

**EL TRATAMIENTO DE LA SEGUNDA VOZ EN TRES CANCIONES DE LEÓN
CARDONA, INTERPRETADAS POR “LAS MELLIS”, SOBRE POESIAS DE
OSCAR HERNANDEZ**

POR:

MARÍA ALEXANDRA GONZÁLEZ ZIABATO

COD: 1094367995

UNIVERSIDAD DE PAMPLONA

FACULTAD ARTES Y HUMANIDADES

PROGRAMA DE MÚSICA

PAMPLONA 2016.

**EL TRATAMIENTO DE LA SEGUNDA VOZ EN TRES CANCIONES DE LEÓN
CARDONA, INTERPRETADAS POR “LAS MELLIS”, SOBRE POESIAS DE
OSCAR HERNANDEZ**

MARÍA ALEXANDRA GONZÁLEZ ZIABATO

COD: 1094367995

TRABAJO DE GRADO

ASESOR:

JESÚS EMILIO GONZÁLEZ ESPINOSA. Ph.D

UNIVERSIDAD DE PAMPLONA

FACULTAD ARTES Y HUMANIDADES

PROGRAMA DE MÚSICA

PAMPLONA 2016.

CONTENIDO

1. INTRODUCCIÓN	7
2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	9
3. JUSTIFICACIÓN	11
4. OBJETIVO GENERAL	12
4.1. EL TRATAMIENTO DE LA SEGUNDA VOZ EN TRES CANCIONES DE LEÓN CARDONA, INTERPRETADAS POR “LAS MELLIS”, SOBRE POESIAS DE OSCAR HERNANDEZ.	13
4.2. ANÁLISIS DE CARACTERÍSTICAS INTERPRETATIVAS GENERALES SOBRE TRES CANCIONES TRADICIONALES.	19
4.3. CONFRONTACIÓN CON LOS TRES DUETOS YA MENCIONADOS CON UN TEMA EN PARTICULAR.	30
4.4. LA MÚSICA DE LEÓN CARDONA O LA BÚSQUEDA DE UN NUEVO ESTILO COMPOSITIVO COLOMBIANO	33
4.5. ANÁLISIS DE LA OBRA VOCAL CARDONA, HERNÁNDEZ, PARA “Las Mellis”. SI NO FUERA POR TI.	38
4.6. ANÁLISIS DE LA OBRA VOCAL CARDONA, HERNÁNDEZ, PARA “Las Mellis”. EL PREMIO.	45
4.7. ANÁLISIS DE LA OBRA VOCAL CARDONA,	52

**HERNÁNDEZ, PARA “Las Mellis”. NO
ABANDONES TU TIERRA.**

5. CONCLUSIONES	59
6. BIBLIOGRAFIA	62
7. ANEXOS	65
7.1. Manuscrito de Hernán Restrepo Duque.	67
7.2. Caratula del disco, Orgullosamente Mujer “Las Mellis” 1991, bajo el sello de PHILIPS.	68
7.3. “Las Mellis” y su hermano Mauricio.	70
7.4. León Cardona García, en su sala estudio	71
7.5. Entrevista León Cardona.	72
7.6. León Cardona, en su sala estudio a la edad de 83 años.	73
7.7. León Cardona García y María Alexandra González Ziabato.	74
7.8. León Cardona García y María Alexandra González Ziabato.	75
7.9. Copias del manuscrito, canción, Si no fuera por ti.	76
7.10. Copias del manuscrito, canción, El Premio.	86
7.11. Copias del manuscrito, canción, No abandones	95

tu tierra.

INDICE DE TABLAS

TABLA NÚMERO 1

CONFRONTACIÓN CON LOS TRES DUETOS YA MENCIONADOS CON UN TEMA EN PARTICULAR.	30
--	-----------

INDICE DE GRAFICOS

GRAFICO 1 ANÁLISIS DEL MIVIMIENTO VOCAL DEL BAMBUCO LA RUANA	60
GRAFICO 2 ANÁLISIS DEL MOVIMIENTO VOCAL DEL BAMBUCO EL PREMIO	61

1. INTRODUCCIÓN

El presente es un trabajo investigativo sobre el tratamiento de la segunda voz en tres canciones de León Cardona sobre poemas de Oscar Hernández. León Cardona es un músico reconocido nacional e internacionalmente, que dedicó su trabajo a la música andina colombiana incursionando incluso en la creación de un dueto que marco la historia de los mismos.

Las canciones escogidas hacen parte del trabajo discográfico realizado por el dueto “Las Mellis” en el año de 1991 para el sello Philips, el cual contó con arreglos y dirección del mismo maestro Cardona. Aunque todo su trabajo es una “obra maestra de su género”¹, se eligieron solo tres canciones que son el objeto principal de este estudio: No Abandones tu tierra (Bambuco), si no fuera por ti (pasillo) y El premio (bambuco). Al ser escogidas se tuvo en cuenta aspectos como el nivel de elaboración musical de la segunda voz, el tratamiento armónico de la obra, el carácter del texto, popularidad, y finalmente, cuestiones de gusto de quién hace este escrito.

El análisis musical propuesto en este trabajo toma básicamente dos aspectos fundamentales: la contextualización histórica a partir de algunos duetos en Colombia hasta “las Mellis” y el análisis musical de los tres temas antes mencionados, profundizando en las características compositivas y parámetros interpretativos de la segunda voz.

La investigación hace parte del requisito para la culminación del pregrado en música de la Universidad de Pamplona, llevándose a cabo tanto en Pamplona

¹ Según entrevista realizada al maestro Jesús Emilio González (junio 22 de 2015)

como en la ciudad de Medellín. En esta última ciudad tuve la oportunidad de hablar directamente con el maestro Cardona y profundizar con detalle acerca de los temas, de los que a su vez, obtuve copias de las partituras originales. Con este trabajo pretendo contribuir a la divulgación de la obra del maestro Cardona y mostrar lo particular del paradigma de la música andina colombiana contemporánea que ofrece este autor.

2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

En el panorama musical colombiano la figura de León Cardona se erige como una de las más relevantes y trascendentales de la segunda mitad del siglo XX, pues sin duda alguna, su trabajo compositivo encierra muchos de los elementos musicales que incidirán de manera decisiva en los compositores e intérpretes colombianos contemporáneos, al menos en aquellos que hacen música andina. En su música convergen aspectos que, si bien no son novedosos en otras expresiones de tipo tradicional en otros lugares de Iberoamérica, si lo son para la música andina nacional, “hasta tal punto que en su momento no fueron valorados y prácticamente pasaron desapercibidos”.² No obstante, en los últimos veinte años, esta música ha alcanzado un alto grado de difusión, en gran parte gracias al trabajo musical que se realizó con el dueto “Las Mellis”. En este dueto encontramos lo novedoso de la propuesta de Cardona, que determinará en gran medida el escenario vocal de este tipo de interpretación que influyó en el país. Así pues, nuestra investigación está determinada por lo que entonces se consideró como una nueva forma de hacer música en dueto, gracias a la manera, no tan convencional del tratamiento de la primera y segunda voz, sino que, al otorgarle importancia a esta última, ya no es considerada como un simple acompañamiento a la primera voz, sino que la segunda adquiere elementos que la convierten en parte constitutiva de la obra al nivel de la primera. En este sentido, la segunda voz hace parte de la armonía enriqueciendo el ritmo y la melodía de las canciones.

² Entrevista realizada al maestro Jesús E. González refiriéndose a las canciones grabadas por Leonor González Mina en la década del sesenta.

Por lo anterior, en el dueto “la Mellis” se hace evidente el trabajo de Cardona acerca de lo particular en la segunda voz y su rigurosidad al componer música andina colombiana, y es precisamente allí, en donde podemos formular la pregunta que le da sustento a esta investigación: ¿Cómo es el tratamiento compositivo de la segunda voz en tres canciones de León Cardona, interpretadas por “Las Mellis”, sobre poesías de Oscar Hernández?

3. JUSTIFICACIÓN

Nuestra pregunta de investigación surge de una reflexión sobre el papel del tratamiento compositivo de la segunda voz en las canciones de León Cardona, cuestión que es única e innovadora en la música andina colombiana. Tal vez el tratamiento de la segunda voz en la música colombiana fácilmente se confunde con aquello que tradicionalmente se ha venido escuchando. Sin embargo a partir de este trabajo se pretende analizar y señalar lo particular y novedoso de “las Mellis”, un dueto que marcó la diferencia y separó la historia de los mismos en la música andina colombiana.

Tanto los éxitos obtenidos por “las Mellis”, como su novedosa manera de integrar nuevos estilos compositivos, conduce a que nos ocupemos de analizar y dejar plasmado aquello que identifica y es fundamental en el dueto dirigido por el maestro Cardona.

La calidad vocal de Martha y Milly, junto a la composición rigurosa de Cardona para cada instrumento, hacen que la segunda voz no sea considerada un simple sombreado, sino que, la primera voz como la segunda adquieren protagonismo total en la interpretación de las obras musicales. Resaltar la importancia de la conducción musical que maneja la segunda voz, lo hacemos al analizar tres canciones de “las Mellis”.

Por otro lado con este escrito pretendo contribuir, a quienes interesados en la música andina colombiana, busquen componer para duetos. En este sentido, este trabajo puede ser un material de apoyo para aquellos que quieran tener conocimiento acerca de cómo se trabaja la segunda voz en la música de León Cardona, comprendiendo a su vez el concepto compositivo del director del dueto.

OBJETIVO GENERAL

Analizar el tratamiento musical de la segunda voz en tres canciones andinas colombianas compuestas por León Cardona, interpretadas por “Las Mellis”, sobre poemas de Oscar Hernández.

OBJETIVOS ESPECIFICOS:

- Realizar un panorama general histórico del dueto en la música andina colombiana del siglo XX.
- Analizar las características interpretativas y musicales en tres duetos relevantes para la música andina colombiana del siglo XX y comparar estos aspectos con lo realizado por León Cardona para el dueto “Las Mellis”.
- Hacer un análisis en las tres canciones objeto de estudio, enfocándose principalmente en el tratamiento de la segunda voz.
- Ofrecer un material escrito y audio visual que pueda servir de apoyo para investigadores, compositores e intérpretes de música Andina Colombiana.

4. EL TRATAMIENTO DE LA SEGUNDA VOZ EN TRES CANCIONES DE LEÓN CARDONA, INTERPRETADAS POR “LAS MELLIS”, SOBRE POESIAS DE OSCAR HERNANDEZ

4.1. El dueto en la canción andina colombiana: del dueto tradicional hasta la aparición de “Las Mellis”.

Los duetos andinos colombianos surgen a finales del siglo XIX y la primera mitad del XX, considerada la época dorada de la canción Colombiana³. El canto en dueto era una práctica común, ya que al “aunar dos voces se tenía la ventaja de disimular las fragilidades individuales de calidad”⁴. En el caso de un solista, éste debería contar con una voz privilegiada que le permitiera interpretar correctamente y sin errores una canción. Sin embargo, la actividad de cantar a dos voces se fue convirtiendo en un nuevo estilo musical, cuya manifestación tradicional y popular, fue fundamental y posibilitó el acercamiento de todo tipo de personas que contaban con fragilidades vocales de interpretación que se podían disimular cantando en dueto.

Hay que recordar que la música Andina colombiana no fue ajena a los hechos históricos que marcaron los siglos XIX y XX, sino que por ejemplo, acontecimientos como la revolución industrial en Colombia, hicieron que muchas personas campesinas dejaran sus tierras e iniciaran una nueva vida en la ciudad.

³ María del Pilar Azula, Martha Enna Rodríguez, Luis Fernando León. Canción andina colombiana, transcripción y aproximación documental. Facultad de artes y humanidades, departamento de música, Universidad de los Andes, 2007. P. 28

⁴ Ibid., p. 16.

Este fenómeno migratorio permitió la fusión de los habitantes del campo y de la ciudad, formando una “nueva tradición musical”⁵, en la que posteriormente se dio cabida a la interpretación vocal en duetos de música colombiana. En este periodo, tanto los campesinos como los habitantes de los pueblos y ciudades cantaban melodías acompañados de la guitarra, y así por ejemplo, en la ciudad de Bogotá tanto la “Zarzuela que se convirtió en un género muy popular”⁶, como las óperas que fueron influenciadas por los extranjeros, llegaron a considerarse como tradiciones culturales de la región.

En esta época la transcripción de las prácticas rurales y la mejora de las mismas, empezaron a ser parte del “régimen escritural del pentagrama”⁷. Gracias a la aparición de la que inicialmente se llamó la emisora HJN en 1929⁸ que posteriormente fue conocida como la radiodifusora, se llegó a un acercamiento de la música y de los músicos que iniciaban su labor compositiva de manera individual o en dueto. Intérpretes y oyentes fueron identificándose con los cantos de música andina colombiana en duetos, no solo por lo que representaban sino por lo que decían. Los mismos acontecimientos históricos antes señalados, inciden en la formación de los duetos que surgieron principalmente en dos grandes ciudades de Colombia. Medellín y Bogotá.

En el caso del dueto se contaban con características especiales en la interpretación vocal. La primera voz siempre llevaba la melodía principal y la segunda realizaba un movimiento sencillo que se regía a la conducción de la melodía, considerándose de fácil interpretación. Lo anterior condujo a que la segunda voz, para algunos intérpretes, fuera desagradable por exigir poca destreza vocal. Sin embargo, la segunda voz permitía disimular las fragilidades interpretativas convirtiéndose en un “sombreado”⁹ que acompañaba una agradable

⁵ Ibid., p. 1.

⁶ AZULA, RODRÍGUEZ, LEÓN, Op. Cit., p. 29

⁷ Ibid., p. 9

⁸ Ibid., p. 22

⁹ Ibid., p. 16

voz primera. Sea como se hallan originado la existencia de los duetos en Colombia son una realidad, y aunque inicialmente la mayoría de los interpretes fueron hombres, últimamente las mujeres también ocuparon un papel relevante en la historia en la consolidación de los mismos.

Teniendo como referente algunos estudios realizados por historiadores se pudo encontrar algunos duetos representativos, que por su trayectoria y vida musical, dejaron huella en la historia de los duetos en Colombia. Según el texto “Canción andina colombiana, transcripción y aproximación documental”¹⁰ algunos duetos son: Pedro León Velásquez y Plutarco Roa; Pedro León Velásquez o Franco conocido como “Pelón Santamarta” y Germán Benítez y posteriormente con Roberto Mesa Juan Yepes y Emiliano Pasos; Germán Menítez y Clímaco Vergara; Roberto Mesa y Enrique Restrepo Naranjo siendo hermanos; Jorge Áñez primero con Justiniano Rosales y más adelante con Alcides Briceño; Gonzalo Rivera y Evelio Pérez; Duetto Antaño; Espinosa y Bedoya; los duetos de la segunda mitad del siglo XX; Emeterio y Felipe. En la última década del siglo XX los duetos Hugo y Gilberto; hermanos Gerardo y Eugenio Arellano; los Hermanos Calero; Zabala y Barrera; el grupo Nueva Gente y El dueto Sombra y Luz.

Otra recopilación biográfica de duetos andinos colombianos representativos es la presentada por la revista “Nostalgias musicales” donde encontramos:

“Baquero y Romero, Wills y Escobar, Forero y Patiño, Blumen y Trespalacios, Matínez y Trespalacios, Ospina y Martínez, Figueroa y Villegas, Obdulio y Julián, Garzón y Collazos, Duetos de Antaño, Espinoza y Bedoya, Ríos y Macías, Gómez y Villegas, Duetto Tiscayá, Posada y Calle, Silva y Villalba, Emeterio y Felipe, Luciano y Concholón, Guardia e Hidalgo, Hernando y Yezid, Arboleda y Valencia, los Hermanos Calero y la Nueva Gente. Los duetos en el exterior fueron Margarita

¹⁰ AZULA, RODRÍGUEZ, LEÓN, Op. Cit., pp 45-46-47-52-54-60

Cueto con José Moriche, Antonio Utrera, Juan Pulido, Carlos Mejía, Sarita Herrera con Federico Jimeno, Raúl Izquierdo y Alejandro Giraldo”.¹¹

Los dos estudios antes mencionados han puesto en evidencia que la existencia de los duetos masculinos era la más común, sin embargo, a pesar de la poca presencia de duetos femeninos su existencia es notoria y no menos importante. Así lo expone el cronista e historiador Hernán Restrepo Duque, quien señala que los duetos femeninos han dejado huella en el canto andino colombiano sobre todo en la división de lo que fue y lo que es ahora la interpretación vocal en este género; ejemplo de ello es el logro obtenido por el dueto femenino “las Mellis”, dirigido por León Cardona. Según Restrepo Duque¹² los duetos femeninos andinos colombianos hasta la llegada de “las Mellis” son: Berenice y Cecilia; en Barranquilla las hermanas Altamar, también las Dulzainas y las Oviedo. En Medellín las Hermanas Cataño; Las Piedrahita y Las Domínguez; en el extranjero Sarita Herrera y la Portorriqueña Mercedes Julbe; Sarita también conformó pareja con Cecilia y Carlos Pinzón ambos colombianos; las hermanas Milly y Marta Vargas Ángel conocidas como “las Mellis” llamadas también las hermanas Vargas que inicialmente fueron reconocidas de manera individual en distintos festivales acompañadas por su hermano Mauricio que interpretaba la bandola. Ellas ganaron premios como solistas y grandes reconocimientos por su calidad vocal individual.

El comienzo del gran dueto “Las Mellis” se da con la dirección del maestro y compositor Antioqueño León Cardona García, quien fue encomendado por la madre de estas jóvenes para que incursionaran en el canto en dueto con la dirección de un experto. El trabajo consistía en hacer arreglos musicales para que el dueto, mediante la imitación y repetición, aprendieran las canciones. Tanto Milly, Martha y su hermano acompañante de la Bandola no tenían conocimiento de lectura musical, pero si como se mencionó anteriormente, una gran capacidad vocal. Como fruto de su trabajo inician su participación con el dueto en diferentes

¹¹ RICO. Jaime. para evocar la época dorada de la canción popular, DE PELÓN Y MARÍN A LOS HERMANOS MARTÍNEZ (1908-2008). Revista Nostalgias Musicales. Vol.6, 2008. Ed, Aires Litográficos, Medellín.

¹² Manuscrito facilitado por León Cardona ver anexo1

eventos de música andina colombiana, donde no pasaban desapercibidas por la gran innovación musical que mostraban. Además, las letras de sus canciones, que en su mayoría son poemas de Oscar Hernández, marcaron diferencia al salirse de los esquemas tradicionales, ya que como lo señala el mismo Cardona en la entrevista, las letras de las canciones contaban con 50 palabras y terminaron “convirtiéndose en canciones con letras más universales y que se salían de lo que se escuchaba normalmente”.

El gran nombre y reconocimiento de este dueto femenino de hermanas se dio en el año de 1990. En esta época, “las Mellis” junto a León Cardona muestran la calidad compositiva de sus arreglos en el Mono Núñez en Ginebra Valle del Cauca. Hay que recordar que el mono Núñez es considerado el mejor festival de Colombia destinado a las personas que interpretan de una manera excepcional la música Andina Colombiana. Allí, no solo ganaron el premio a mejor dueto sino que alcanzaron el más deseado reconocimiento de músicos, intérpretes y compositores de este festival: el gran premio Mono Núñez, con la interpretación de la canción “Orgullosamente Mujer”. Desde entonces “Las Mellis” marcaron la diferencia en la música Andina Colombiana en duetos y dividieron en dos la historia musical de Colombia, o en palabras de Cardona “el antes y el después de “las Mellis””¹³.

León Cardona creó un dueto con características musicales diferentes a los existentes tradicionalmente. Tanto las melodías de las dos voces, como las de los instrumentos tuvieron gran importancia para obtener un excelente resultado final y novedoso de las obras. Sin duda alguna, la estructura de la segunda voz es innovadora ya que deja a un lado lo que hasta entonces se venía mostrando, es decir, las terceras o sextas abajo de la voz principal. En palabras del mismo Cardona, “el dueto andino colombiano antes de la aparición de “las Mellis” eran

¹³ Entrevista realizada al maestro León Cardona García (18 de septiembre 2013)

muy elemental, muy básico; era lo que en esa época se utilizaba, realizando casi siempre terceras a veces usándolas donde francamente no se podían usar”¹⁴.

Cardona en cambio, utilizó la armonía basada en las “armonías modernas del Jazz”¹⁵, que además de superar lo tradicional, obligaba a que la segunda voz fuese diferente y que estuviera acorde a la misma. También se logró que la conducción de las voces en la guitarra y el tiple estuvieran pensadas correctamente “para que cada una llevaran melodías”¹⁶.

El dueto “Las Mellis” logra su reconocimiento y popularidad en Colombia, no solo al trabajo constante en largas horas de estudio, sino también gracias al premio obtenido en el Mono Núñez y a la grabación del único disco del dueto llamado “Orgullosamente Mujer” para el sello Philips en donde León trabajaba como director y productor. La existencia del dueto termina con la muerte inesperada de Martha quien interpretaba la segunda voz en el grupo.

Hasta aquí se ha presentado el panorama general de los duetos andinos en Colombia y especialmente el de “las Mellis”, de las que no se tiene mayor conocimiento debido a la corta existencia del grupo. Además, al preguntar al mismo maestro Cardona por la poca bibliografía acerca del dueto, indica que no se ha hecho una exhaustiva investigación que tenga como referente al dueto que marco y dividió la historia de la música andina colombiana.

¹⁴ Ibid., (18 de septiembre 2013)

¹⁵ Entrevista realizada al docente Jaime Chaparro Neira (Pamplona 2016)

¹⁶ Cardona, Op. Cit., (18 de septiembre 2013).

4.2. Análisis características interpretativas generales sobre tres canciones tradicionales.

Con el fin de hacer una comparación y evidenciar los aspectos revolucionarios o novedosos en el tratamiento vocal, elaborado por Cardona para “las Mellis”, se presenta a continuación un análisis de las características interpretativas generales sobre tres canciones tradicionales. De Garzón y Collazos el tema Pueblito Viejo. De Obdulio y Julián el tema El Trapiche y de Ríos y Macías la Ruana. Finalmente se hará una comparación de la interpretación de la canción La Ruana por parte de cada uno de los duetos. Para escoger las canciones se tuvieron en cuenta características sobresalientes como el origen del dueto, el aporte de su estilo vocal y su permanencia o duración a lo largo de los años, el número de grabaciones dejadas en el cancionero andino colombiano entre otras.

El dueto, Garzón y Collazos surge en el año 1934 en Ibagué. Tuvo una gran trayectoria y reconocimiento que aún hoy en día son escuchados. Inicialmente formaron un grupo que se llamó “Los cuatro alegres muchachos”. Al par de Tolimenses, Darío Garzón Charry y Eduardo Collazos Varón, se les reconoce “la recuperación de la canción andina Colombiana”¹⁷, y a su vez, el origen y la aparición de nuevos duetos como Los hermanos Martínez, Silva y Villalba quienes imitarían su estilo interpretativo.

Hacen parte de su extenso repertorio musical temas como: Pueblito Viejo de José Morales, Espumas de Jorge Villamil, Lllamarada, si pasas por san Gil, El Barcino, La guabina El Pescador y El pasillo “Hurí”. Los anteriores temas entre otros hacen parte de los “más de 24 L.P que dejaron grabados”¹⁸ Garzón y Collazos y que los dieron a conocer a nivel nacional.

¹⁷ AZULA, RODRÍGUEZ, LEÓN, *Op. Cit.*, p.54

¹⁸ RICO, *Op. Cit.*, p.47.

Presentamos a continuación un análisis general de las características interpretativas y musicales.

OBRA: Pueblito Viejo.

AUTOR: José A Morales.

INTERPRETES: Garzón y Collazos.

GENERO: Andina Colombiana.

ESTILO: Vals.

AÑO: Diciembre 29, 2006¹⁹

PROPORCIÓN: 70 Compases.

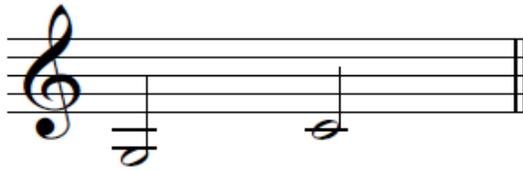
AMBITO DE TESITURA VOCAL:

VOZ 1



VOZ 2

¹⁹ Recuperado de: <https://www.amazon.com/30-Exitos-Inolvidables-Garz%C3%B3n-Collazos/dp/B000QZUI4C> vista el 14 de Noviembre de 2016.



TONALIDAD: C menor, segunda parte C mayor.

MELODÍA CON TEXTO: Silábica.

TEXTURA MELODÍA: Homofónica.

RÍTMO- MÉTRICA: Monorrítmica.

FORMATO:

-Tiple

-Guitarra interpretada por Jaime Ilano González.²⁰

PREDOMINIO DE LOS GRADOS TONALES: En los compases 1 al 33 predominan los grados Fm, siendo el IV grado de la tonalidad y Cm que es el I grado o tónica. En esta parte se escucha con frecuencia el primer grado mayor, que ayuda a preparar auditivamente el paso a la segunda parte de la obra. En el compás 36 hasta el 70 es frecuente C convirtiéndose en la nueva tonalidad, de la misma manera G es frecuente en esta parte de la canción.

ESTUDIO DE LA INTERVÁLICA DE LAS VOCES: en su mayoría son terceras menores mayores cuartas y dos segundas mayores en el compás 59 y al finalizar una sexta menor.

²⁰ Recuperado de: <http://www.allmusic.com/album/30-exitos-inolvidables-mw0000809471>. Vista el 14 de Noviembre de 2016.

PUNTO CULMINANTE: Del compás 37 hasta 70, donde modula a su modo mayor, convirtiéndose C en tonalidad de la canción.

Se presenta a continuación el cifrado de la obra en donde cada cuadro equivale a un compás.

CIFRADO:

N.P	Fm	Fm	Cm	Cm	G7	G7	Cm	Cm	Fm	
Fm	Cm	Cm	G7	G7	Cm	N.P	Cm	Cm	Fm	
Fm	G7	G7	Cm	C7	C7	C7	Fm	Fm	Cm	
G7	Cm	Cm	G7	G7	C	N.P	C	C	C	
C	C	A7	Dm	Dm	G7	G7	G7	G7	G7	
G7	C	C	C	C	C	C	C7	C7	F	
N.P	F	F	C	C	F	G7	C	G	C	C

N.P: no presenta acorde.

TIPO DE COMPÁS: $\frac{3}{4}$

UNIDAD DE TIEMPO: la Negra.

ESTRUCTURA GENERAL: Ternaria A B C.

INTRODUCCIÓN: Del compás 1 hasta el primer tiempo del compás 17.

DINÁMICA: Los instrumentos presentan más volumen en la introducción compás 1 al primer tiempo del 17. La voz primera es notoria auditivamente y junto a la segunda realizan dinámicas de expresión con un decrescendo en los compases 21 al 24, volviendo a la normalidad de la intensidad sonora. Desde el compás 37

no se observa cambios en las dinámicas y se mantiene en un *mezzo forte (mf)* hasta finalizar la canción.

El dueto conformado por Obdulio y Julián surge en la ciudad de Pereira el 19 de febrero de 1927. Julián Restrepo Gaviria oriundo de la ciudad de Medellín y Obdulio Sánchez González de Aguadas Caldas, forman un dueto considerado por muchos como “el mejor dueto que ha tenido la canción colombiana, por el color y el timbre de las voces, el ensamble que tenían y el repertorio que interpretaban”²¹. Las anteriores características vocales mencionadas les permitieron conquistar los espacios nocturnos cantando en serenatas y en reuniones familiares al son de pasillos, bambucos. También Obdulio y Julián tenían en su repertorio boleros que se estaba imponiendo en América. Su trayectoria como dueto deja como resultado “8 L.P donde se encuentran 104 canciones grabadas en Sonolux”²². El final del dueto se da por la muerte accidental de Julián el 10 de abril de 1961; después de este acontecimiento, Obdulio continúa su trabajo musical durante 11 años más y muere el 29 de Enero de 1972.

Presentamos a continuación un análisis general de las características interpretativas y musicales del tema El Trapiche.

OBRA: El Trapiche.

AUTOR: Emilio Murillo.

INTERPRETES: Obdulio y Julián.

GENERO: Andina Colombiana.

ESTILO: Bambuco.

AÑO EDICIÓN: (S. F)

²¹ RICO, Op. Cit., p. 42.

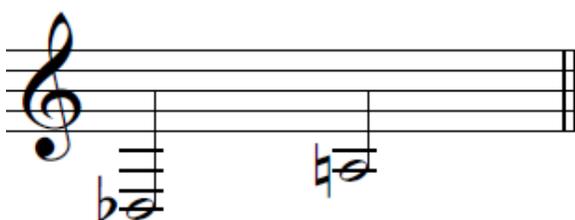
²² RICO, Op. Cit., p. 43.

AMBITO DE TESITURA VOCAL:

Voz 1



Voz 2



TONALIDAD: Bbm.

MELODÍA CON TEXTO: Silábica.

TEXTURA MELODÍA: Homofónica.

FORMATO:

-Flauta

-Clarinete

-2 trompetas

-Trompón

-2 violines

-Violonchelo

-Contrabajo.

PREDOMINIO DE LOS GRADOS TONALES: El I grado que predomina en la obra es Bbm. También se hace el V grado que es F y F7.

ESTUDIO DE LA INTERVÁLICA DE LAS VOCES: Terceras mayores y menores, cuartas justas, quintas y sextas mayores y menores.

CIFRADO:

Bbm // Ebm	Cdim // Bbm	Bbm // F7	F7 // Bbm	Bbm // Ebm
Gbm // Bbm	Bbm // F7	F7 // Bbm	Bbm	Bbm
Bbm // F7	F7 // Bbm	Bbm // Db	Db	Db
Db	Db F	F	F C7	C7 F
F // Ebm	Cdim // Db	Bbm // F	Bbm // Eb	Bbm
F7 Bb	Bb	Bb	Bb	Bdim Cm
Cm	Cm // F7	F7	F7	F7 // Bb
Bbm	Bbm	Bbm Ddim	Bb Ebm	Ebm C7
C7 // F	F // F7	F7 // Bbm	Bbm // Ebm	F7 // Bbm
Bbm // Eb	Eb // Ebm	Gbau	Bb	Bb

TIPO DE COMPÁS: $\frac{3}{4}$

UNIDAD DE TIEMPO: la Negra.

ESTRUCTURA GENERAL: Ternaria A B C.

INTRODUCCIÓN: Del compás 1 al 8.

DINÁMICA: No se presentan.

AGÓGICA: Las voces realizan ritardandos (*rit*) al inicio y al final de las estrofas.

Por último presentamos el dueto Ríos y Macías de la ciudad de Armenia conformado en el año 1947. Es considerado como un dueto de larga trayectoria artística ya que cantaron aproximadamente durante veinte años consecutivos. Iniciaron como el trio Alma Criolla y luego se consolidaron como dueto. Este gran dueto aportó al cancionero Colombiano temas compuestos por José de Jesús Mazo Martínez, (José Macías), en “16 L.P. que dejaron más 190 canciones grabadas”²³.

A continuación presentamos un análisis general de las características interpretativas y musicales del tema La Ruana. También se realiza un análisis comparativo del mismo tema, con los tres duetos tradicionales.

OBRA: La Ruana.

LETRA: Luis Carlos González.

MÚSICA: José de Jesús Mazo Martínez “José Macías”.

FECHA: 1951²⁴.

²³ RICO, Op. Cit., p. 55.

²⁴ RICO, Op. Cit., p. 56

INTERPRETES: Ríos y Macías.

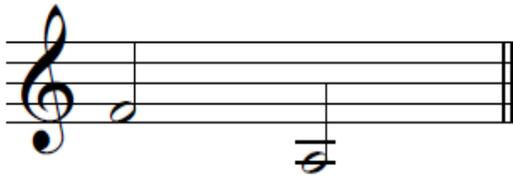
GÉNERO: Andina Colombiana.

ESTILO: Bambuco.

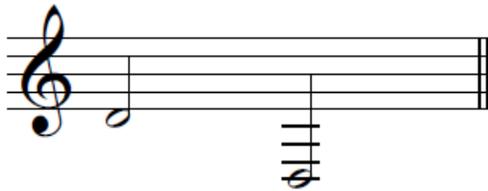
PROPORCIÓN: 50 Compases.

AMBITO DE TESISURA VOCAL:

Voz 1:



Voz 2:



TIPO DE ESCALA: Diatónica mayor.

TONALIDAD: G.

MELODÍA CON TEXTO: Silábica.

TEXTURA MELODÍA: Homofónica.

FORMATO: Guitarra y Tiple.

PREDOMINIO DE LOS GRADOS TONALES: El grado tonal más frecuente en la obra es G o I grado que se reconoce como tonalidad general y principal. También se repite el quinto grado que es D, de la misma manera el cuarto grado C también está presente con frecuencia en la canción.

ESTUDIO DE LA INTERVÁLICA DE LAS VOCES: Terceras mayores y menores, segunda menor, quinta justa, sextas menores y octavas.

PUNTO CULMINANTE: Anacrusa del compás 31 al 50. En esta parte de la obra se nota el cambio de la armonía realizando acordes diferentes a los que venía tratando. También la segunda voz realiza sextas por debajo de la melodía principal.

PUNTOS DE REPOSO: En el compás 14, 16 y 17 se observan los símbolos del calderón, que son interpretados al gusto de los intérpretes.

CIFRADO:

D7	G	F#7	Bm	C7	F7	G	D7	G	D7
G	N.P	N.P	D7	N.P	F#7	G	D7	G	
F#7	Bm	C	C	C	G	Dm6	E7	Am	
D7	G	D7	G	C	C	C	G	E7	
Am	D7	G	F7	F	Cm6	G	E7	Am7	
D7	G	D7	G	G					

TIPO DE COMPÁS: $\frac{3}{4}$

UNIDAD DE TIEMPO: La Negra.

ESTRUCTURA GENERAL: Ternaria A B C.

INTRODUCCIÓN: Del compás 1 hasta el compás 11.

CODA: Del compás 30 al 50.

AGÓGICA: En el compás 12, 13, 14 la primera voz realiza un *Ad libitum* y reposa en un calderón, de igual manera sucede en la segunda voz en el compás 15,16 y 17. Retoma a un *a tempo* indicado en la última corchea del compás 17. En el compás 48 indica un *Rit.*

DINÁMICA: No presenta indicaciones dentro de la partitura y al escuchar su interpretación se puede notar, que solo en las partes donde las voces van cantando de manera individual, la intensidad sonora aumenta. De la misma manera los instrumentos mantienen un mismo volumen sonoro.

4.3. CONFRONTACIÓN CON LOS TRES DUETOS YA MENCIONADOS CON UN TEMA EN PARTICULAR.

LA RUANA				
DUETO	CANCIÓN	TONALIDAD	FORMATO	OBSERVACIONES
Obdulio y Julián	La Ruana	F	-Flauta -Tiple -Guitarra	-La voz segunda realiza terceras mayores y menores, realiza sexta menor en la frase, “calor de pecado dulce y dulce calor de faltas”. Termina la canción en una octava por debajo de la primera voz, en la frase “abrazo de la ruana”. -La primera voz siempre realiza la melodía principal. Solo en las frases, “se rompe para hacer ruana” y “de Don Quijote y Quimbaya”, la voz dos canta sola.
Garzón y Collazos	La Ruana	D	-Tiple -Guitarra	-La segunda voz realiza intervalos de terceras mayores y menores durante toda la canción por debajo de la melodía. La segunda voz depende de los movimientos de la primera,

				<p>siendo este el ejemplo más claro de lo que anteriormente mencionamos acerca del “sombreado”.</p> <p>-La primera voz siempre realiza la melodía principal. Solo en las frases, “se rompe para hacer ruana” y “de Don Quijote y Quimbaya”, la voz dos canta sola.</p>
Ríos y Macías	La Ruana	G	-Tiple -Guitarra	<p>-Hay que recordar que quien hizo la música de este bambuco fue José Mazo Martínez “José Macías” interprete del dueto Ríos y Macías.</p> <p>-La conducción de la segunda voz siempre es por debajo de la principal. Realiza terceras mayores y menores, y sexta menor en la frase “calor de pecado dulce y dulce calor de faldas”, terminando con octava por debajo en la frase “abrazo de la ruana”.</p>

				-La primera voz siempre realiza la melodía principal. Solo en las frases, “se rompe para hacer ruana” y “de Don Quijote y Quimbaya”, la voz dos canta sola.
--	--	--	--	---

Como podemos observar en la interpretación de los tres duetos, la segunda voz básicamente se limita a terceras, sextas u octavas. Es decir, se limita la segunda voz a la primera sin importar el tipo de armonía que se lleva. Por ejemplo si la melodía principal está siendo C, la segunda hace una tercera por debajo que correspondería a un A. Al intentar armar un acorde sería Am y no C o C6 como debería ser. En palabra de Cardona, “ponen terceras, donde francamente no deberían ir”²⁵.

El anterior análisis nos permite concluir que, al realizar este tipo de terceras dentro del acorde que está plasmado, deberían ponerse los agregados que en el caso de C no sería Am sino C6. En el caso de Cardona y “las Mellis” no se limitarían a hacer terceras básicas sino que sin importar los intervalos que se tengan que realizar, los hacen siempre y cuando correspondan a la armonía. Lo anterior, hace que la segunda voz adquiera protagonismo al modo de la primera voz, ya que al contar con un amplio registro vocal pueden pasar de una nota muy grave a una muy aguda. En “Las Mellis” en cambio, las dos voces tienen el mismo protagonismo cuestión que no se hace evidente en los tres duetos anteriormente expuestos, ya que en ellos sobresale solo la primera voz y la segunda se limita a ser un sombreado.

²⁵ Cardona, Op. Cit., (18 de septiembre 2013).

4.4. LA MÚSICA DE LEÓN CARDONA O LA BÚSQUEDA DE UN NUEVO ESTILO COMPOSITIVO COLOMBIANO

Son pocos los compositores y músicos colombianos que imponen un sello personal a sus creaciones musicales. Entre ellos encontramos al maestro, guitarrista, compositor y arreglista León Cardona García, quién es reconocido musicalmente por su labor y entrega especial a la música Andina Colombiana.

Nació en Yolombó (Antioquia) el 10 de Agosto de 1927. Fueron sus padres Abel Cardona Santana y doña Cecilia García Castaño. Único hijo varón y el mayor de tres hermanos. A la edad de seis años viajó a la ciudad de Medellín quedándose a vivir allí con sus tías. Contrajo matrimonio con Martha Nelly Valencia Salazar de donde nacieron sus tres hijos, María Cecilia, Miguel Fernando y Gloria Beatriz.

En el Instituto de Bellas Artes de Medellín desde muy joven se inició en sus estudios musicales de lectura, dictado melódico armónico, armonía y flauta travesa. Recibió clases de grandes músicos como Marceliano Paz, Luisa Maniguetti, Joseph Maza y Eusebio Ochoa. A los quince años compuso su primer pasillo llamado “el bobo”. Estudió Armonía con el profesor Gherard Gotelph con la guitarra como instrumento de estudio, siendo el gusto por este instrumento su mayor pasión y en el que aplicaría los estudios de armonía.

Diferentes roles musicales son los que identifican este gran músico Antioqueño. Cardona fue asesor de artistas, hizo parte de muchas composiciones como arreglista, intérprete, e Integrante invitado. Ejecutó la guitarra Hawaina con Jaime Llano González, Obdulio y Julián, Felipe Henao y el Trío Morales Pino. Fue director de la Coral cantares de Colombia y durante un tiempo estuvo al frente del grupo Polifónico de Medellín. Se le recuerda además por la interpretación incansable y perfecta de la guitarra clásica, la guitarra hawaiana y la eléctrica.

Empezó su trabajo como intérprete de guitarra clásica. En 1939 recibió como detalle una guitarra eléctrica por parte de un familiar de Estados Unidos, siendo éste regalo, sin duda, el que marcaría su carrera musical. Tal como lo señala el mismo maestro, esta sería tal vez la primera vez que en Colombia se interpretaba una guitarra eléctrica. Se apasionó con este instrumento y empezó a ejecutarlo con la técnica de la guitarra clásica. Su estudio y dedicación lo llevaron a la popularidad en Medellín, en Colombia y el mundo. Tanto fue su éxito, que a la llegada de unos italianos a Bogotá para abrir un grill de alta categoría, le enviaron un telegrama donde le pedían que hiciera parte de la agrupación como intérprete de guitarra. Señala Cardona que siendo director de esa agrupación, Bob Lafuente, decía, “quiero que la guitarra del grupo sea León Cardona”²⁶. Por este motivo Cardona viaja a la capital colombiana e inicia una gran época dorada, en la que junto a su esposa llevan “una vida llena de lujos, derroche y una gran estabilidad laboral”²⁷.

Cardona estando en Bogotá tiene contacto con el Jazz, con música brasilera como la Zamba, Bossa Nova y música de Aldemaro Romero de Venezuela, de la que Cardona no tenía mucho conocimiento, pero que en poco tiempo se enamoró y comenzó a tomar como referente para sus arreglos y composiciones. Indica Cardona que por el “criterio armónico”²⁸, que tenía esa música la hacía mucho más apasionante y lo llenaba de motivación para crear sus primeros trabajos compositivos con la música andina colombiana. Todo lo anterior iniciaría como un experimento que después se convertiría en la nueva música Colombiana, llena de riqueza armónica y con excelente calidad musical.

León Cardona García es considerado como “uno de los más grandes compositores que ha dado la música andina colombiana de la segunda mitad del siglo XX”²⁹. Lo que más se destaca en la vida del maestro es su dedicación y vida

²⁶ Cardona, Op. Cit., (18 de septiembre 2013)

²⁷ Ibid., (18 de septiembre 2013)

²⁸ Ibid., (18 de septiembre 2013)

²⁹ Chaparro, Op. Cit., (Pamplona 2016).

consagrada a esta música, no solo como intérprete, compositor y arreglista, sino como crítico, analítico y observador. En cada uno de estos oficios le dio una calidad invaluable a la música tradicional colombiana integrando riqueza rítmica, melódica, tímbrica y armónica, que supo plasmar en cada uno de los arreglos y composiciones que serán memorables para la historia de la música andina colombiana.

Su trabajo compositivo en la música Andina Colombiana se centra en los ritmos bambuco, pasillo y danza, “dejando a un lado el bunde y la guabina por ser derivados de los anteriores”³⁰. Desde 1950 comienza su trayectoria como compositor de este género acompañado de su guitarra y en ocasiones con una voz. Cabe mencionar que al explorar las riquezas armónicas influenciadas por el Jazz, bossa nova, zamba y la música de Brasil, se logra establecer su sello personal.

El trabajo de León Cardona llama la atención de algunos jóvenes quienes se interesan por este género; de esta manera las obras del maestro antioqueño empiezan a rodar de mano en mano permitiendo a muchos tocar su música teniéndolo como referente para iniciar sus trabajos de arreglos y composiciones musicales, pero conservando el formato tradicional que distingue la música andina como lo es la guitarra, tiple y bandola.

Su trabajo en Sonolux le permite conocer diferentes personalidades que aportarían en su vida como compositor. Tener contacto con Hernán Restrepo Duque, periodista e historiador antioqueño, le permiten conocer a Oscar Hernández, poeta Medellínense, del que muchos de sus escritos se convertirían más tarde en las letras de canciones. Según Cardona, Hernández le dijo alguna vez que “en todas las canciones Colombianas las letras están hechas con 50 palabras y no se salen de ahí; El Carriel, La Ruana, Las trenzas, El Platanal, El Bohío, El Rancho, El alpargate, El poncho, etc. Y yo hice unas letras más

³⁰ Cardona, Op. Cit., (18 de septiembre 2013).

universales pero me gustaría que fueran canciones”³¹. La petición de Hernández exigía a su vez, que en menos de una semana se realizarán los arreglos para la voz y guitarra de tres poesías, El Premio, La mejora y no abandones tu tierra. Que sería la voz de Leonor González mina, “La negra grande de Colombia”, quien las interpretaría.

Cardona empieza su trabajo con duetos después del episodio con la negra grande de Colombia. Dos hermanas impulsadas por su madre llegan a cantar más que por pasión por obligación, y comienzan su formación de la mano del maestro con lo que se conoce comúnmente como “tarario”³². En tan solo una clase de dos horas se aprendían una canción. En palabras de Cardona, las hermanas “tenían una capacidad retentiva tremenda”³³. Así poco a poco, llegaron a convertirse en un dueto muy importante debido a su riqueza armónica, melódica, contrapuntística, única en su género que les permitió llegar a la cima ganando el reconocimiento más alto de la música andina colombiana, es decir, el gran premio Mono Núñez. Desde su primera aparición, se da un constante surgimiento de duetos que al igual que “las Mellis” intentaban mostrar la calidad vocal y la riqueza en melodías adquirida por la dirección del maestro Cardona. Entre estos duetos encontramos por ejemplo al dueto Acento conformado por Doris Zapata y Eliana Cano.

Toda la vida de Cardona estuvo dedicada a la música andina colombiana creando excelentes arreglos para diferentes formatos con su exquisitez armónica que lo caracterizaba. De esta manera, llevó la música a un punto muy alto en cuanto a su calidad compositiva, sin romper con las tradiciones de las formas musicales e instrumentales. Sin duda alguna, uno de los grandes aportes del maestro antioqueño fue incluir armonías modernas que enriquecieron y aportaron a la música colombiana; así lo señala el mismo Cardona cuando dice: Es importante “la innovación con límites razonables”³⁴. Y en otro lado nos recuerda que “por

³¹ Cardona, Op. Cit., (18 de septiembre 2013)

³² Ibid., (18 de septiembre 2013).

³³ Ibid., (18 de septiembre 2013).

³⁴ Ibid., (18 de septiembre 2013).

bueno que sea lo que se esté haciendo, puede ser mejor”³⁵ y en el caso de la música andina colombiana se ha experimentar nuevas maneras de hacerla, sin perder lo tradicional que la identifica.

³⁵ Ibid., (18 de septiembre 2013).

4.5. ANÁLISIS DE LA OBRA VOCAL CARDONA, HERNÁNDEZ, PARA “Las Mellis”. SI NO FUERA POR TI.

OBRA: Si no Fuera por Ti.

LETRA: Oscar Hernández.

AUTOR: León Cardona García.

FECHA: 06 enero de 1991³⁶

INTERPRETES: “Las Mellis”.

GENERO: Andina Colombiana.

ESTILO: Pasillo – Canción.

PROPORCIÓN: 86 Compases.

AMBITO DE TESITURA VOCAL:

Voz 1:



³⁶ HERNÁNDEZ PEZANO, Liliana. Análisis de siete canciones de León Cardona y Oscar Hernández Monsalve. Trabajo de grado. Facultad de artes y humanidades, departamento de Bellas artes, Santafé de Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, Octubre 7 de 1996. P. 34.

Voz 2:



TIPO DE ESCALA: E mayor.

TONALIDAD: E

MELODÍA CON TEXTO: Silábica.

TEXTURA MELODÍA: Homofónica y polifónica.

FORMATO:

-Soprano

-Mezzo – soprano.

-Guitarra

-Tiple

-Bandola

PREDOMINIO DE LOS GRADOS TONALES: Los grados más frecuentes en la obra son; F#m7 B7 E B7(9).

RELACIONES SENSIBLE TÓNICA: Descendiente compás 70(B79b), 71 E compas 83 B7(9b) y 84 E, 85 B7, 86 E,

ESTUDIO DE LA INTERVÁLICA DE LAS VOCES: Segundas mayores, menores, aumentadas, terceras, mayores, menores, aumentadas, cuartas justas,

aumentadas y disminuidas, quintas justas, aumentadas, sextas mayores, menores, séptimas mayores y menores, octavas justas, novenas mayores.

PUNTO CULMINANTE: En la parte B de la obra donde observa la mayor parte de modulaciones.

Al inicio de la parte C compases 52 al 54 podemos notar la variedad de intervalos de todo tipo entre las cantantes, manteniendo un reposo desde el compás 55 al 67 y comienza en el compás 69 con una superposición de voces por parte de la segunda voz.

PUNTOS DE REPOSO: Mezzo Soprano y contralto del compás 1 al 11 y del 72 al 79 están en silencio.

Reposo cadencias compás 9 al 11 del 68, 69 y pasa a la coda compás 81 del 70, 71, 72 y 78, 79 y del 84 al 86.

Calderón en el compás 81.

CIFRADO:

IIIm7(4) F#m7(4)	V7(9) B7(9)	IVdim Adim	IIIIm7(4) G#m7(4)	VI+(7) C#+(7)	Ildim Fdim	IIIm7 F#m7	IIIdim Gdim
			 V de IIIm Acorde de paso.		
IIIIm7 G#m7	VI+(7) C#+(7)	Ildim Fdim	II7(9) F#7(9)	V7(9)13 B7(9)13	V7(9b) B7(9b)	I E	N.P
..... Vm7 de C# V de II Acorde de paso. V de V				
IIIm7 F#m7	V7(9) B7(9)	VIIldim D#dim	IImaj7 Emaj7	I6 E6	IIm7 Em7	IV7(9) A7(9)	Vldim C#dim
				 IIIm7 de D V de D VIIldim de D
VIIImaj7	I6	IIm7	IV7(9)	IIIdim	IIIm7	Vm7	

Dmaj7 Imaj7	D6	Dm7	G7(9)	Fdim Acorde de paso.	Em7	Am7 IVm7 de E
IIIIm7(5b) de E C#m7(5b) V de V	II7 F#7 V de V	V+(7) B+(7)	V7 B7	N.P	IIIIm7 F#m7	V7(9) B7(9) VIIIdim D#dim
Imaj7 Emaj7	I6 E6	Im7 Em7 IIIm7 de D	IV7(9) A7(9) V de D	VIdim C#dim VIIIdim de D	VIIImaj7 Dmaj7 Imaj7	I6 D6
Im7 Dm7	IV7(9) G7(9)	IV G/F	IIIm7 Em7	Vm7 Am7 IIIIm7 de F	VIIIm7 Cm7 IIIm7 de Bb	III7 F7 V de Bb
Imaj7 Bbmaj7	I6 Bb6	Im7 Bbm7 IIIm7 de Ab	IV7(9) Eb7(9) V de Ab	VIIIdim Abdim VII de Bbm	VIIImaj7 Abmaj7 Imaj7	I6 Ab6 I6
IIIm7 de F# G#m7	V7 C#7	Imaj7 F#maj7	I6 F#6	Im7 F#m7 IIIm7 de E	IV7 B7 V7 de E	VIdim D#dim VII de E
Imaj7 Emaj7	VIIm7 C#m7	VIIIm7(5b) D#m7(5b) IIIm7(5b) de VIIm	III7 G#7 V7 de VIIm	VIIm7 C#m7	VIIm C#m/B	
IVdim A#dim VII de V	IV7 A7	III7 G#7 V de VIIm	N.P	IIIm7 F#m7	V7 B7	
VII7(9)11+ D7(9)11+ V7(9)11+ de IV	VI7 C#7 V de IIIm	IIIm7 F#m7	V7(9) B7(9)	V7(9b) B7(9b)	I E	I E

IIIm7 F#m7		IIIIdim Gdim Acorde de paso		IIIm7 G#m7		VI+(7) < IIIIdim C#+(7) < Fdim V de Acorde F# < de paso		II7(9) F#7(9) V de V		V7(9)13 < V7(9b) B7(9)13 < B7(9b) < < <	
I E	N.P	V7 B7	V7 B7	IIIm7 F#m7	V7(9) B7(9)	V7(9b) B7(9b)	I E				
V7 B7	I E										

.... Región Funcional.

CADENCIAS:

-Perfecta: Compás 9, 10, 11

F#7(9) B7(9)13 B7(9b) E

Compás, 84, 85, 86

E B7 E

Compás, 45 al 48

Bbm7 Eb7(9) Abdim acorde de paso Abmaj7 Ab6

-Semicadencia: Compás 68, 69 y va a la coda compás 81

C#7 F#m7 B7

RITMO ARMÓNICO GENERAL: Los acordes en su mayoría son uno por compás en blancas o blancas con puntillos, en ocasiones dos acordes por compás realizando negras con puntillo cada uno.

MELODÍA: Homofónica y Polifónica.

TIEMPO: No tiene indicaciones en la partitura, pero en la audición podemos notar que es un pasillo lento

CARÁCTER: La conducción armónica permite que las voces realicen melodías complejas que van acorde y se convierten en únicas y no predecibles.

FRASEO: Se realiza cada cuatro compases.

AGÓGICA: En la partitura no presenta indicaciones pero en la audición podemos notar un cambio de tiempo en los compases 81 al 85 realizando un ad libitum y finaliza la obra en el compás 86.

DINÁMICA: En el manuscrito no presenta indicaciones, pero en la grabación se presenta de la siguiente manera: cuando inician las voces se puede notar un crescendo del volumen sonoro, en los compases 12 y 13.

Durante la obra, la segunda voz realiza decrescendos que se pueden escuchar con claridad en las partes, donde hace un descenso en escala, y la voz uno un ascenso en escala. La segunda voz presenta una dinámica más fuerte, por esto, auditivamente es más notoria al lado de la primera.

MOTIVO PRINCIPAL: Acéfalo y final masculino



TIPO DE COMPÁS: $\frac{3}{4}$

UNIDAD DE TIEMPO: La Negra.

ESTRUCTURA: Ternaria A, B, C

	Introducción	A	B	C	Reexposición	CODA
COMPASES	1 al 11.	12 al 27.	28 al 51.	52 al 72.	73 al 80.	81 al 86.
ARMONÍA	E, realizando progresiones	Inicia en E. en el compás 17	Está en E. pasando	Se	Inicia en E,	E.

	<p>por quintas apareciendo de esta manera acordes que están fuera de la tonalidad.</p>	<p>realiza un cambio de modo del acorde de tónica, de E a Em, (acorde pivote), convirtiéndose en segundo grado de la siguiente tonalidad pasajera, D. finaliza la parte A, con el retorno a la tonalidad principal de la obra por una progresión de quintas, reposando en el quinto grado (B) de la tonalidad principal de la obra, E.</p>	<p>por diferentes tonalidades pasajeras como D, Bb y Ab, debido a progresiones por quintas.</p>	<p>encuentra en E, realizando acordes fuera de la tonalidad, que se convierten en acordes de paso.</p>	<p>pasando por un Gdim que se convierte en un acorde de paso cromático ascendente para llegar a un G#m7, en el siguiente compás encontramos un C#+(7) que se convierte en V grado de la doble dominante a la que llegamos en el compás 77, F#7, retoma la tonalidad principal en los compases 78 al 80.</p>	
--	--	--	---	--	---	--

4.6. ANÁLISIS DE LA OBRA VOCAL CARDONA, HERNÁNDEZ, PARA “Las Mellis”. EL PREMIO.

OBRA: El Premio.

LETRA: Oscar Hernández.

AUTOR: León Cardona García.

FECHA: Medellín, 30 Noviembre de 1965

INTERPRETES: “Las Mellis”.

GENERO: Andina Colombiana.

ESTILO: Bambuco – Canción.

PROPORCIÓN: 86 Compases.

AMBITO DE TESITURA VOCAL:

Voz 1:



Voz 2:



TIPO DE ESCALA: Em armónica y melódica.

TONALIDAD: Em.

MELODÍA CON TEXTO: Silábica.

TEXTURA MELODÍA: Homofónica y polifónica.

FORMATO:

-Soprano

-Mezzo – Soprano.

-Guitarra

-Tiple

-Bandola

PREDOMINIO DE LOS GRADOS TONALES: Em lo encontramos 24 veces en la partitura es el que predomina y deja claro que es la tonalidad de la obra. Podemos encontrar el Am 9 veces, de igual manera C 8 veces y B en 7 ocasiones con diferentes agregados o sin ellos.

RELACIONES SENSIBLE TÓNICA: En la guitarra: en el compás 18 con el 19 también en los compases 50 y 51 (B7 y Em) en el compás 81 y 82 B7 y Em en la guitarra el tiple.

ESTUDIO DE LA INTERVÁLICA DE LAS VOCES: Décima, sextas mayores, menores y disminuidas, cuartas aumentadas y justas, terceras mayores, terceras menores, quintas disminuidas, justas, aumentadas, segunda menor compás 38 y 61 octavas, segunda mayor compás 82.

PUNTO CULMINANTE: En la letra B, cambiando notoriamente de sonoridad, además es la parte donde se encuentran acordes ajenos a la tonalidad.

PUNTOS DE REPOSO: las voces están en silencio en el inicio de la obra compases 1 al 20.

Reposo cadencias: compases 18 al 20, del 35 al 37, 50 al 51, 82 al 86.

CIFRADO:

Im Em	Im Em/D	II7 F#7/C# V7	VI7 C7 * B	V7 B7 I	VII dim D#dim
Im Em	Im Em/G Vm	Vm7 Am7 Im7	VII7 D7 IV7	III maj7 Gmaj7 VII maj7	VI maj7 Cmaj7 III maj7
II m7(5b) F#m7(5b)	V7 B7	Im Em	Im Em/G	Im7(5b) F#m7(5b)	V7 B7
Im Em	N.P	Im Em	Im Em/D	II7 F#7/C# V7	VI7 C7 *B
V7 B7 I7	VII dim D#dim	Im Em	Im Em/G VI m	IV m7 Am7 II m7	VII7 D7 V7
III maj7 Gmaj7 I maj7	VI maj7 Cmaj7 IV maj7 * c#	VI m7(5b) C#m7(5b) II m7(5b)	II7 < VI7 F#7 < C7 V7 < *B	V7 B7 I7	N.P
Im Em	Im Em/D	II7 F#7/C# V7	VI7 C7 *B	V7 B7 I7	VII dim D#dim
Im Em	Im Em/D	II7 < II7 F7/C < F7 VI7 < VI7	II7 < II7 F7/C < F7 VI7 < VI7	Im < Im Em/B < Em IVm <	Im Em/D

	Vm de IV	de IV	de IV	de IV	de IV	de VI	
II7 F#7/C# # V7	II7 F#7 V7	V7 B7/F# I7	V7 B7 Vm	Im Em Vm	IVm7 Am7 Im7	IV7 D7 Im7	VIIImaj7 Gmaj7 Im7 Am7
IIIm7 Bm7	IIIImaj7 Cmaj7	IIIm7 Bm7	IIbdim Bbdim *A	Im7 Am7	IIIm7(5b) Bm7(5b) V7 E7		
Im7 Am7	IIIdim Bdim VIIIdim de III	Im Am/C	N.P	IV7 D7	IV7 D7	IV D/C	
IIIm7 Bm7 *A	Im7 Am7 *Ab	Ib7(9) Ab7(9) Ib7(11) Ab7(11) *Ab	VIIImaj7 Gmaj7	Im7 Am7	IIIm7 Bm7	IIIImaj7 Cmaj7	
IIIm7 Bm7	IIbdim Bbdim	Im7 Am7	Im7 Am7	VI7 F7	VI7 F7		
Vm7 Em7 Im7	Im Em/D	II F#/C# V	II7 F#7 V7	V7 B7 I7	Im Em	N.P	
Im Em	Im Em						

*Descenso cromático del bajo.

.... Región funcional.

RITMO ARMÓNICO GENERAL: Los acordes están dispuestos de a uno para cada compás, con la excepción de los compases 34, 45, 46,47,49,50,52,60,67,68,81, que presentan dos por compás.

MELODÍA: Homofónica y Polifónica.

FRASEO: Se realiza cada cuatro compases.

		<p>tonalidad pasajera en los compases 28 al 32.</p> <p>De la misma manera la tonalidad pasajera que aparece es B.</p> <p>Termina esta parte en la tonalidad principal de la obra debido a una progresión por quintas, llegando a un Em.</p> <p>Este Em expuesto en el compás 51 se convierte en acorde pivote, para el cambio de tonalidad próximo.</p>	<p>Am7, hasta el compás 78, pasando en este transcurso por acordes que no están en la tonalidad establecida, como Bbdim, en el compás 58 y el Bb7 del compás 67, que aparecen por un cromatismo descendente indicado por el bajo de la guitarra y este mismo les indica el nombre del acorde.</p> <p>También en el compás 62 encontramos un Bdim que sería el séptimo grado del relativo mayor de la tonalidad</p>	
--	--	---	--	--

			actual. Retomando la tonalidad nuevamente en el compás 79 hasta el 82.	
--	--	--	---	--

4.7. ANÁLISIS DE LA OBRA VOCAL CARDONA, HERNÁNDEZ, PARA “Las Mellis”. NO ABANDONES TU TIERRA.

OBRA: No Abandones tu tierra.

LETRA: Oscar Hernández.

AUTOR: León Cardona García.

FECHA: Medellín, 30 Noviembre de 1965³⁷

INTERPRETES: “Las Mellis”.

GENERO: Andina Colombiana.

ESTILO: Bambuco – Canción.

PROPORCIÓN: 91 Compases.

AMBITO DE TESITURA VOCAL:

Voz 1:



Voz 2:

³⁷ HERNÁNDEZ PEZANO, Op. Cit., p. 60.



TIPO DE ESCALA: Em armónica y melódica.

TONALIDAD: Em.

MELODÍA CON TEXTO: Silábica.

TEXTURA MELODÍA: Homofónica. Con excepción del compás 39.

FORMATO:

-Soprano

-Mezzo – Soprano.

-Guitarra

-Tiple

-Bandola

PREDOMINIO DE LOS GRADOS TONALES: Em lo encontramos 24 veces en la partitura es el que predomina y deja claro que es la tonalidad de la obra. Podemos encontrar el Am 9 veces, de igual manera C 8 veces y B en 7 ocasiones con diferentes agregados o sin ellos.

RELACIONES SENSIBLE TÓNICA: En la guitarra: en el compás 18 con el 19 también en los compases 50 y 51 (B7 y Em) en el compás 81 y 82 B7 y Em en la guitarra el tiple.

ESTUDIO DE LA INTERVÁLICA DE LAS VOCES: Décima, sextas mayores, menores y disminuidas, cuartas aumentadas y justas, terceras mayores, terceras menores, quintas disminuidas, justas, aumentadas, segunda menor compás 38 y 61 octavas, segunda mayor compás 82.

PUNTO CULMINANTE: En la letra B, cambiando notoriamente de sonoridad, además es la parte donde se encuentran acordes ajenos a la tonalidad.

PUNTOS DE REPOSO: las voces están en silencio en el inicio de la obra compases 1 al 20.

Reposo cadencias: compases 18 al 20, del 35 al 37, 50 al 51, 82 al 86.

CIFRADO:

IV Gmaj7	VII C7(9) IV de IV	III m7 F#m7	V m7 Bm7	II7(9)11+ E7(9)11+ V7(9)11+ de V	II7(9)11+ E7(9)11+ V7(9)11+ de V	II m7 Em7
V7(9) A7(9)	V7(9b) A7(9b)	I6 D6	N.P	III m7 F#m7	II7 F7 V7 de Bb	II m7(4) Em7(4)
V7 A7	II m7 Em7	V m7 Bm7	Vb7(9)11+ Bb7(9)11+	V7 A7	IVmaj7 Gmaj7	
VII7(9) C7(9) IV7(9) de IV	III m7 F#m7	V m7 Bm7	II7(9)11+ E7(9)11+ V7(9)11+ de V	II7(9)11+ E7(9)11+ V7(9)11+ de V	II m7 Em7	V7(9) A7(9) V7(9b) A7(9b)
I6 D6	I6 D6	I6 D6	III m7 F#m7	VII6 C6 IV de IV	VI7 B7 V7 de III	
II m7 Em7	V m7 Bm7	II7(9) E7(9) V7(9) de V	V7 A7	V7 A7	N.P	
I6	III m7/C#	VII6	VI7	II m7	III dim	IV6
						II m7
						III dim

D6 F#m7/C #	C6 B7 IV de IV	Em7 F#dim VIIm7 de IV	G6	Em7	Fdim		
IIIIm7 F#m7 Vm7 Am7 C6 IIIIm7 de III	VI7 B7 V7 de E	IIdim D#dim VIIIdim de E	II7(9) E7(9) V7(9) de V	V7 A7	I6 D6	N.P	
IIIIm7 F#m7	III7 F7 V7 de Bb	IIIm7(4) Em7(4)	V7 A7	IIIm7 Em7	VIIm7 Bm7		
VIb7(9)11+ Bb7(9)11+	V7 A7	IVmaj7 Gmaj7	VII7(9) C7(9) IV7(9) de IV	IIIIm7 F#m7	VIIm7 Bm7	II7(9)11+ E7(9)11+ V7(9)11+ de V	
II7(9)11+ E7(9)11+ V7(9)11+ de V	IIIm7 Em7	V7(9) A7(9)	V7(9b) A7(9b)	I6 D6	N.P	IIIIm7 F#m7	
VIb7/F Bb7/F *De A a G	IIIm7(4) Em7(4)	V7(13) A7(13)	IIIm7 Em7	VIIm7 Bm7 *De B a Bb	VIb7(9)11+ Bb7(9)11+	
V7 A7	IVmaj7 Gmaj7	VII(9) C7(9) IV de IV	IIIIm7 F#m7	VIIm7 Bm7	II7(9)11+ E7(9)11+ V7(9)11+ de V	II7(9)11+ E7(9)11+ V7(9)11+ de V	
IIIm7 Em7	V7(9) A7(9)	V7(9b) A7(9b)	I6 D6	I6 D6	Vm7 Am7 IIIm7 de IV	IVmaj7 Gmaj7	
IIIIdim Fdim	IIIIm7 F#m7	VII6 C6	VI7 B7	I#dim D#dim	I7(9) E7(9)	IV7 A7	I6 D6

	IV de IV	V de E	VII dim de E		V de D	
I6 D6						

*Descenso cromático del bajo.

.... Región funcional.

N.P: No presenta acorde.

RITMO ARMÓNICO GENERAL: La guitarra y el tiple realizan acompañamiento rítmico – armónico, dispuestos de a un acorde por compás solo se observan de a dos acordes en 16 compases, estos son 3, 7, 20, 24, 37, 38, 39, 43, 44, 59, 63, 76, 80, 83, 86 y 89.

MELODÍA:

TIEMPO:

CARÁCTER:

FRASEO:

AGÓGICA: No tiene indicaciones en la partitura.

DINÁMICA:

MOTIVO PRINCIPAL:

TIPO DE COMPÁS: 6/8

UNIDAD DE TIEMPO: La Negra con puntillo.

ESTRUCTURA TERNARIA: A, B, C

	Introducción	A	B	C	Reexposición	CODA
COMPASES	1 al 9.	10 al 26	27 al 48.	49 al 65.	66 al 82.	83 al 91.

<p>ARMONÍA</p>	<p>Está en D, iniciando en el cuarto grado y pasando por todos los grados de la tonalidad hasta el compás 8 y 9 que retoma el acorde tónica, D.</p>	<p>Se encuentra en D, en los compases 10 al 12 y 15 al 17 presenta descenso cromático de los acordes.</p>	<p>Del compás 27 al 37 está en D, 38 al 41 realiza un paso por Em retomando con un cromatismo ascendente en el compás 42 a D, que va hasta el compás 48.</p>	<p>D y en los compases 50 y 55 realiza acordes que están fuera de la tonalidad pero son acordes de paso que descienden al siguiente grado, en el compás 57 hasta el 60 realiza una progresión por quintas llegando así hasta el acorde de E7 que se repite en el compás 61, en el siguiente compás retoma la</p>	<p>Está en D y en los compases 67 y 72 realiza acordes que están fuera de la tonalidad pero son acordes de paso que descienden al siguiente grado, en el compás 74 realiza una progresión por quintas llegando hasta E7 en el compás 77 y 78. en el siguiente compás retoma la tonalidad de D.</p>	<p>Desde el compás 83 hasta el 88 Pasa por E, en el compás 89 al 91 retoma D como tonalidad principal.</p>
-----------------------	---	---	--	--	--	--

				tonalidad de D.		
--	--	--	--	--------------------	--	--

5. CONCLUSIONES

El análisis del tratamiento de la segunda voz en tres canciones del compositor colombiano León Cardona con letras de Oscar Hernández, conduce al reconocimiento del gran aporte de este autor a la música colombiana.

Su aporte es valioso ya que ofrece novedosos elementos compositivos que enriquecieron la música andina colombiana. Dicho trabajo que inicio como un experimento y que se materializó en el dueto “Las Mellis”, marco la diferencia mostrando las riquezas armónicas influenciadas por el Jazz, la música del Brasil y de Aldemaro Romero.

El sello personal de maestro se ve impreso en el manejo a nivel vocal que hizo de sus composiciones; en ellas se prestó igual importancia a la primera y segunda voz, permitiendo con ello salirse de lo convencional en donde la segunda voz se limitaba a realizar una sencilla melodía por debajo de la primera. La importancia que dan las composiciones del maestro Cardona a la segunda voz radica en que complementa la armonía que se viene trabajando en las obras.

Por ejemplo, en la obra “*Si no fuera por tí*”, la segunda voz inicia en el compás 12 y durante la canción, realiza variaciones rítmicas y melódicas en el segundo compás del motivo principal de la canción, convirtiéndose en contra cantos que hacen que la segunda voz sea diferente y llamativa, con excepción de algunas partes del tema que aparecen en los compases 58 al 66 del 69 al 72 y la coda que va desde 81 al 86. La textura que emplean las voces es Homofónica y polifónica, debido a los contra cantos que realiza la segunda voz en los compases ya mencionados anteriormente. El registro de la segunda voz es amplio, abarca una trecena y el compositor aprovecha esto para que la voz dos, realice diferentes intervalos desde una segunda menor hasta un intervalo de sexta mayor, expuesto en el compás 13.

Las dinámicas de expresión no aparecen dispuestas en el manuscrito, sin embargo, en la audición escuchamos con claridad que es notoria y en ocasiones es más fuerte que la primera. En cuanto a la agógica, que tampoco aparece en la partitura, podemos escuchar en la audición que en compás 82 al 86, el tiempo cambia realizando un *ritardando* que permite la conclusión del tema.

Por otro lado, en el bambuco “El Premio”, la textura que realiza la segunda voz en su mayoría es homofónica, menos en los compases 45 al 49 del 55 al 60, 71 y 72. Del compás 77 al 81 se presenta textura polifonía, además, es notorio este cambio ya que el compositor propone en estos compases dinámicas como Forte (*f*) y crescendos. El ámbito de tesitura que maneja la segunda voz es de una novena, además, realiza frecuentemente intervalos de terceras mayores y el intervalo más amplio que presenta es de cuarta justa presente en los compases 26 y 42.

En el tema “No abandones tu tierra”, la segunda voz inicia con un descenso cromático en el compás 10 al 12. En esta canción la segunda voz realiza intervalos que van desde una segunda menor, hasta intervalos muy amplios, como el de sexta mayor que se encuentra en el compás 83 y uno de séptima menor que aparecen en los compases 20 y 21. Por lo anterior el registro de la tesitura vocal es de una décima. Su textura melódica es homofónica con excepción del compás 39, en la partitura las dinámicas que presentan son piano (*p*), *mezzo forte* (*mf*), *forte* (*f*), *crescendo*, *decrescendo*, dispuestos para todos los instrumentos y para las voces.

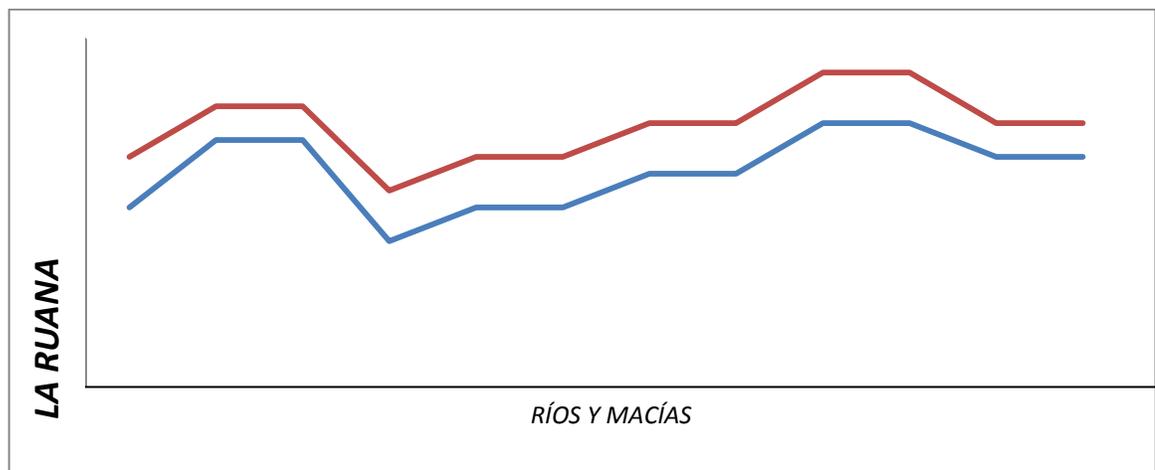
La segunda voz, en las tres canciones expuestas anteriormente, realiza siempre melodías coherentes de acuerdo a la armonía. Con ello Cardona nos muestra la importancia que le da a la segunda voz en sus composiciones, permitiendo a su vez que resalte junto a la primera, además, utiliza el registro vocal de la cantante para saltos que permiten realizar melodías diferentes, saliéndose de lo

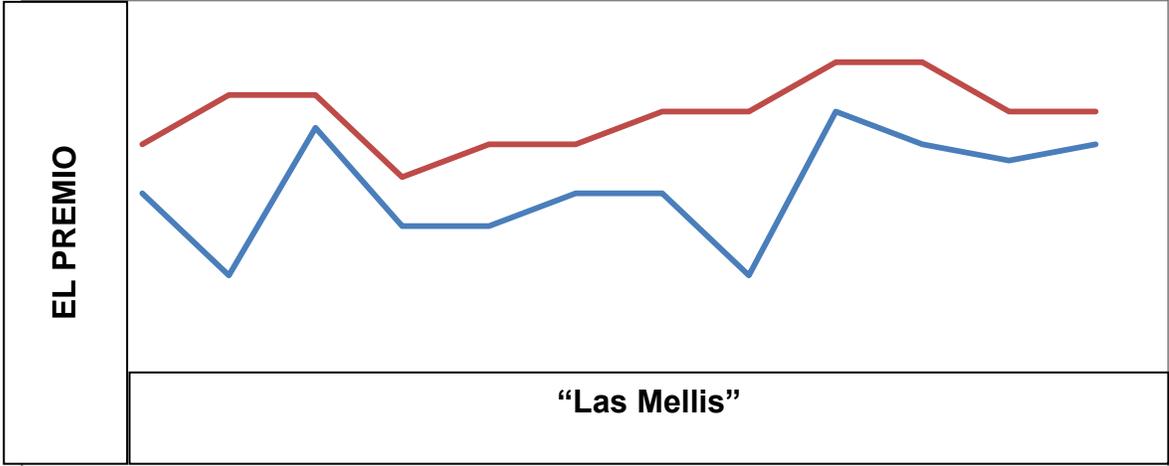
convencional que se venía presentando, es decir, de terceras y sextas por debajo de la primera voz.

Para ello se ilustrara a continuación en el siguiente gráfico, un análisis comparativo del movimiento de la segunda voz en relación a la primera en la obra de dueto tradicional (La Ruana) y El Premio en el arreglo de León Cardona, para “Las Mellis”.

-voz 1: 

-voz 2: 





6. BIBLIOGRAFIA

LIBROS

María del Pilar Azula, Martha Enna Rodríguez, Luis Fernando León. Canción andina colombiana, transcripción y aproximación documental. Facultad de artes y humanidades, departamento de música, Universidad de los Andes, 2007.

TRABAJO DE GRADO

HERNÁNDEZ PEZANO, Liliana. Análisis de siete canciones de León Cardona y Oscar Hernández Monsalve. Trabajo de grado. Facultad de artes y humanidades, departamento de Bellas artes, Santafé de Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, Octubre 7 de 1996.

REVISTA

RICO. Jaime. Para evocar la época dorada de la canción popular, DE PELÓN Y MARÍN A LOS HERMANOS MARTÍNEZ (1908-2008). Revista Nostalgias Musicales. Vol.6, 2008. Ed, Aires Litográficos, Medellín.

PAGINAS WEB

[GARZON & COLLAZOS - 30 Exitos Inolvidables - Amazon.com Music](#)
[30 Exitos Inolvidables - Garzón Y Collazos | Credits | AllMusic](#)

PARTITURAS

Partituras, manuscritos facilitado por León Cardona, septiembre 18 de 2013, Medellín Colombia.

DISCOGRAFÍA

Orgullosamente Mujer “Las Mellis”, para el sello PHILIPS, Medellín Colombia
1991.

VIDEOGRAFIA:

[Garzon y Collazos - Pueblito viejo - YouTube](#)

[Obdulio y Julian - El trapiche - YouTube](#)

7. ANEXOS

7.1. Anexo 1: Manuscrito de Hernán Restrepo Duque.

La historia de los duetos femeninos en el campo de la música colombiana, se remonta a los primeros años de nuestra radiodifusión, cuando desde las emisoras de Bogotá, Barranquilla y Medellín especialmente, se lanzaban al aire las interpretaciones de algunos que alcanzaron la máxima consagración, como fueron los de las Chávez, Beraniçe y Cecilia. Las dos llegarían a sobresalir notablemente como solistas e incluso la primera a convertirse en una de las máximas intérpretes del bambuco. Las hermanas Díaz dieron también una figura gigantesca, pues la primera voz era la de Matilde.

En Barranquilla hicieron época las Hermanas Altamar y también Las Dulzainas y las Oviedo. Medellín dio a las Hermanas Cataño, las Piedrahita y las Domínguez de quien se desprendió otra estrella refulgente del bolero: Marta.

Muchos de nuestros máximos bambucos, como "El trapiche" y "Cánoita" fueron grabados en los Estados Unidos por un famoso duo femenino encabezado por la cantante barranquillera Sarita Herrera y la portorriqueña Mercedes Julbe. Sarita también conformó pareja con Cecilia y Carlos Pinzón, ambos colombianos. Sin embargo, ninguno de esos duetos y de otros fundados en años recientes, alcanzó la perfección que llega a veces a lo espectacular, de las hermanas Milly y Marta Vargas Angel que han logrado desde el comienzo de su carrera artística un impacto profundo en el corazón popular y luego, bajo la sabia batuta del compositor, guitarrista y arreglista antioqueño León Cardona, han logrado una manera moderna, distinta, de impresionantes matices melódicos y armónicos en la interpretación del cancionero nativo.

Las Hermanitas Vargas, gemelas de verdad, surgieron en la capital del país, dentro del ambiente estudiantil y fue en un evento intercolegiado en el cual obtuvieron los primeros laureles. Se hicieron conocer luego con el acompañamiento de la bandola de su hermano Mauricio y enfrentaron una triunfal carrera que se vio coronada con un primer premio en el concurso Expofinca, de Medellín en 1988, año en el cual Milly obtuvo también el primer lugar en el Festibuga. Marta había ganado ya, en plan de solista, el Festival de la U.P.B. y Milly en el Comfama Fontidueño, el que le dio derecho a participar en la ciudad señora.

En los finales de ese año y a duo, ganaron el Festival de Cotrafa en Bello (A.) En 1990, Marta obtuvo el primer lugar en el mismo Festibuga que había ganado su hermana.

Pero su consagración absoluta como dueto tuvo lugar en las históricas jornadas de Ginebra (V.), dentro de las resonancias colombianísimas del Mono Núñez en donde ya habían ganado un honroso segundo lugar. Su triunfo fue doble por cuanto no solo obtuvieron el trofeo al mejor dueto sino que se alzaron con el codiciado mayor, el Gran Premio Mono Núñez, estrictamente destinado a quienes hacen gala de un profesionalismo total y de una eminencia artística indiscutible.

En dicho triunfo fue definitivo, y así lo reconocieron aficionados y profesores por igual, el trabajo de montaje realizado en sus voces y en su estilo por uno de los músicos de avanzada más importantes que registra la historia melódico-armónica de Colombia: León Cardona.

Es ésa la circunstancia que decide a la Philips, cuando convoca a LAS MELLIS a esas lindas hermanitas Vargas Angel, a que hagan parte de su elenco, a contar con la colaboración como productor y director, de quien es prácticamente el "hacedor" del dueto y a solicitarle al ilustre maestro que repertorio y arreglos consulten, no solamente la mayor autenticidad posible, sino que se refleje en la orientación artística del disco, el concepto novísimo que él ha venido propugnando en torno al cantar criollo, tanto en instrumentaciones como en letras y melodías. Y se consiguió la cosa.

Esta primera incursión de LAS MELLIS en un disco profesional, destinado al gran público consumidor, es íntegramente nuevo. Y no decimos novedoso a propósito, porque el adjetivo indica cierta superficialidad destinada a lo estrictamente comercial.

Es nuevo porque habla un nuevo idioma en el campo instrumental, respetando eso la tradición de los instrumentos típicos. Y nuevo porque presenta temas de reciente data, algunos exclusivamente cedidos para el mismo. Compositores actuales que se expresan con palabras de la gente de ahora y que proyectan emociones nuevas. Del aplaudido binomio autoral que conforman el mismo León Cardona y el poeta - periodista antioqueño Oscar Hernández, está "El premio", un suceso internacional que los hizo célebres y los distinguió entre los más atrevidos creadores del bambuco actual, otro de sus grandes temas, "Migas de silencio" y otros que por primera vez acceden al surco. Hay dos canciones del aplaudido compositor antioqueño Héctor Ochoa, quien acaba de triunfar en un sonado concurso radial, como número uno de Colombia, incluso aquella "Orgullosamente mujer" que LAS MELLIS impusieron como ganadora en Ginebra en 1990. Y hay hermosas páginas de John Jairo Torres como su celeberrimo "Fantasmas"; de Raúl Rosero, de Fabio Alberto Ramírez y de Luis Enrique Aragón, todos dentro de los aires más colombianos, los que identifican la región andina: el bambuco, el pasillo y la danza.

Un menú de exquisiteces criollísimas. Un repaso musical que nos lleva de la mano por viejos caminos, se asoma a la inquietud violenta de las ciudades de hoy y nos permite admirar el progreso de nuestro cancionero en dos voces que no solo se complementan y transmiten, sino que tienen la consistencia de lo bien pensado, de lo bien estudiado, de lo que se entrega con exactitud, conciencia y corazón.

HERNAN RESTREPO DUQUE

7.2. Anexo 2: Caratula del disco, Orgullosamente Mujer “Las Mellis” 1991, bajo el sello de PHILIPS.



Fuente: fotografía tomada por María Alexandra González. Colección particular. Medellín, Colombia. 18 de Septiembre 2013.

orgullosamente mujer **LAS MELLIS**

- | | |
|---|--|
| 01. ORGULLOSAMENTE MUJER - Bambuco
Héctor Ochoa Cárdenas | 07. EL PREMIO - Bambuco
Oscar Hernández Monsalve - León Cardona García |
| 02. SI NO FUERA POR TI - Pasillo
Oscar Hernández M. - León Cardona García | 08. FANTASMAS - Pasillo
John Jairo Torres de la Pava |
| 03. EL FARAÓN - Bambuco
Raúl Rosero Polo | 09. CUANDO EL CAMINO SE ACABA - Bambuco
Oscar Hernández M. - León Cardona García |
| 04. MIGAS DE SILENCIO - Pasillo
Oscar Hernández M. - León Cardona García | 10. FOLLAJES - Pasillo
Fabio Alberto Ramírez |
| 05. LA CANCIÓN DEL AMOR - Danza
Oscar Hernández M. - León Cardona García | 11. HAY UN SOLO CAMINO - Bambuco
Oscar Hernández M. - León Cardona García |
| 06. EL BESO QUE ROBÉ A LA LUNA - Bambuco
Luis Enrique Aragón Farkas | 12. MUY ANTIOQUEÑO - Bambuco
Héctor Ochoa Cárdenas |

**GANADORAS : FESTIVAL DE LA CANCION
"MONO NUNEZ" 1990 GINEBRA (V)**

LAS MELLIS SON :

**MILLI RUHT VARGAS A. - PRIMERA VOZ
- TIPLE ACOMPAÑANTE
MARTHA PILAR VARGAS A. - SEGUNDA VOZ
- GUITARRA ACOMPAÑANTE**

MUSICOS INVITADOS :

**MAURICIO VARGAS A. - BANDOLA
LEON CARDONA - 1^{ra} GUITARRA - 1^{er} TIPLE.
HERNAN GOMEZ - BAJO Y TECLADOS.
PRODUCCION ARREGLOS Y DIRECCION -
- LEON CARDONA.**

**GRABADO EN ESTUDIOS BLUSS- MEDELLIN -
- COLOMBIA -**

**GRABADOR - BYRON OSPINA
MEZCLO - EDGAR ECHAVARRIA - (CHAVA).
FOTO : BUENA IMAGEN.**

7.3. ANEXO 3: “Las Mellis” y su hermano Mauricio.



Fuente: fotografía tomada por María Alexandra González. Colección particular. Medellín, Colombia. 18 de Septiembre 2013.

7.4. ANEXO 4: León Cardona García, en su sala estudio.



Fuente: fotografía tomada por María Alexandra González. Colección particular. Medellín, Colombia. 18 de Septiembre 2013.

7.5. ANEXO 5: Entrevista León Cardona.



Fuente: fotografía tomada por Gloria Beatriz Cardona. Colección particular. Medellín, Colombia. 18 de Septiembre 2013.

7.6. ANEXO 6: León Cardona, en su sala estudio a la edad de 83 años.



Fuente: fotografía tomada por María Alexandra González. Colección particular. Medellín, Colombia. 18 de Septiembre 2013.

7.7. ANEXO 7: León Cardona García y María Alexandra González Ziabato.



Fuente: fotografía tomada por Gloria Beatriz Cardona. Colección particular. Medellín, Colombia. 18 de Septiembre 2013.

7.8. ANEXO 8: León Cardona García y María Alexandra González Ziabato.



Fuente: fotografía tomada por Gloria Beatriz Cardona. Colección particular. Medellín, Colombia. 18 de Septiembre 2013.

7.9. ANEXO 9

Copias del manuscrito, canción, Si no fuera por ti.

SCORE "SINO FUERA POR TI" Oscar Hernández M.
Pasillo-canción León Cardona G.

Handwritten musical score for the first system. The score is in 3/4 time and F# major. It includes staves for Soprano (Sop.), Contralto (Cnt.), Band (Bnd.), Trumpet (Tpt.), and Guitar (Guit.).

Chord progression: F#m7(4) B7(9) Adim G#m7(4) C#+(7) Fdim

Handwritten notes: "Zimeta" and "F#" are written below the guitar staff. The guitar part includes a "Loco" section with a trill.

Handwritten musical score for the second system. It includes staves for Soprano (Sop.), Contralto (Cnt.), Band (Bnd.), Trumpet (Tpt.), and Guitar (Guit.).

Chord progression: F#m7 Gdim G#m7 C#+(7) Fdim F#7(9)

Handwritten notes: "Zimeta" is written below the guitar staff.

SCORE "SI NO FUERA POR TI" Pasillo-canción

osvaldo hernandez Leon Cardenas

Chords: B7(9) B7(9) E F#m7 B7(9) D#dim

VOZ

Sops. Si no fuera por tí, don dees ta-

Conts. Si no fuera por tí, so lo por tí, don dees ta-

Brnd.

Tiple

Chords: B7(9)13 B7(9) E F#m7 B7(9) D#dim

Quit.

Chords: Em257 E6 Em7 A7(9) C#dim Dm257

Sops. rí a, si no fuera por tí, a quién di rí a

Conts. rí a, si no fuera por tí, so lo por tí, a quién di rí a

Brnd.

Tiple

Chords: Em257 E6 Em7 A7(9) C#dim Dm257

Quit.

"SI NO FUERA POR TI"

Oscar Hernandez V.
Leon Cardona G.

SCORE

Pasillo-cancion

Handwritten musical score for the first system, featuring vocal lines and guitar accompaniment.

Chords: D6, Dm7, G7(9), Fdim, Em7, Am7

Vocal Lines:

- Soprano:** que la mañana se tuvo gris, de un gris me encanto lí a, pero que deese
- Contralto:** que la mañana se tuvo gris, my gris de un gris me encanto lí a a a

Guitar: D6, Dm7, G7(9), Fdim, Em7, Am7

Handwritten musical score for the second system, continuing the vocal lines and guitar accompaniment.

Chords: C#m7(5b), F#7, B+(7) B7, F#m7

Vocal Lines:

- Soprano:** modo soy feliz, a quien di rí a. Si no fuera por tí
- Contralto:** modo feliz a quien di rí a. Si no fuera por tí, so lo por

Guitar: C#m7(5b), F#7, B+(7) B7, F#m7

SCORE "SI NO FUERA POR TI" Oscar Hernandez M Leon Cardona G. Pasillo-cancion

4/4 B7(9) D#dim Em7 E6 Em7 A7(9) C#dim

Sopr. que me yestodo el día, para decirte todo y nada, a quién di-

Contr. tí que me yestodo el día, para decirte todo y nada, a quien, a quién di-

Bnd.

IpLe

Guit. B7(9) D#dim Em7 E6 Em7 A7(9) C#dim

Dm7 D6 Dm7 G7(9) G Em7

Sopr. rí a, que estoy tan so la, como una sola campanada.

Contr. rí a que estoy tan so la a, a, como una sola campanada.

Bnd.

IpLe

Guit. Dm7 D6 Dm7 G7(9) G/F Em7

zinte

SCORE "SI NO FUERA POR TI" Oscar Hernandez M Leon Cardona G
Pasillo - canción

Am7 Cm7 F7 Bbmaj7 Bb6

Sopr. A quién sería yo' desatreglarla co ba, des ordenarel

Contr. — A quiédistintoa tí, Taal co ba,

Bnd. — — — — —

Tple. — — — — —

Guit. Am7 Cm7 F7 Bbmaj7 Bb6

Bbm7 Eb7(9) Abdim Abmaj7 Ab6 G#m7

Sopr. sueño yel ca be llo, a quién si nó, a la

Contr. des ordenarel sueño yel ca be llo, a quién si no, a la

Bnd. — — — — —

Tple. — — — — —

Guit. Bbm7 Eb7(9) Abdim Abmaj7 Ab6 G#m7

Zimle

SCORE "SI NO FUERA POR TI" Oscar Hernandez Leon Cordona

Handwritten musical score for the first system, including vocal parts and guitar accompaniment.

Chords: C#7, F#m7, F#6, F#m7, B7, D#dim

Vocal Lines:

- Soprano:** gente que uno a ma. Si no fuera por ti, mi vida estaria
- Contralto:** gente que uno a ma. Si no fuera por ti, solo por ti, mi vida estaria

Guitar: C#7, F#maj7, F#6, F#m7, B7, D#dim

Handwritten musical score for the second system, including vocal parts and guitar accompaniment.

Chords: Em7, C#m7, D#m7(Eb), G#7, C#m7

Vocal Lines:

- Soprano:** ro ta como una antigua cuerda a de gui ta ra.
- Contralto:** ro ta, a si, cuerda a a de gui ta ra.

Guitar: Em7, C#m7, D#m7(Eb), G#7, C#m7

ante

SI NO FUERA POR TI

Oscar Hernandez M.
Leon Cardona G.
P2 si 7/4 - Cancion

SCORE

Chords: C#m/B, A#dim, A7, G#7

Soprano: El solo vertea tti, con jurami de rotay turisamea ma rra. Si no fuerapor

Conte: El solo vertea tti, con jurami de rotay turisamea ma rra. Si no fuerapor

Bnd. [Handwritten notes]

Tple. [Handwritten notes]

Guit. Chords: C#m/B, A#dim, A7, G#7

Chords: F#m7, B7, D7(9)11+, C#7, F#m7

Soprano: ti, a quien di ri a quesigueshabi tãndenmicosola

Conte: ti, a quien di ri a a quesigueshabi tãndenmicosola

Bnd. [Handwritten notes]

Tple. [Handwritten notes]

Guit. Chords: F#m7, B7, D7(9)11+, C#7, F#m7

Zimlo

SCORE "SINO FUERA POR TI" Oscar Hernandez M
Pasillo-cancion Leon Cardona G.

B7(9) B7(9b) E F#m7 Gdim

luz habitael di a. a.

luz habitael di a. a.

B7(9) B7(9b) E F#m7 Gdim

G#m7 C#(7) Fdim F#7(9) B7(9) B7(9b) E

G#m7 C#(7) Fdim F#7(9) B7(9)13 B7(9b) E

Zante

SCORE "SI NO FUERA POR TI" Oscar Hernandez M Leon Catolonia

4/4 *al 3/4 y 3/4*

Soprano: Si no fuera por Tuz

Contralto: Si no fuera por Tuz

Bando: *al 3/4 y 3/4*

Tiple: *al 3/4 y 3/4*

Guitarra: *al 3/4 y 3/4*

Chords: B7, 2 comps, B7, 2 comps

Chords: B7 F#m7 B7(b9) B7(b9) E B7 E

Soprano: ha bi ta el di a a.

Contralto: ha bi ta el di a a.

Bando: *al 3/4 y 3/4*

Tiple: *al 3/4 y 3/4*

Guitarra: *al 3/4 y 3/4*

Chords: B7 F#m7 B7(b9) B7(b9) E B7 E

Signature: Claudio... Medellin, Ene 1991

F.T.C.

7.10. ANEXO 10

Copias del manuscrito, canción, El Premio.

León Cardona G.

A.A. 50102 Medellín

"EL PREMIO"
BAMBUCO-CANCIÓN

OSCAR HERNÁNDEZ
LEÓN CARDONA

- 1 -

SCORE

Introducción

VOZ-1
VOZ-2
Band
Tiple
Guit.

Introducción

m.f.

Em Em D F#7 C7 #B7 #5dim

m.f.

VOZ-1
VOZ-2
Band
Tiple
Guit.

P.

Em Em G Am7 D7 GA CA

P.

León Cardona G.
A.A. 50102 Medellín

"EL PREMIO"
BAMBUCO-CANCIÓN

- 2 -
OSCAR HERNÁNDEZ
LEÓN CARDONA

2

SCORE

1a
2a
Voz-1
Voz-2
Band.
Tiple
Guit.
F#m7(sD) #B7 Em Em/G F#m7(sb) #B7
E P P E P P E P P E P P E P P

(A) Voces
Dolo res muriodevi e jaoo
Dolo res mu riode vi e jaoo, mu rióo
P.
P.
Em Em Em F#7 CF
E P P E P P E P P E P P



León Cardona ©

A.A. 50102 Medellín

" EL PREMIO "

BAMBUCO-CANCIÓN

OSCAR HERNÁNDEZ
LEÓN CARDONA

SCORE

VOZ-1
cul ti vandoti ena a a a y hoy son un solo a pare m.f.

VOZ-2
cul ti vandoti ena a a a y hoy son un solo a pare m.f.

Band.

Tipe
B7 D#dim Em Em/G Am7 D7

Guit.
E P P E P P E P P E P P E P P m.f.

VOZ-1
e jo o mor ta ja, traba joy pe e na a a.

VOZ-2
e jo, e so sön, mor ta ja traba joy pe e na a a.

Band.

Tipe
GΔ CΔ C#m7(9b) F#7 C7 #B7

Guit.
E P P E P P E P P E P P E P P

León Cardona G.
A.A. 50102 Medellín
SCORE

"EL PREMIO"
BAMBUCO-CANCIÓN

OSCAR HERNÁNDEZ
LEÓN CARDONA

4.

VOZ-1
El due ño Te prometía a o o o o, tie rra para su labra

VOZ-2
El due ño Te prometía o o o o, a Do lores, tie rra para su labra

Band.
P.

Tripl.
P. Em Em F#m C7 #B7 #Dim

Guit.
P. E P P E # F F E G F E # P

VOZ-1
anza a a a y Do lores pro si guio y Do lores pro si-

VOZ-2
anza a a a y Do lores pro si guio, y Do lores pro si guio,

Band.
f.

Tripl.
Em Em f. F#m F7 Em Em Em

Guit.
E P P E # F F E G F E # P

5

León Cardona G.
A.A. 50102 Medellín
SCORE

"EL PREMIO"
BAMBUCO-CANCIÓN

- 5 -
OSCAR HERNÁNDEZ
LEÓN CARDONA

VOZ-1
VOZ-2
BAND.
TIPLE
GUIT.

buio cul ti van dos sus pe re an za a. y cuen do to do ca -
y Do to res cul ti van dos sus pe re an za a. y cuen do to do ca -

Em Am7 D7 G#A Am7

VOZ-1
VOZ-2
BAND.
TIPLE
GUIT.

bo o, Do to res, a za day vi da a a a,
bo cuen do to do ca bo o, al fin, con su azada Do to res mul ti pío,

Bm7 CA Bm7 Bbdim Am7 Bm7(5b) E7

León Cardona G.

A.A. 50102 Medellín

"EL PREMIO"

BAMBUCCO-CANCIÓN

- 6 -

OSCAR HERNÁNDEZ
LEÓN CARDONA

SCORE

6

VOZ-1
VOZ-2
PAND.
TIPLE
GUIT.

el due ñozl fin To pre mio con dos varas por medi

m.f.

Am7 Bdim Am7 D7 D7 D7

m.f.

VOZ-1
VOZ-2
PAND.
TIPLE
GUIT.

i da a a a. De no che perturbael sueño

m.f.

Bm7 Bb7 Am7 Ab7(9) CA Am7 Bm7 CA

m.f.

7

León Cardona G.
A.A. 50102 Medellín
SCORE

"EL PREMIO"
BAMBUCO-CANCIÓN

- 7 -
OSCAR HERNÁNDEZ
LEÓN CARDONA

un gol pe en la tierra du y ra a a a, es Do lores que a su
 paz, gol pe en la tierra du y ra a a a, es Do lores que a su dueño,

Chords: Bm7, Bbdim, Am7, F7

Rhythm: 8/8

dueño, e es Do lores que a su dueño Te ca ba la se pul tu y ra a a a.
 es Do lores que a su dueño, es Do lores que le ca ba la se pul tu y ra a a a.

Chords: Em7, Em, F#7, B7, (Em)

Rhythm: 8/8

Handwritten notes on the right margin: D.C.-de(A)B y

León Cardona G.
A.A. 50102 Medellín
SCORE

"EL PREMIO"
BAMBUCO-CANCIÓN

OSCAR HERNÁNDEZ
LEÓN CARDONA

- 8 -



u ra a a.

u ra a a.

Em

MÚSICA DE LEÓN CARDONA
S. Cardona dls.

7.11. ANEXO 11

Copias del manuscrito, canción, No abandones tu tierra.

León Cardona G.
A.A. 50102 Medellín

" NO ABANDONES TU TIERRA
BAMBUCO-CANCIÓN

OSCAR HERNÁNDEZ
LEÓN CARDONA

S C O R E

- 1 -

VOZ-1

VOZ-2

Band

Tiplo

Guitar

Chords: G, C7(9), F#m7 Bm7, E7(9)11+, Em7

VOZ-1

VOZ-2

Band

Tiplo

Guitar

No de jes so totusuee to o
mf.

No de jes so totusuee to o
mf.

Chords: A7(9), A7(9b), D6, F#m7, F7, Em7(9)

León Cardona G.
A.A. 50102 Medellín

" NO ABANDONES TU TIERRA "

- 2 -

S C O R E

BAMBUCO-CANCIÓN

OSCAR HERNÁNDEZ
LEÓN CARDONA

VOZ-1
o, mu cha cho, ta bratutie e ma z e, que en e tta

VOZ-2
o, mu cha cho, ta bratutie e ma z e, que en e tta

Band.

Tiplo

Guitar

A7 Em7 Bm7 Bb7(9)11+ A7 G6

VOZ-1
duermetuz bue to su sue e ña o o, su sue ño de z zadaysie

VOZ-2
duer me tuzbue to su sue ña o o, su sue ño de z zadaysie

Band.

Tiplo

Guitar

C7(9) F#m7 Bm7 E7(9)11+ / Em7 A7(9) A7(9b)

León Cardona G.
A.A. 50102 Medellín
S C O R E

" NO ABANDONES TU TIERRA "

- 4 -

OSCAR HERNÁNDEZ
LEÓN CARDONA

VOZ-1
VOZ-2
BAND.
T.P.C.
Guitar

u be e, el humo esta en la ciudad, se ve su birs, La vida es tan bajey su

m.f. f.

m.f. f.

m.f. f.

D, F#m7, C6, B7, Em7, F#dim, G6, Em7, Fdim

m.f. f.

VOZ-1
VOZ-2
BAND.
T.P.C.
Guitar

u be e e, a qui es humo que se va

m.f. f.

m.f. f.

m.f. f.

F#m7, Am7, B7, F#dim, E7(G), A7, B6

León Cardona G.

A.A. 50102 Medellín

S C O R E

" NO ABANDONES TU TIERRA "

BAMBUCO-CANCIÓN

- 5 -

OSCAR HERNÁNDEZ
LEÓN CARDONA

VOZ-1
No dejes so la tu tie e rra a z, mu; cha cho, cul ti va e l sue

VOZ-2
No de jes so la tu tie e rra a z, mu cha cho, cul ti va e l sue

Band.

Tiple

Guitar

p

F#7 F7 Em7(4) A7 Em7 Bm7

p #7 7 z 4 7 7 z 7 7 z 7 7 z 7 7

VOZ-1
e la o o, que el co ra zón de la sien tien e tu sa en gre e

VOZ-2
e la o o, que el co ra zón de la sien tien e tu sa en gre e

Band.

Tiple

Guitar

m.f.

Bb7(9)11+ A7 Gm7(9) C7(9) F#m7 Bm7 E7(9)11+

m.f. z 7 7 z 7 7 z 7 7 z 7 7 z 7 7

León Cardona G.

A.A. 50102 Medellín

" NO ABANDONES TU TIERRA "

BAMBUCO-CANCIÓN

OSCAR HERNÁNDEZ
LEÓN CARDONA

S C O R E

- 6 -

VOZ-1
e, la san gre de tu abue e lo o.

VOZ-2
e, la san gre de tu abue e lo o.

Band.

Triple

Guitar.

Em7 AF(9) AF(9b) D6 F#m7

VOZ-1

VOZ-2

Band.

Triple

Guitar.

Bb7 Em7(4) AF(13) Em7 Bm7 Bb7(9) 11+

León Cardona G.

A.A. 50102 Medellín

S C O R E

" NO ABANDONES TU TIERRA "

BAMBUCO-CANCIÓN

OSCAR HERNÁNDEZ

LEÓN CARDONA

VOZ-1

VOZ-2

Band.

Tiple

Guitar.

A7 GA C7(9) F#m7 Bm7 E7(9)11+ /

VOZ-1

VOZ-2

Band.

Tiple

Guitar.

Em7 A7(9) A7(9b) D6

No

León Cardona G.
A.A. 50102 Medellín

" NO ABANDONES TU TIERRA "

- 8 -

S C O R E

BAMBUCO-CANCIÓN

OSCAR HERNÁNDEZ
LEÓN CARDONA

Handwritten musical score for the first system. It includes two vocal staves (Voz-1 and Voz-2) and a guitar staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/8. The lyrics are: (a), ta vi da a ; Ta bajaysu be e. The guitar part includes chords: Am7 D7, GΔ, Fdim, F#m7 C6. There are dynamic markings like 'f' and 'mf'.

Handwritten musical score for the second system. It continues the vocal and guitar parts. The lyrics are: e, a qui es hu mo que se va. The guitar part includes chords: B7 Ddim, E7(9), A7, D6. There are dynamic markings like 'mf' and 'f'. The score concludes with the text: MÚSICA DE LEÓN CARDONA and a signature: Glauco D. S.