

**Suite de músicas llaneras para instrumentos tradicionales y no convencionales del
folclor llanero**

Presentado por:

Jairo Andres Arenas Ríos

Asesor:

John Alexander Amézquita Gaitán

Universidad Nacional Abierta y a Distancia - UNAD

Escuela de Ciencias Sociales Artes y Humanidades

Música

Febrero 2022

Agradecimientos

Antes que nada, quiero dedicar este trabajo de grado a Dios por darme la oportunidad y la fortuna de poner en mi camino un instrumento de 32 cuerdas llamado arpa llanera, el cual, me enfocó y me hizo ver la música de una manera diferente, convirtiéndose en mi mayor pasión y, ahora, en mi profesión. También, quiero agradecer a mis padres Jairo Arenas y Alcira Ríos, a mi tía Rosalba Ríos y a la memoria de mi abuela Rosa Méndez quienes me apoyaron y fueron el motor que me impulsó a lo largo de mi formación profesional y personal; también, a todos los docentes del programa de música y a la Universidad Nacional Abierta y a Distancia (UNAD) por el privilegio de tener una formación académica de calidad en esta institución. De ante mano, muchas gracias a mi pareja, amigos, compañeros y familiares que me acompañaron, me guiaron y me apoyaron en esta etapa de mi vida; a todos ellos muchas gracias.

Jairo Andrés Arenas Ríos.

Resumen

Esta propuesta pretende realizar la composición de una Suite desarrollada en 4 movimientos y basada en las músicas tradicionales de los llanos colombo-venezolanos, partiendo del análisis y el estudio de golpes, tonadas y cantos de ordeño, con el fin de extraer: armonías, melodías, ritmos, dinámicas, entre otros aspectos relevantes que sirvan como base para el trabajo compositivo. Por otra parte, si bien se toman en cuenta las raíces del Joropo, es importante buscar y explorar nuevas sonoridades y formatos que permitan a este género no solo enmarcarse en sus instrumentos tradicionales, sino que incluya nuevos sonidos y nuevos formatos que puedan hacer más interesantes y atractivas estas músicas, como lo han realizado agrupaciones como Ensamble Sinsonte, Cimarrón, e intérpretes como Edmar Castañeda.

Por ende, también se busca realizar un trabajo de exploración tímbrica con el fin de instrumentar la obra no solo con instrumentos del formato tradicional, sino que incluya instrumentos ajenos a este folclor. Con el desarrollo de esta propuesta no solo se tendrá un resultado sonoro, sino también un material de consulta para las personas interesadas en las músicas llaneras, en el cual podrán encontrar un referente de escritura, y a su vez de sistematización del Joropo para otros instrumentos.

Palabras Clave: Música Llanera, Suite, Golpe, Composición

Abstract

This proposal aims to compose a Suite in 4 movements based on the traditional music of the Colombian plains especially on the analysis and study of “Golpes”, tunes and work songs, in order to extract harmonies, melodies, rhythms, dynamics, among others relevant aspects that can serve as a basis for the compositional work. On the other hand, although the roots of the Joropo are taken into account, it is important to seek and explore new sounds and formats to allow this genre, not only to use the traditional instruments, but to include new ones that can add more interesting and attractive elements to it; as it has already been done by groups such as Ensamble Sinsonte, Cimarron, as well as interpreters such as Edmar Castañeda.

Therefore, it also seeks to carry out an exploration of timbres in order to create a piece, not only with instruments of the traditional format, but also to include instruments from outside this folklore. So, the outcome of this proposal will include a sound result as well as a reference material for people interested in Llanera Music, in which they will find an indication for its writing and also the systematization of the Joropo genre for other instruments.

Keywords: Llanera Music, Suite, Golpe, Composition

Tabla de Contenido

Introducción	1
Planteamiento Temático	2
Objetivos	4
Justificación	5
Antecedentes	7
Marco Teórico	9
Músicas llaneras (joropo, golpe y pasaje)	9
Elementos estructurales del joropo	12
Regímenes acentuales del joropo	12
Regímen acentual por Corrido	12
Regímen acentual por Derecho	12
Regímen acentual de chipola	13
Variaciones de la acentuación en el joropo	13
Elementos interpretativos y técnicas extendidas en los instrumentos del formato tradicional (cuatro, arpa y maracas)	15
El Cuatro	16
El Arpa Llanera	18
Maracas	23
Suite	24
Una mirada a la Suite en Colombia	26
Desarrollo Metodológico	27
Primer Movimiento (Llamaro)	27
Segundo Movimiento (Paisaje)	30
Tercer Movimiento (Carnavaleando)	39
Cuarto Movimiento (Festival)	45
Comunicación y Divulgación	53
Conclusiones	56
Recomendaciones	58
Referencias	59

Tabla de Figuras

Figura 1.....	11
Figura 3.....	12
Figura 4.....	12
Figura 5.....	13
Figura 6.....	14
Figura 7.....	14
Figura 8.....	14
Figura 9.....	14
Figura 10.....	15
Figura 11.....	15
Figura 12.....	17
Figura 13.....	17
Figura 14.....	18
Figura 15.....	18
Figura 16.....	19
Figura 17.....	19
Figura 18.....	20
Figura 19.....	20
Figura 20.....	21
Figura 21.....	21
Figura 22.....	22
Figura 23.....	22
Figura 24.....	23
Figura 25.....	23
Figura 26.....	24
Figura 27.....	24
Figura 28.....	25
Figura 29.....	28
Figura 30.....	29
Figura 31.....	29
Figura 32.....	30
Figura 33.....	31
Figura 34.....	31
Figura 35.....	32
Figura 36.....	33
Figura 37.....	34
Figura 38.....	35
Figura 39.....	36
Figura 40.....	37
Figura 41.....	38
Figura 42.....	39
Figura 43.....	40
Figura 44.....	41
Figura 45.....	41

Figura 46.....	42
Figura 47.....	43
Figura 48.....	43
Figura 49.....	44
Figura 50.....	44
Figura 51.....	45
Figura 52.....	46
Figura 53.....	47
Figura 54.....	48
Figura 55.....	49
Figura 56.....	50
Figura 57.....	50
Figura 58.....	51
Figura 59.....	51
Figura 60.....	52
Figura 61.....	53
Figura 62.....	54
Figura 63.....	54
Figura 64.....	55
Figura 65.....	55

Introducción

La Suite sobre músicas tradicionales del llano compuesta para instrumentos no convencionales del folclor llanero e instrumentos tradicionales de la música llanera, es una composición que integra diversas estructuras y ritmos del joropo en una misma pieza, por medio de movimientos instrumentales, desde los cantos de ordeño, con el primer movimiento: “El Llamao”, hasta el pasaje en el segundo movimiento: “Paisaje”, así como algunos golpes recios del joropo con el tercer y cuarto movimientos: “Carnavaleando” y “ Festival”.

La Suite nace con la necesidad de buscar nuevas sonoridades y recursos que puedan ser incorporados al joropo, y, así, poder articular varias músicas de este género en una misma pieza musical.

Este género musical se caracteriza por ser interpretado principalmente por el arpa llanera, cuatro, maracas, bajo eléctrico y en ocasiones la bandola llanera; sin embargo, en esta composición se integran instrumentos diferentes al formato tradicional llanero, permitiendo realizar una exploración tímbrica abordada desde el tratamiento melódico y armónico, pero respetando regímenes acentuales y estructuras definidas como golpes.

Teniendo en cuenta que uno de los instrumentos más representativos del joropo es el arpa llanera, esta es tomada como punto de partida para el análisis musical del género, con el fin de extraer material que sirva de base para la creación de la pieza. El presente documento da cuenta del trabajo compositivo, la recolección de información, el análisis de técnicas extendidas, el análisis armónico y melódico, y su aplicación para la elaboración de la Suite.

El documento se divide en tres importantes partes: la primera se refiere a la justificación, los antecedentes y los objetivos del proyecto, seguido de una segunda parte que contiene el sustento teórico del proyecto, así como una tercera parte que corresponde al desarrollo metodológico y al trabajo compositivo. Dando de esta manera una coherencia al documento para que el lector pueda entender el proceso de creación de la Suite.

Planteamiento Temático

Una característica predominante en la difusión de las músicas tradicionales de la región de los llanos orientales, ha sido mantener un método de enseñanza basado principalmente en la tradición oral, esto debido a que muchos de sus intérpretes cuentan con una formación empírica, que, en ocasiones, limita el aprendizaje y la enseñanza de estas formas musicales a ciertas regiones específicas, lo que a su vez, ha repercutido en una escasa difusión y un difícil acceso a este conocimiento; sin embargo, esto también ha permitido preservar y transmitir más de un siglo de tradición y llegar a lo que se conoce como música llanera, fundamentada en golpes, pasajes, tonadas y cantos de trabajo.

Lo anterior, plantea dos situaciones: la primera es la necesidad de fortalecer la información escrita y la documentación teórica existente sobre este género, y la segunda es tener en cuenta que existen unas estructuras y formas musicales definidas en el joropo, que en el argot popular se conocen como golpes, pasajes etc.

Tomando en cuenta lo anterior, para el presente proyecto se propone abordar la composición musical como un trabajo de recopilación y análisis teórico en relación con estas músicas, en el cual, uno de los elementos estructurantes es la interpretación de melodías en estructuras armónicas definidas con regímenes acentuales característicos para este género musical.

Desde un punto de vista determinado, se tiene un discurso armónico funcional no muy complejo, pero con una riqueza melódica y rítmica importante de recalcar. Por esta razón, y a partir del análisis investigativo en relación a los golpes, se extraerán sus armonías, en busca de establecer ciertas formas musicales que integrarán la Suite, y analizar diferentes melodías buscando ampliar y enriquecer las ideas musicales a aplicar en la composición. Por ende, uno de los principales ejes temáticos a analizar y tener en cuenta en el proyecto es el tratamiento melódico.

Por otra parte, es fundamental mencionar que dentro del presente proyecto se busca realizar una exploración tímbrica resultando en nuevos recursos sonoros, que puedan generar experiencias auditivas diferentes dentro de este género; lo anterior plantea un nuevo eje temático a tratar y es: el tratamiento tímbrico, con el cual se plantean nuevos formatos o la integración de algunos instrumentos al formato

tradicional. Tomando en cuenta lo anterior, se plantea el siguiente interrogante: ¿Cómo integrar y articular en una misma obra musical varias de las músicas tradicionales de los llanos orientales, y así, poder plasmar técnicas interpretativas de estas músicas a instrumentos ajenos a este género mediante una exploración tímbrica? Es por esto que se pretende componer una Suite, en la que cada movimiento este basado en elementos tradiciones de la música llanera y en las diferentes dinámicas en las que se desenvuelve, buscando un desarrollo compositivo a partir de la combinación de elementos folclóricos con la interacción instrumental dentro del formato tradicional de la música llanera. Con el desarrollo de este proyecto no solo se tendrá un resultado sonoro, sino también un material de consulta para las personas interesadas, en el cual podrán encontrar un referente tanto de escritura como de teoría sobre las músicas tradicionales del llano, así como una descripción académica del proceso creativo de cada una de las obras dentro de la Suite.

Objetivos

Objetivo General

Componer una Suite de músicas tradicionales del llano, para instrumentos no convencionales e instrumentos tradicionales de la música llanera

Objetivos Específicos

Realizar una revisión documental sobre la interpretación y ejecución de la música llanera, identificando los elementos, formas, y regímenes acentuales que lo configuran.

Identificar círculos armónicos, estructuras rítmicas y melódicas de golpes y pasajes tradicionales del joropo, con el fin de aplicarlos en el desarrollo compositivo.

Efectuar una exploración tímbrica mediante la inclusión de instrumentos externos al formato tradicional llanero.

Elaborar el correspondiente material escrito, así como el audio de la composición, mediante el uso de herramientas digitales e instrumentación real.

Justificación

Para la UNESCO, el patrimonio cultural es un “elemento del mantenimiento de la diversidad cultural frente a la creciente globalización” (Pérez, 2016, p. 4). En Colombia existe una gran variedad de culturas, entre las que se destaca la cultura de los llanos orientales cuyo uno de sus principales símbolos es el joropo.

Este género musical hace parte de este patrimonio, que identifica y simboliza no solo una cultura sino también una región; gran parte de esta música es transmitida por medio de la tradición oral, con la cual se interpretan tonadas, cantos de ordeño, de vaquería, golpes, entre otros, que cuentan historias y relatos de las vivencias del llano. Esto es tan importante que, en el año 2017, la UNESCO declaró patrimonio cultural inmaterial del mundo a los “cantos de trabajo del llano colombo-venezolano”.

En la actualidad, se tiene una gran deficiencia de material escrito (partituras) de este género musical, por lo que, en muchas ocasiones, el único material disponible son grabaciones o, simplemente, el recurrir a maestros y población local para que por medio de la tradición oral se pueda acceder a este conocimiento, que como se menciona anteriormente es patrimonio cultural inmaterial. Es por esto, que se debe trabajar para fortalecer el escaso material escrito (partituras), con el fin de enriquecer los documentos de consulta, que permitan la enseñanza y divulgación de estas músicas de los llanos y, a su vez, ayude a la preservación de este patrimonio.

No solo se trata de preservar el joropo, sino también es muy conveniente realizar trabajos en miras de difundir y evolucionar el mismo. Cabe resaltar que la música está en constante evolución y que es necesario impulsar la idea de que no solo se enmarque dentro del formato tradicional (arpa, cuatro y maracas), sino trabajar en lograr nuevas sonoridades, que hagan a la música llanera más interesante no solo para los músicos y artistas sino para la población en general, permitiendo la apertura de nuevos espacios para este género y así hacerlo más competitivo dentro de la industria musical.

Para ello, es necesario realizar un trabajo compositivo basado en las raíces de esta música y que, a través de la exploración tímbrica y técnica, involucren instrumentos ajenos a este folclor, buscando un correcto desarrollo de los motivos melódicos, armónicos, las formas y las dinámicas. Es preciso mencionar que esta idea ya está

siendo realizada por diferentes artistas del medio; sin embargo, también es necesaria la aplicación de procesos académicos en el tratamiento e innovación de las músicas tradicionales de los llanos.

Es por esto, que se plantea componer una obra musical tipo Suite fundamentada en cantos, tonadas y golpes tradicionales, escrita para instrumentos ajenos al folclor llanero, pero también incluyendo el formato tradicional, con el fin de buscar un resultado sonoro diferente al convencional en estas músicas, permitiendo la inclusión de nuevos instrumentos, contribuyendo a una exploración tímbrica y de esta manera generando un material de consulta para los interesados en este género.

Antecedentes

Dentro de las músicas colombianas, diversos compositores han creado Suites en las que incorporan géneros y ritmos tradicionales en una misma obra, disgregada en varias piezas y en la que generalmente se observa el uso de una tonalidad común para todas ellas. Uno de los aspectos más importantes es la manera en cómo se rompen las formas rítmicas estrictas, establecidas por la Suite barroca y en cambio, cada movimiento aplica el desarrollo de un ritmo colombiano.

Es por esto que resulta muy importante mencionar la Suite No. 3 para Guitarra Solista de Gentil Montaña (1942-2011), conformada por cinco movimientos, que presentan los siguientes ritmos: pasillo, danza, guabina, bambuco, porro. Esto demuestra que el concepto de Suite es aplicado en el contexto colombiano, adaptando diferentes ritmos y métricas de la música nacional.

Así mismo, se han creado obras donde cada uno de los movimientos de esta forma de composición exponen ritmos colombianos, tal y como se muestra en la Suite No. 2 para tiple solista de Oriol Caro, cuyo primer movimiento es un bambuco y el segundo movimiento una danza, el tercer movimiento una guabina, y por último un pasillo (Caro, 2004).

También, se encuentra la aplicación de concepto modal en el desarrollo de Suites sobre música colombiana, como la Suite Modal para cuarteto típico colombiano de Héctor Fabio Torres (Torres, 1963), donde sus tres primeros movimientos y el último están escritos en Mi dórico, y el cuarto escrito en Sol Jónico; el primer movimiento es un bambuco, seguido de una danza, el tercer movimiento es un pasillo, el cuarto movimiento es un pasillo, y por último un bambuco. Este es un gran referente de obras tipo Suite que aplican ritmos principalmente de la región andina colombiana.

Si se da un vistazo al desarrollo de esta forma de composición que tenga en cuenta las músicas tradicionales de los llanos orientales, es importante mencionar la Suite Colombiana para bandola llanera, tiple y guitarra escrita por Rolando Ramón Torres, en la que uno de sus movimientos es un joropo; esta Suite alterna ritmos de la región llanera con ritmos andinos, resulta importante mencionar lo siguiente: “la Suite Colombiana es una forma que actualmente está en uso, con escasa documentación teórica, lo cual indica que es necesario un estudio sobre el tema” (Torres, 2013 p. 73).

Por otra parte, también resulta conveniente mencionar el trabajo que han realizado varios artistas en búsqueda de experimentar nuevas sonoridades dentro joropo por medio de la inclusión de nuevos instrumentos y la fusión de ritmos externos a este. Uno de estos exponentes del joropo a nivel internacional es el grupo Cimarrón, fundado por el Maestro Carlos Rojas (1954-2020), donde se resalta su nueva sonoridad apoyada en la implementación de percusión, ya sea cajón, tambores, entre otros, combinando efectos en los sonidos emitidos por el arpa llanera y el cuatro.

Otro de estos grupos es Ensamble Sinsonte (2001), que es un laboratorio creado con intención de experimentar con las músicas de los llanos colombo-venezolanos (Sossa, 2004), en el que se incluye el oboe y otros instrumentos de viento dentro de su formato junto con un set de percusión; claramente, Ensamble Sinsonte no solo combina nuevos instrumentos, sino que también fusiona ritmos y agrega dinámicas, cortes en sus composiciones que dan otra sonoridad a este género. Este tipo de ensambles generan nuevas experiencias sonoras mostrando la interpretación de estas músicas con una instrumentación diferente a la tradicional.

Marco Teórico

Músicas llaneras (joropo, golpe y pasaje)

Es conveniente mencionar que el joropo es una expresión artística popular en la cual la comunidad es la encargada de crear y recrear dicha expresión. Originalmente eran las fiestas de pueblo o fiestas campesinas donde se integraba no solamente la música, sino también el baile, el canto y la poesía. Todas estas actividades estaban sujetas con sus respectivos modelos y estructuras fijas en la que la improvisación no podía faltar. Sus orígenes se remontan a las músicas ibéricas de los siglos XVII y XVIII como el fandango, las folías, jotas, malagueñas andaluzas, entre otras; posteriormente en América Latina serían adaptadas y transformadas con algunos elementos africanos e indígenas. (Díaz, 2007).

También es importante mencionar que la música llanera (Rojas, 2004) se entiende la música de fiesta del pueblo mestizo que habita las sabanas que bañan los ríos de la cuenca hidrográfica del Río Orinoco, en el territorio de Colombia y Venezuela. La región de los llanos del Orinoco, como se denomina este extenso territorio, comprende en Colombia principalmente los departamentos de Arauca, Casanare, Vichada y Meta, y en Venezuela los estados: Apure, Barinas, Portuguesa, Cojedes y Guárico. La influencia de las formas culturales llaneras se extiende hacia otras regiones colindantes tales como algunas zonas de Guaviare y Boyacá, en Colombia.

En la región, hacen presencia grupos indígenas que poseen expresiones musicales diferenciadas de la denominada música llanera. También, en la población mestiza se cultivan otros estilos musicales de raíz tradicional como los cantos de labor conocidos como cantos de ganado (tonadas de ordeño y cantos de vaquería), asociados a las tareas ganaderas que constituyen la principal actividad económica regional, y las músicas de santo, denominados también tonos de velorio, que se interpretan en ceremoniales de velación de imágenes votivas (velorios de santo) y velorios de infantes difuntos (velorios de angelito). En la región se reconoce las diferencias de carácter entre estos estilos musicales y la música festiva (los sones de parranda), reservándose para esta última la designación de música llanera.

El joropo mostraba hasta las primeras décadas del siglo XX, una gran diversidad organológica. En la segunda mitad del siglo, el acceso a la discografía y el impulso de la radiodifusión acabaron imponiendo el formato instrumental que se conoce como Conjunto Llanero, integrado por un instrumento melódico. El arpa criolla o la bandola llanera de cuatro cuerdas al que se suman en el rol ritmo-armónico, el cuatro llanero y en el ritmo-percutivo, las maracas. Desde la década del 60 es usual la inclusión del contrabajo y un poco más recientemente el bajo eléctrico, como soporte ritmo-armónico del conjunto, conformando un cuarteto que interpreta piezas instrumentales o acompaña solistas vocales. La música llanera se agrupa en dos grandes géneros: el golpe y el pasaje, conocidos ambos con la denominación genérica de joropo, expresión que también designa la danza de pareja que se acompaña con estos repertorios” (Rojas, 2004).

Es necesario establecer una diferencia entre pasaje y golpe, y una de estas diferencias las expone Ocampo (2011), que los pasajes son lentos y cadenciosos en ámbito opuesto a los golpes que generalmente son recios y de tempo ágil.

Pero hay que tener en cuenta que no solo se diferencian por su tempo, ataque e intención, también se diferencia en que “la mayoría de golpes poseen estructuras armónicas fijas pero con más contenidos armónicos, entre ellas modulación, dominantes secundarias y préstamos modales” (Rojas, 1990), idea que se apoyó con lo descrito por (Correa, p. 36), los golpes pueden tener texto propio pero están sujetos a armonías definidas y a ciertas melodías que los caracterizan según lo descrito por maestro Darío Robayo, mientras que el pasaje no tiene una armonía predefinida, de hecho el pasaje criollo posee tres acordes básicos: tónica, subdominante y dominante, probablemente por ser el único conocimiento armónico que poseían los ancestros llaneros; actualmente, los pasajes se han venido transformando mediante la inclusión de armonías modernas y del cromatismo. (Rojas, 1990).

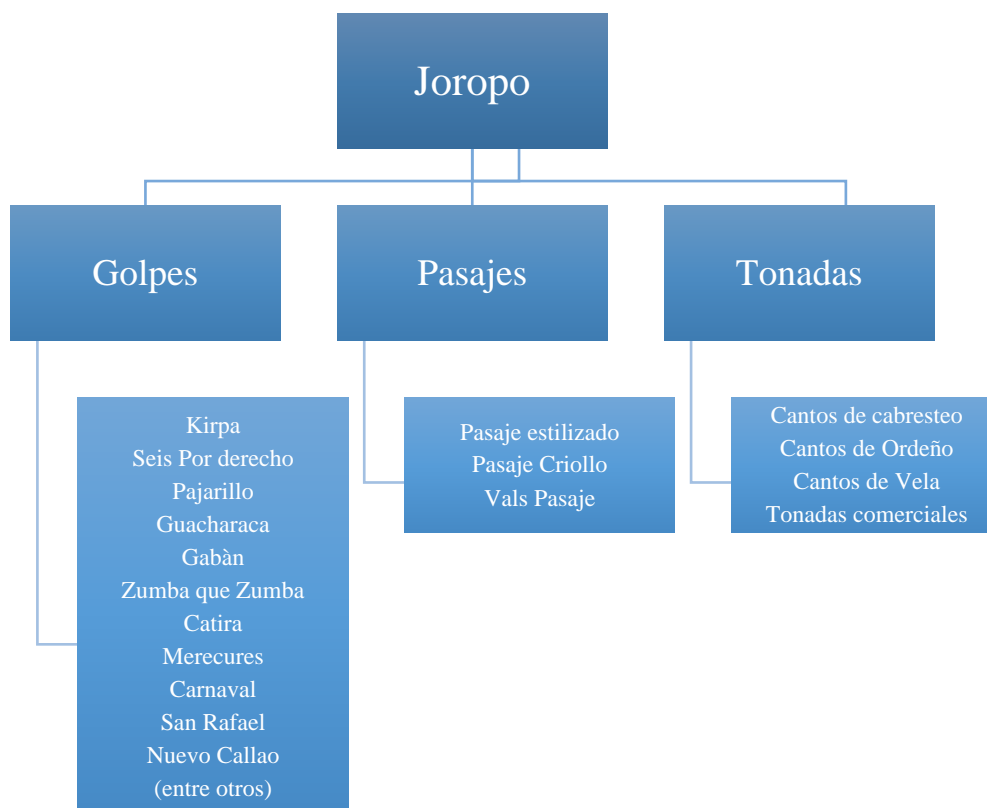
Las tonadas hacen parte de otra ramificación del joropo a pesar de no estar dentro de la definición descrita por Carlos Rojas; su importancia radica en que en estas

se relatan los diferentes cantos del trabajo del llano entre los cuales encuentran, según Correa, los cantos de cabresto, los cuales son cantos que realiza el llanero que se encuentra en la punta de un lote de ganado con el fin de que las reses se tranquilicen en su traslado de un lugar a otro. Otro tipo de canto es el canto de ordeño, el cual es un canto que se realiza para tranquilizar a la vaca y para obtener mayor producción de leche. También existen los cantos de vela los cuales se hacen para evitar que el ganado se duerma (Correa, 2013).

Por otra parte, también existen las tonadas propuestas sobre todo por Juan Vicente Torrealba y Simón Díaz a las cuales les hicieron una propuesta musical con fines comerciales. (2013, p. 36). Tomando en cuenta lo anterior se presenta el siguiente gráfico que describe los subgéneros del joropo según los autores anteriormente presentados.

Figura 1

Subgéneros del Joropo Tonada, gabán y pajarillo: tres arreglos



Nota: Tomado de Correa, Javier. (2013) tonada, gabán y pajarillo: tres arreglos

Elementos estructurales del joropo

:

Regímenes acentuales del joropo

Según lo expresado en la Cartilla de iniciación: Música Llanera (rojas, 2004), existen los siguientes regímenes acentuales del Joropo:

Régimen acentual por Corrido

Figura 2

Régimen acentual por corrido



Nota: Cartilla de iniciación, Música Llanera (Rojas, 2004)

El acento por corrido o corrió se encuentra en el primer y tercer tiempo del compás ternario, esta acentuación es la más predominante en estas músicas siendo usada en pasajes y en la gran mayoría del repertorio de golpes.

Régimen acentual por Derecho

Figura 3

Régimen Acentual por Derecho



Nota: Cartilla de iniciación, Música Llanera (Rojas, 2004)

Este régimen de acentuación está dado sobre el segundo y tercer tiempo del compás ternario; con esta acentuación se interpretan golpes como seis por derecho, pajarillo o seis numerado, en el argot popular a este régimen acentual se conoce como atravesado.

Régimen acentual de chipola

Figura 4

Régimen Acentual de Chipola



Nota: Cartilla de iniciación, Música Llanera (Rojas, 2004)

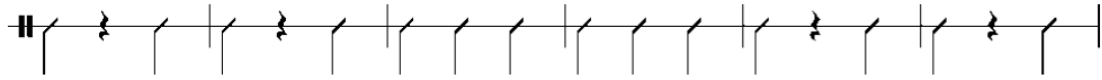
El régimen de acentuación de chipola o toque chipoliao tiene una extensión de dos compases, a diferencia de los anteriores cuyo patrón se repite a cada compás. El patrón de chipola combina alternadamente un primer segmento de un compás de tiempo ternario, acentuado en el segundo y tercer tiempo (además del natural acento métrico en el primer tiempo) y un segundo segmento de un compás de tiempo binario acentuado en su segundo tiempo (además del natural acento métrico en primer tiempo). La particular acentuación de este segundo segmento se conoce como compás partido y se aplica como una variación ritmo-métrica en piezas configuradas en los modelos de acentuación por corrido y por derecho.

Variaciones de la acentuación en el joropo

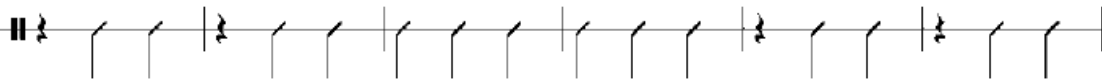
Estas variaciones son utilizadas por instrumentos melódico armónicos, como el arpa llanera, el bajo, la bandola llanera, el cuatro e instrumentos percutivos como las maracas, el furruco o en fiestas o parrandas (fiesta donde se interpreta música llanera) con las palmas. Según Rojas, en su cartilla de iniciación de música llanera, se tienen tres tipos de patrones de acentuación simétrica que son los siguientes:

El Tamborio

Esta variación (usada en los regímenes por corrido y por derecho) consiste en marcar, usualmente durante dos compases, el pulso regular de negra, eliminando, en el bajo, el silencio de segundo tiempo del por corrido y el de primer tiempo del por derecho.

Figura 5*Tamboriao por corrido*

Nota: Cartilla de iniciación, Música Llanera (Rojas, 2004)

Figura 6*Tamboriao por Derecho*

Nota: Cartilla de iniciación, Música Llanera (Rojas, 2004)

Los Partidos

Esta variación (usada en los tres regímenes) consiste en marcar, usualmente durante dos compases, un pulso regular de negra con puntillo (un pulso binario en compás ternario).

Figura 7*Partidos por Corrido*

Nota: Cartilla de iniciación, Música Llanera (Rojas, 2004)

Figura 8*Partidos por Derecho*

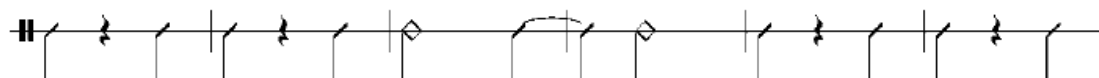
Nota: Cartilla de iniciación, Música Llanera (Rojas, 2004)

El Cruzao o Hemiola

Consiste en un módulo de dos compases de tiempo ternario acentuado cada dos pulsos (pulsos de blanca), de forma que en la extensión de los dos compases se perciben tres acentos principales (y no dos, como ocurriría con dos compases normales de tiempo ternario).

Figura 9

Cruzao por Corrido



Nota: Cartilla de iniciación, Música Llanera (Rojas, 2004)

Figura 10

Cruzao por Derecho



Nota: Cartilla de iniciación, Música Llanera (Rojas, 2004)

Elementos interpretativos y técnicas extendidas en los instrumentos del formato tradicional (cuatro, arpa y maracas)

Como se ha mencionado anteriormente la música llanera, ha sido generalmente interpretada por los instrumentos que son el arpa, el cuatro, las maracas, y en ocasiones la bandola llanera, con los cuales han nacido la gran mayoría de golpes, pasajes y melodías representativas de esta música.

Es así, que es importante resaltar las principales generalidades interpretativas y sus técnicas extendidas más representativas con el fin de entender y extraer elementos para la composición de obras que tengan como esencia el joropo.

El Cuatro

El Cuatro es el instrumento armónico por excelencia del joropo, aunque también en él se ejecutan melodías, generalmente es usado como un instrumento de amarre que acopla al grupo gracias a su desempeño armónico-rítmico según lo escrito por Jorge Sossa en su publicación “el Cuatro, Joropo transformaciones tímbricas” (Sossa, 1988).

Además, si se analiza desde el punto de vista idiosincrático, aparte de que el cuatro acompaña a los instrumentos líderes de la música llanera como el arpa, la bandola ha sido el instrumento que acompaña siempre al llanero (Castro & Arvelo, 1992), es el instrumento fiel que hace más amenas las largas jornadas de trabajo, compañero de travesías, y parrados.

Las principales técnicas de ejecución del cuatro son las siguientes, según lo descrito por Cárdenas Noguera (2019): la pulsación, la pulsación abierta y la pulsación cerrada. La primera consiste en tocar las cuerdas con los dedos o uñas de la mano derecha (según sea el caso), haciéndolas vibrar para que produzcan sonido. En el cuatro se utilizan dos pulsaciones y la forma en la que se ejecuta el ataque determina sus diferencias.

La pulsación abierta es la manera de tocar las cuerdas con los dedos o uñas de la mano derecha. Generalmente el dedo pulgar descansa sin tensión sobre la primera falange del dedo índice, y los demás dedos deben estar en círculo permitiendo que la cara de las uñas toque las cuerdas. Para realizar la pulsación ascendente se usa la uña del dedo pulgar y para la pulsación descendiente se utiliza las uñas de los dedos índice y corazón.

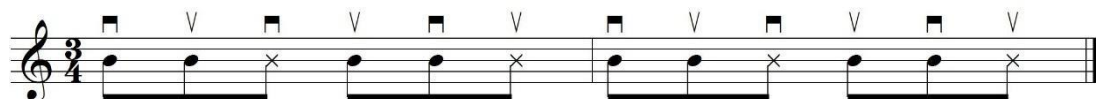
Por último, la pulsación cerrada también conocida como apagado o chasquido, consiste en tocar las cuerdas con los dedos y uñas de la mano derecha generando un efecto percusivo. Generalmente para el apagado ascendente se usa la uña del dedo pulgar iniciando en la primer cuerda y seguidamente las uñas y parte de la primera falange de los dedos índice, corazón y anular. Para el apagado descendiente se toca primero con las uñas y parte de la primera falange de los dedos anular, corazón e índice, frenando o ahogando las alturas con el lado exterior del dedo pulgar.

Es mediante este tipo de pulsaciones, que se logra la base de la música llanera para el acompañamiento, el cual está compuesto por alternancias de pulsaciones abiertas y cerradas ascendentes y descendentes. Algo muy importante que menciona Noguera Cárdenas, es que la base de joropo debe ser pareja, los sonidos de las pulsaciones deben sonar con la misma fuerza y los pagados deben sonar iguales (Noguera,2019).

En la siguiente ilustración, se muestra cómo es la escritura en pentagrama para el acompañamiento o base del cuatro, en el cual generalmente se indica la armonía en la parte superior del pentagrama:

Figura 11

Base de Cuatro por corrio

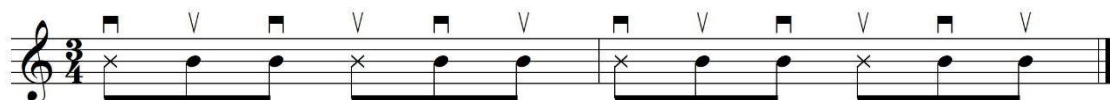


Nota: Elaboración propia

La primera corchea, muestra el símbolo que indica una pulsación abierta descendente, luego la segunda corchea indica una pulsación abierta ascendente y finalmente una pulsación cerrada que se caracteriza por expresarse con una X y el símbolo que indica una pulsación descendente.

Figura 12

Base por Derecho



Nota: Elaboración propia

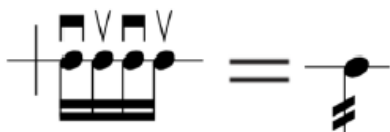
En este caso se inicia con una pulsación cerrada descendente y se continua con pulsaciones abiertas ascendente y descendente hasta nuevamente realizar una pulsación cerrada ascendente y una pulsación abierta descendente y ascendente.

A continuación, se utiliza la anotación utilizada por Cárdenas Noguera (2019) en su tesis de grado “*Descripción técnica e interpretativa de tres obras solistas para Cuatro llanero Nuevas tendencias*”

Floreo: Efecto rítmico del Cuatro, se usa para adornar o hacer una variación a la base, son trémolos ejecutados con la uña y el dedo índice.

Figura 13

Floreo

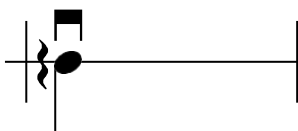


Nota: Descripción técnica e interpretativa de tres obras solistas para Cuatro llanero Nuevas tendencias, Noguera(2019)

Rasgueo: Consiste en golpear las cuerdas dedo a dedo, no simultáneamente, golpeando con un dedo distinto cada vez, se utiliza para adornar la base.

Figura 14

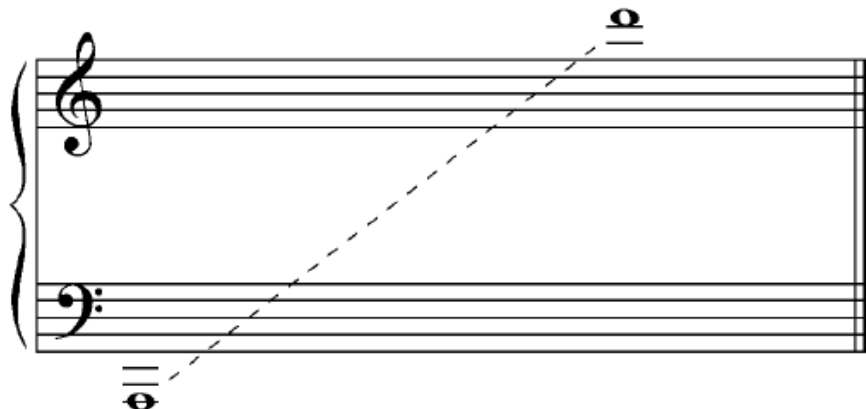
Rasgueo



Nota: Descripción técnica e interpretativa de tres obras solistas para Cuatro llanero Nuevas tendencias, Noguera(2019)

El Arpa Llanera

El Arpa Llanera, normalmente tiene una extensión de cuatro octavas y media para un total de 32 cuerdas, la tesitura del instrumento está determinada según la afinación del mismo, aunque se acostumbra a tener afinado el instrumento en *re*, lo que le da ese sonido brillante característico.

Figura 15*Tesitura Arpa Llanera***Nota:** Elaboración propia

El Arpa, junto con la bandola llanera actualmente son los instrumentos líderes en la interpretación del joropo en los ensambles tradicionales. Néstor Lambuley (2017), menciona que el arpa llanera comparte técnicas básicas con las arpas europeas pero su identidad musical y cultural se percibe en sus particularidades tímbricas-rítmicas basadas en golpes y pasajes.

A continuación, se presentan las principales técnicas extendidas basándose en la notación y simbología de Lambuley. Una técnica muy utilizada en el arpa llanera consiste en la ejecución no simultánea de las notas que conforman un acorde, se observa en la siguiente imagen (ver ilustración 16) la notación para la ejecución descendente y ascendente de un arpeggio en el Arpa Llanera.

Figura 16*Arpeggio rápido ascendente (izquierda) , arpeggio descendente (derecha)***Nota:** Elaboración propia

Por otra parte, en el arpa llanera, es común utilizar glissando (esta técnica se basa en ir resbalando uno o más dedos por varias cuerdas de manera rápida en movimiento ascendente o descendente) (Lambuley 2017)

Figura 17

Glissando



Nota: Elaboración propia

Dentro del Arpa Llanera también es común interpretar staccato y armónicos, el primero, se produce apagando inmediatamente con el mismo dedo la cuerda que se acaba de tocar (Lambuley,2017) y los armónicos, por definición corresponden a la producción de una serie de sobretonos a partir de un sonido fundamental.

Figura 18

(Izquierda) , Staccato (Derecha)



Nota: Elaboración propia

En el Arpa Llanera el armónico más utilizado es el de octava. Este se puede realizar haciendo contacto con la yema de los dedos índice o medio en la región media de la cuerda, mientras la otra mano pulsa las cuerdas y esto posibilita la ejecución simultánea en intervalos de tercera.

En la ejecución del joropo recio es común utilizar la técnica del bordoneo el cual se fundamenta en la ejecución de melodías, ritmos, ostinatos y pedales en la región media-baja del arpa, siendo indispensable un ataque potente con el dedo pulgar.

Figura 19*Bordón tradicional*

Nota: Elaboración propia

Otro modo muy frecuente de ejecución del bordón es alternando los pulgares. En este caso se explica el cambio de mano en dirección de las corcheas o figura rítmica utilizada (corchea abajo mano izquierda, Corchea arriba mano derecha), a veces se puede indicar el número del dedo dejando en claro que el número 1 es el pulgar.

Figura 20*Bordoneo alternancia de pulgares*

Nota: Elaboración propia

Los cueraios según Darío Robayo (1959). Este término se refiere a un palo con un cordel de cuero crudo llamado mandador, que al impulsarse con movimiento en dirección hacia el piso produce u sonido fuerte y seco, como una especie de fuetazo o quemado. Normalmente se hace con el acorde en cualquier función, sea de tónica, subdominante o dominante. El efecto se produce cuando la mano que toca los bajos y tenoretas hace un arpeggio ascendente de forma rápida y lo

apaga inmediatamente después con el filo de la mano y el borde del dedo meñique (Lambuley, 2017)

Figura 21

Cueriao



Nota: Elaboración propia

En ocasiones se utiliza los “*cueriaos*” para marcar una acentuación rítmica. En la siguiente figura (ver ilustración 22) se observa el símbolo “mayor que” el cual simboliza una acentuación se acompañan con una marcación fuerte del acorde

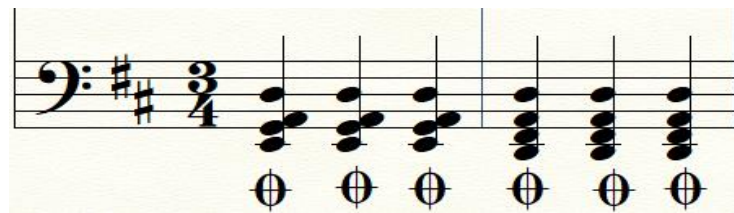
Figura 22

Acentuación y Cueriao



Nota: Elaboración propia

Las sordinas se asemejan al sonido de un *pizzicato* de un instrumento de cuerda frotada o al efecto *palm mute* de una Guitarra, puede usarse como efecto percusivo; se usa generalmente para apagar sonidos de acordes

Figura 23*Sordinas***Nota:** Elaboración propia

Maracas

Las maracas se caracterizan por ser el instrumento percutivo de la música llanera. Debido a la herencia indígena, las maracas antiguamente y en la actualidad son utilizadas para rituales. En los llanos colombo-venezolanos, las maracas eran fabricadas con el fruto de dos árboles: la “tapara” y el “capacho”, de esta deriva su otro nombre “capachos”.

Una de las maneras de escribir para maracas es utilizando el bigrama (bi= dos, Grama=línea), donde la línea superior representa la mano derecha, mientras que la línea inferior representa la mano izquierda. Es importante aclarar que existen maraqueros que debido a que su mano dominante sea la izquierda, pueden realizar una lectura intercambiada.

Figura 24*Bigrama Maracas***Nota:** Método de maracas llaneras, Herrera Ibrahim (2015)

El escobillado es una técnica en la cual la maraca se conduce de manera descendente en sentido diagonal prolongando un poco más el sonido y dando una sonoridad distinta de cuando la maraca se ejecuta de forma vertical.

La forma de escritura del escobillado en el pentagrama, siguiendo la notación de Herrera Ibrahim en su método de marcas llaneras (2015), es el siguiente:

Figura 25

Escobillado



Nota: Método de maracas llaneras, Herrera Ibrahim (2015)

)

Otra importante técnica es la rotación, la cual consiste en hacer girar las semillas de la maraca a través del eje del instrumento; esta técnica puede utilizarse para prolongar el sonido de la Maracas, con el fin de ejecutar figuras rítmicas de larga duración.

Figura 26

Rotación



Nota: Método de maracas llaneras, Herrera Ibrahim (2015)

Suite

“Serie de piezas de carácter diverso, con raigambre de aires de danza, escritas en una tonalidad única, con un orden más o menos fijado en su distribución, pero teniendo formas arquitectónicas bien definidas: la Forma Binaria y el Rondó” (Llacer Pla, 1982).

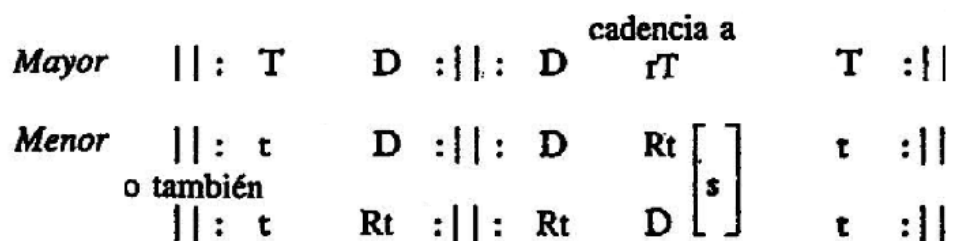
La Suite designa esencialmente una forma de música instrumental, constituida mediante simple sucesión de piezas. El vocablo “Suite” es de origen francés y significa precisamente “sucesión”; es por esto que la Suite no solo sirve como una técnica de composición, sino también como una manera conveniente de arreglar u ordenar piezas para su publicación y ejecución.

La Suite tiene sus orígenes en la época barroca en donde consistía en una sucesión de varios tipos de danzas, aquí es importante mencionar lo escrito por Clemens Kuhn en su libro Tratado de la forma musical:

“La Suite barroca, sus rasgos típicos quedan de manifiesto en el minué de Bach (obra Violín Partita No.3 in E major, BWV 1006 de J.S.) en la página 66. La pieza de Suite es binaria. Sus dos secciones se repiten. Lo fundamental de esta forma es el curso armónico: la primera sección de una pieza en modo mayor conduce a la dominante, mientras que la segunda regresa de la dominante a la tónica. El camino de vuelta se ve ampliado la mayoría de las veces por una Cadencia hacia una tonalidad vecina – preferentemente la relativa de la tónica, como en el minué de Bach–. Las piezas de Suite en modo menor o bien siguen este mismo plan o intercambian posición de dominante y tonalidad relativa; en la segunda sección suelen cadenciar hacia la subdominante menor”. Por tanto, el modelo queda así (Kuhn 2003, p. 179)

Figura 27

Modelo esquemático de piezas de Suite barroca



Nota: Tratado de la forma musical, Kuhn Clemens (2003)

El tratamiento de la Suite en la música centro europea y citando el libro Tratado de la Forma Musical (Bas, 1947), “...se destaca la siguiente disposición como la más frecuentemente empleada

1. Alemanda, de movimiento moderado en compás de 4 o de 2 tiempos.
2. Corrandá, de movimiento vivo, en compás de 3 tiempos.
3. Zarabanda, de movimiento lento a 3 tiempos.
4. Giga, de movimiento vivo a 3, 6, 9, 12 tiempos.

Las diferentes costumbres y gustos de cada compositor y de cada época en la que existieron, dieron origen a diferentes formas de tratar la Suite se reconocen piezas diferentes a las mencionadas anteriormente como Preludio, Tocata, Fantasía, Obertura, Interludios, Gavota, Minué, Bourrée, Loure, Paspié, Musette, Pavana, Furlana, Siciliana, Aria, Chacona, Pasacalle, Tema con variaciones” (2013, p. 35).

Una mirada a la Suite en Colombia

Teniendo en cuenta el enfoque del presente trabajo, es conveniente citar lo escrito por Rolando Ramón Torres en su “Suite Colombiana para Bandola Llanera, Tiple y Guitarra, 2013”

“La Suite ha sido abordada por diferentes compositores en nuestro país y se ha escrito para diferentes tipos de instrumentación. A grandes rasgos, son Suites, por ser escritas como una sola obra con varias piezas, y en general se encuentra el uso de la tonalidad común para todas las piezas con una gran diferencia a la Suite barroca: se aplican los ritmos colombianos para diferenciar cada una de las piezas.

Aunque se podría esperar que la forma Suite colombiana estuviera muy definida en nuestro país, esta se ha caracterizado por ser la agrupación de piezas diversas, compuestas en momentos y circunstancias diferentes por un compositor y no necesariamente como la presentación de una sola obra compuesta por varias piezas, como pasa con las Suites del barroco, y algunas veces sin algún eje que las una diferente al concepto de los ritmos colombianos, porque se ha encontrado que algunas veces ni el modo o la tonalidad se usan como elementos unificadores” (Torres, 2013).

Desarrollo Metodológico

Según lo descrito por Hernández Sampieri en su libro “Metodología de la investigación”, la presente investigación es de orden exploratorio, descriptivo y creativo debido a que “el objetivo es examinar un tema o problema de investigación poco abordado en un contexto particular además de crear o innovar para la obtención de resultados al igual que se busca especificar características y propiedades de procesos, objetos o cualquier otro fenómeno que se someta a un análisis” (2014, p. 129-130).

Se puede agregar el enfoque analítico debido a que se busca analizar algunos golpes de la música llanera, para explorar su armonía, melodía, rítmica, tempo, dinámicas e intenciones, lo cual será parte importante de la investigación para entender los diferentes sistemas musicales a abordar y de esta manera extraer el material, que será sustento de la composición de la Suite.

Si se tiene en cuenta lo escrito en el marco teórico sobre la Suite en Colombia, se evidencia claramente cómo va estar dirigido el presente trabajo; por ende, las piezas que conformarán la presente Suite tienen una forma libre y no corresponden a los parámetros y formas planteados en la Suite barroca.

Primer Movimiento (Llamar)

La pieza está inspirada en los cantos de ordeño, estos son utilizados por los llaneros para llamar a sus animales, para tranquilizarlos en las labores de ordeño y en sus jornadas de trabajo. Muchos de estos cantos son retratados en tonadas llaneras, las cuales son acompañadas generalmente por el I, IV, V grado de la tonalidad. Para este 1er movimiento se ha elegido el oboe y la guitarra como instrumentos partícipes.

Generalmente, los cantos de ordeño no tienen instrumentos acompañantes, pero para el desarrollo de esta pieza, se ha pensado en que el oboe exprese este canto, y que la guitarra proporcione un colchón armónico.

La elección de estos instrumentos obedeció a una exploración tímbrica basada en la investigación previa de trabajos académicos y grabaciones donde se incluye el

oboe u otro instrumento de viento con características similares. Uno de los trabajos más relevantes investigados fue el “Monólogo en tiempo de joropo para saxofón” el cual es un claro ejemplo de escritura para este tipo de instrumento y el que refleja melodías características de estas músicas.

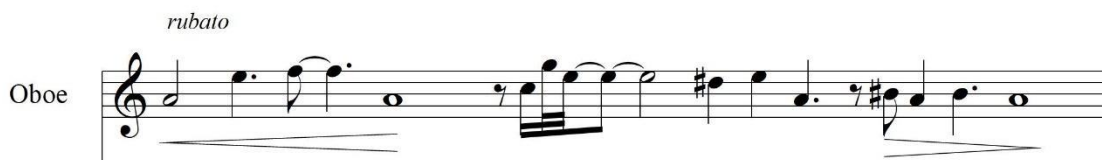
También, el trabajo realizado por importantes grupos referentes como Ensamble Sinsonte y Ensamble Gurrufio, ha mostrado la incorporación de la flauta travesa, el clarinete y el oboe; por ende, estos importantes referentes auditivos permitieron la elección del oboe como instrumento para la interpretación del primer movimiento.

La guitarra se incluye teniendo en cuenta su tesitura y color, pues en la exploración tímbrica se observó que sus bajos lograban una mejor sensación de acompañamiento a la melodía que, por ejemplo, otros instrumentos como el cuatro. También la guitarra se incluyó teniendo en cuenta que es un instrumento que no hace parte del formato tradicional llanero. Por ende, resulta conveniente interpretar un canto de ordeño con instrumentos externos a este género.

Este movimiento, está compuesto por tres partes, la primera parte es una introducción que está pensada para ser interpretada en tiempo libre, siendo expresivo; la idea de la introducción es mostrar los principales motivos melódicos, comenzando por los saltos de intervalos de 5, característicos en los cantos de ordeño, y la interpretación de notas de larga duración.

Figura 28

Introducción 1er Movimiento



Nota: Elaboración propia

La segunda parte, abarca desde el compás No. 2 hasta el compás No. 15; escrita pensando en el modo de D Dórico, aunque no es del todo modal ya que en ocasiones aparecen funciones tonales como un V7 para resolver al I grado, en este caso Dm a

pesar de estar escrita en clave de do. La guitarra acompaña al oboe mediante acordes con agregaciones que buscan dar un color diferente al acompañamiento.

Figura 29

Segunda parte (1er Movimiento)

Lento ♩ = 60

Ob. 2

Gtr. 2

Dm13 Dm11 Dm9 Dm7 Fmaj7 Am/D Am(add9)

Nota: Elaboración propia

Se puede observar uno de los principales motivos melódicos de la pieza en el compás No. 2, que de alguna manera busca resaltar un importante llamado que se realiza en los cantos de ordeño como lo es el “*Oh, Ehhhhh, Oh*”.

La tercera parte, abarca desde el compás No. 16 al No. 36. En esta parte se continúa con el desarrollo de frases melódicas basadas en los motivos mostrados en las dos primeras partes, con la inclusión de acordes mayores que dan la sensación de una nueva tonalidad solo al inicio de la tercera parte, desde el compás No. 16 al No. 18

Figura 30

Tercera Parte 1er Movimiento

Ob. 17

Gtr. 17

Cmaj7 Em7/C Cmaj7 D/C Bm7b5 Bmb9b5/F E7 Am

Ob. 20

Gtr. 20

A7(b13) Dmmaj7 Dm13 Dm11 Dm9 Dm7

Nota: Elaboración propia

Los cantos de ordeño contienen, aparte de saltos en intervalos característicos y la interpretación de notas con largas duraciones, glissandos para asemejar los bramidos de las vacas, este recurso es utilizado al final de pieza.

Figura 31

Glissando

The image shows a musical score for two instruments: Oboe (Ob.) and Guitar (Gtr.). The Oboe part is in the upper staff, and the Guitar part is in the lower staff. Both parts start at measure 34. The Oboe part features a wavy line indicating a glissando effect. The Guitar part features chords Dm, A7, and Dm7, with a wavy line indicating a glissando effect. The score is written in treble clef for both instruments.

Nota: Elaboración propia

Es importante aclarar, que, si bien la obra está inspirada en los cantos de ordeño, la funcionalidad de la misma es mostrar algunos aspectos característicos de estos, pero sin ser un canto de trabajo de llano, debido a que la pieza compuesta no cuenta con una letra.

Por medio de herramientas informáticas, se pudo lograr una pista de audio de este movimiento, mediante la creación de un archivo MIDI, en el que se emula el sonido de los instrumentos.

Para el oboe, se interpretó la melodía en un controlador MIDI, esto con el fin de recrear un sonido que no se perciba muy cuantizado a diferencia de una exportación directa del software de escritura utilizado.

Una vez recreada la melodía en el controlador, se ensambló con la guitarra MIDI la cual fue extraída directamente del software de edición de partituras, debido a que este instrumento en esta pieza tiene un papel netamente armónico, y así recrear cómo se escucha el 1er Movimiento.

Segundo Movimiento (Paisaje)

En el segundo movimiento denominado Paisaje, tiene la intención de ser un tema de carácter sereno en comparación a la música recia llanera, pero con mucha más

dinámica y fuerza que la anterior pieza; si bien, se exponen golpes de la música llanera en esta obra, la idea es utilizar armonías y mero tipos melódicos predominantes para la creación de la pieza. Este movimiento está escrito para arpa llanera solista, teniendo en cuenta que el arpa llanera es uno de los principales instrumentos de este género musical. Hablar de partes de esta pieza no sería conveniente, ya que dentro de ella se mezclan varios golpes y melodías que se conjugan para la creación de esta pieza.

La obra está escrita en D mayor, desde el compás No. 1 hasta el compás No. 32 se expone la estructura más común de un pasaje llanero teniendo una estructura A-B-A; el primer compás muestra una entrada típica en arpa de un pasaje llanero. Los acompañamientos de la melodía, escritos en la clave de Fa, están recreados no solo en los acompañamientos básicos de los bajos en arpa, si no también recreando sonidos y rítmicas interpretadas en el bajo eléctrico.

Figura 32

Acompañamientos usando acentuación y cueriao

Nota: Elaboración propia

Figura 33

Compás No 1 al 7

Nota: Elaboración propia

Desde el compás No. 33 hasta el compás No. 48, se presenta un corto fragmento de un golpe llanero denominado seis numerado, cuya armonía es: I -I7-IV-V; por ende en el transcurso de esta parte se respeta esta armonía aplicada a la tonalidad de D mayor, y se realiza una acentuación por derecho, diferente a la expuesta anteriormente que es por corrido; además, en el transcurso de esta parte se muestra una melodía característica de este golpe en el compás No. 37 al No. 40, luego bajo la armonía del golpe se compone una melodía respetando la estructura armónica del mismo.

Figura 34

Seis Numerado

The musical score for 'Seis Numerado' is written for guitar (Hp.). It consists of four measures starting at measure 37. The key signature is D major (one sharp). The chords indicated above the staff are D, D7, G, and A7. The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes, while the bass clef provides a simple accompaniment with quarter and eighth notes.

Nota: Elaboración propia

Teniendo en cuenta que la obra está escrita para arpa llanera, es importante agregar recursos interpretativos característicos de este instrumento como son los bordoneos, que se ven en la ilustración 20; acá es utilizado el bordoneo como puente y entrada a otro golpe llanero que se mezcla en esta obra que es el golpe de cimarrón.

La armonía del golpe de cimarrón, se alterna entre el modo mayor y el modo menor. A continuación, se presenta la armonía de un ciclo del golpe de cimarrón, en la pieza se ejecuta desde el compás No. 61 al No. 143 el golpe de cimarrón y en donde se exponen algunas melodías características de este golpe, siempre respetando su estructura armónica.

Figura 35*Golpe de Cimarrón*

Musical notation for *Golpe de Cimarrón* in 3/4 time, showing five staves of chords. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat, and various chord symbols like V7, I, IV, III, and VI. It features first and second endings and repeat signs.

Nota: Elaboración propia

La intención del golpe de cimarrón es alternar y mostrar el modo menor en la obra, una de las maneras de resaltar y cambiar un poco el timbre es ejecutar los acordes con las primas del arpa, y pasar la melodía a los bajos, dando un sonido y marcando más el ritmo como se utiliza en el joropo recio; claramente no se utiliza este recurso a menudo en esta pieza debido a que se busca dar una sonoridad más serena.

Cuando aparece el VI grado en la armonía, se busca que la melodía pase a los bordones que son las cuerdas más gruesas del arpa, y se utiliza la técnica del bordoneo, haciendo sonar este registro bajo del arpa con la primera posición, utilizando el registro bajo del instrumento. Si el ejecutante es diestro, el bordoneo se hace con la mano izquierda, y si es zurdo se hace con la mano derecha, depende el caso, y se usa mayormente solo en los joropos recios.

Figura 36*Bordoneo parte menor Golpe Cimarrón*

The image shows a musical score for guitar, labeled 'Hp.' (Harpa). It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 137 and ends at measure 140. The second system starts at measure 141 and ends at measure 144. The key signature is one sharp (F#). The first system features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The score includes chord markings: F#7 above measure 140 and Bm above measure 144. The text 'alternancia de Pulgares' is written below the bass line in measure 144.

Nota: Elaboración propia

Posterior al golpe de cimarrón, se ejecuta de manera descendente notas de la escala de Bm, con el fin de que sirva como puente para la aparición de una melodía transportada al modo menor, con el fin de mostrar algo de la ejecución del arpa mirandina en el joropo tuyero.

El arpa mirandina o arpa tuyera, se diferencia del arpa llanera en el uso de cuerdas metálicas, a diferencia de las de nylon, lo que genera un sonido más metálico y agudo teniendo un timbre similar a una cítara en su registro más alto.

Dentro del trabajo investigativo se procedió a realizar una mirada detenida a la ejecución del arpa mirandina, con el fin de observar recursos técnicos aplicables al arpa llanera, para esto se observaron distintas obras interpretadas por el arpista Yustardi Laza, quien es uno de los mayores expositores de la ejecución de este tipo de arpa. El objetivo no es profundizar en técnicas de ejecución del arpa mirandina, ya que eso sería objetivo de otro proyecto; sin embargo, sí se partieron de audios de los que se extrajeron dos motivos de bajos acompañantes para esta pieza. Desde el compás No. 149 hasta el compás No. 165 se busca plasmar algo del arpa mirandina teniendo como importante referente el tema grabado por Walter Silva con la ejecución del arpa de Yustadi Laza, denominado “*Joropito versión Mirandina*”.

En esta sección, se busca recrear el mismo acompañamiento de la obra, pero transpuesto a la tonalidad de Bm, como también algunas melodías las cuales son transpuestas a la misma tonalidad

Figura 37

Acompañamiento de Bajos (Variación del tema el Joropito - Walter Silva y Yustardy Laza)

The musical score consists of five systems of guitar accompaniment for the piece 'Variación del tema el Joropito'. Each system is labeled 'Hp.' on the left and includes a treble and bass clef staff. The key signature is B minor (two sharps: F# and C#). The tempo is marked 'a tempo'. The systems are numbered 149, 153, 157, 161, and 165. Chord changes are indicated above the staff: Bm at the beginning of system 149, F#7 at the start of system 153, Bm at the start of system 157, F#7 at the start of system 161, and Bm at the start of system 165. The bass line is primarily composed of eighth and quarter notes, while the treble line features a mix of eighth, quarter, and half notes, often with slurs and ties.

Nota: Elaboración propia

A partir del compás No. 169 y hasta el final de la pieza, la obra se inspira en el golpe tradicional denominado “Tres Caños”, para ello se hizo una corta transcripción a partir de la grabación del golpe de Tres Caños grabado por Dumar Aljure donde se ejecuta la melodía en bandola llanera. A continuación, en la ilustración 38, se observa una adaptación de este golpe realizada para arpa llanera.

Figura 38

Adaptación Golpe de Tres Caños a Arpa Llanera

Transcripción Golpe de " Tres Caños"

The musical score is presented in four systems, each with a treble and bass clef staff. The key signature is two sharps (D major) and the time signature is 3/4. The first system is labeled 'Harp' and shows a series of chords in the right hand and a few notes in the left hand. The second system is labeled 'Hp.' and begins with a measure number '7'. It features a more active melodic line in the right hand and a steady bass line in the left hand. The third system is labeled 'Hp.' and begins with a measure number '13'. It continues the melodic and bass lines. The fourth system is labeled 'Hp.' and begins with a measure number '19'. It concludes the piece with a final melodic phrase in the right hand and a bass line.

Nota: Elaboración propia

Luego de realizar una corta extracción de los principales motivos melódicos y adaptarlos al arpa llanera, también se decide tener en cuenta la armonía original del golpe, la cual es la siguiente:

Figura 39

Armonía Golpe de Tres Caños

3/4 ||: I | V7/IV | IV | IV | I | V7 | I | I | I :|| I |

¹⁰ I | I | V7 | V7 | IV | IV | I :|| I | I |

¹⁹ V7/V | IV | IV | I | V7 | I ||

Nota: Elaboración propia

Una vez definida la armonía y los principales motivos melódicos, se procedió a trabajar en ellos, inicialmente cambiando la tonalidad de mayor a menor y plasmando motivos en la obra; sin embargo, a partir del compás 177 se realizó un puente que sirve de interconector entre el modo menor y mayor, teniendo en cuenta los motivos melódicos del golpe, para nuevamente presentar la melodía del mismo en su tonalidad original.

Figura 40*Compás 181 a 192 (Transición de modo menor a mayor)*

The musical score for piano (Hp.) is presented in three systems. The first system (measures 181-184) features a melody in the right hand with a descending line and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. Chords Em and Bm are indicated above the staff. The second system (measures 185-188) continues the melody and accompaniment, with chords A and Gmaj7 indicated. The third system (measures 189-192) shows the final measures, with a chord D indicated. The melody concludes with a descending scale in the right hand.

Nota: Elaboración propia

Posterior a ello, se presenta el tema en tonalidad mayor para luego utilizar una escala descendente ejecutada mediante la técnica del bordoneo con notas de la escala de D mayor, (el intervalo y el espaciamiento de las notas fue el mismo utilizado en el compás No. 141 pero transportados una tercera mayor hacia arriba, respetando la misma rítmica propuesta) para así finalizar esta pieza.

Figura 41*Fin del movimiento No 2*

The musical score consists of three systems of piano accompaniment for an Arpa Llanera. The first system (measures 201-204) features chords D7, G, and D. The second system (measures 205-208) features chords A7 and D, with a 'Alternancia de pulgares' (thumb alternation) instruction. The third system (measures 209-212) features a D6sus2 chord.

Nota: Elaboración propia

Para la pista de audio, se grabó la pieza con un Arpa Llanera.

Tercer Movimiento (Carnavaleando)

Dentro del trabajo investigativo y exploratorio se propusieron instrumentos que pudieran acompañar al arpa llanera y que a su vez realizaran melodías y generaran esa sensación de peso y relleno que proporciona el bajo. Para ello se propuso la guitarra, pero su timbre en ocasiones se mezclaba con el cuatro. Así que se pensó en la elección de un contrabajo, pero esta opción significaba el simple reemplazo del bajo, así que finalmente se pensó en el piano, el cual permite por su gran tesitura contar con sonidos tanto agudos como graves; además, que su timbre es muy distintivo y no se mezclaba con otros de los instrumentos propuestos.

En la actualidad, se han realizado duetos que han mezclado el arpa llanera con el Piano, como el dueto realizado por el arpista Edmar Castañeda y la pianista Hiromi

Uehara, quienes interpretan obras de jazz con gran virtuosismo y en donde los dos instrumentos tienen casi el mismo nivel de protagonismo. Para esta pieza, la idea es que el piano sirva de instrumento acompañante al arpa llanera, pero a su vez que se distinga de la base que ejecuta el cuatro.

Los primeros compases (compás No. 1 al No. 20) buscan dar una sonoridad a D dórico, resaltando mucho ese sexto grado mayor. El arpa ejecuta la melodía principal y el piano un acompañamiento por corrido. Esta introducción fue pensada teniendo en cuenta un elemento común en los instrumentales tradicionales llaneros, en los cuales se realiza una entrada, para luego pasar a un golpe, este esquema generalmente es utilizado a la hora de interpretar un pajarillo, un seis por derecho o cualquier otro tipo de golpe.

Esta pieza tiene dos partes, la parte A que es la entrada y la parte B para la presente pieza es el golpe de carnaval, de ahí viene el nombre de la pieza “Carnavaleando”. Para la primera parte, se extrajeron elementos interpretativos del tema variaciones sobre chipola de Darío Robayo (2006), en el que se realiza una serie de arpeggios, en los grados I, III, II y utiliza una disposición abierta de los acordes la cual es plasmada en esta pieza. A continuación, se presenta un ejemplo de la ejecución de los arpeggios en el arpa y en el piano:

Figura 42

Arpeggios

The musical score for Figure 42, titled "Arpeggios", is presented in two systems. The first system is for the Harp (Hp.) and the second is for the Piano (Pno.). Both systems start at measure 25. The Harp part features a melodic line with eighth notes and a Dm7 chord. The Piano part features a rhythmic accompaniment with eighth notes and a Dm7 chord.

Nota: Elaboración propia

Estos arpeggios son utilizados como transición y anteceden a la entrada de la nueva tonalidad y la entrada del cuatro acompañante a partir del compás No. 37. Acá se utiliza el mismo motivo melódico del inicio de la pieza, pero transportado a la tonalidad de Am, dando al piano la ejecución de una pequeña contra melodía.

Figura 43

Motivo melódico transportado a la tonalidad de Am, y entrada del Cuatro

Nota: Elaboración propia

A partir del compás No. 37 se busca dar otra dinámica a la pieza, acentuando la melodía en los bajos del arpa buscando resaltar el típico acompañamiento de los bordones con la ejecución del acorde en la parte superior del arpa y la aparición de cuerrios, con el fin de resaltar patrones rítmicos que marcan la llegada del golpe.

Figura 44

Patrones rítmicos repetitivos transpuestos un tono

Nota: Elaboración propia

En el compás No. 53 se comienza a presentar el golpe de carnaval, este golpe se compone de dos partes: la primera parte alterna el acorde VI, el relativo menor con la tónica; la segunda parte son dos acordes que resaltan el modo mayor del golpe (V7, I). Este golpe es usado en contrapunteos llaneros donde generalmente el canto inicia en la tónica a manera de pregunta musical y termina con la respuesta de la frase sobre la dominante.

Figura 45

Circulo Armónico Carnaval

The figure displays a harmonic circle for the carnival in 2/4 time, consisting of four staves of chords:

- Staff 1:** $\text{v7/vi} \mid \text{v7/vi} \mid \text{vi} \mid \text{vi} \mid \text{v} \mid \text{v7/v} \mid \text{v} \mid \text{v7/vi} \mid \text{vi} \mid$
- Staff 2 (starting at measure 10):** $\text{v7/vi} \mid \text{vi} \mid \text{v7/v} \mid \text{v} \mid \text{v7/v} \mid \text{v} \mid \text{v} \text{ :||} \text{v7} \mid \text{i} \mid$. This staff includes first and second endings for the final measure.
- Staff 3 (starting at measure 19):** $\text{i} \mid \text{v7} \mid \text{v7} \mid \text{v7} \mid \text{v7} \mid \text{i} \mid \text{i} \mid \text{i} \mid \text{i} \mid$
- Staff 4 (starting at measure 28):** $\text{v7} \mid \text{v7} \mid \text{v7} \mid \text{v7} \mid \text{v} \text{ ||}$

Nota: Elaboración propia

La melodía escrita para el arpa llanera en la primera parte del carnaval, se basa en el tema *Palabrero al Carnaval* grabado por el cantautor Reynaldo Armas (1985), del cual se extraen algunas melodías, utilizadas para la creación de motivos; por tratarse de un golpe, se intentó resaltar la melodía repitiendo la misma en el transcurso de la pieza con el fin de generar un recuerdo en el oyente y que así, este pueda sentir con mayor facilidad el golpe de carnaval.

Figura 46

Compases iniciales del Golpe de Carnaval

Musical score for Figure 46, showing the initial measures of 'Golpe de Carnaval' for Harp (Hp.), Flute (Fl. no.), and a third staff (likely guitar or another instrument). The score is in 3/4 time and features chords Am, G, and D7. The harp part has a treble clef and a bass clef. The flute part has a treble clef. The third staff has a treble clef and a bass clef. The harp part starts with a treble clef and a bass clef. The flute part starts with a treble clef. The third staff starts with a treble clef and a bass clef. The harp part has a treble clef and a bass clef. The flute part has a treble clef. The third staff has a treble clef and a bass clef.

Nota: Elaboración propia

Figura 47

Parte A Golpe de Carnaval -escrito para Arpa Llanera

Musical score for Figure 47, showing the 'Parte A' of 'Golpe de Carnaval' for Arpa Llanera. The score is in 3/4 time and features chords G, Bdis, and E7. The harp part has a treble clef and a bass clef. The flute part has a treble clef. The third staff has a treble clef and a bass clef. The harp part starts with a treble clef and a bass clef. The flute part starts with a treble clef. The third staff starts with a treble clef and a bass clef. The harp part has a treble clef and a bass clef. The flute part has a treble clef. The third staff has a treble clef and a bass clef.

Nota: Elaboración propia

Para la parte mayor del golpe se propone un bordoneo, con el fin de resaltar la fuerza del golpe.

Figura 48*Parte en modo mayor Golpe de Carnaval-Arpa Llanera*

Musical score for Arpa Llanera, measures 82-96. The score is written for Harp (Hp.) and consists of three systems. The first system (measures 82-88) features a G7 chord in measure 82, followed by C chords in measures 83-88. The second system (measures 89-95) features C chords in measures 89-94 and a G7 chord in measure 95. The third system (measures 96-102) features G, Bdis, E7, and Am chords in measures 96-102. The bass line consists of eighth and quarter notes, while the treble line features chords and melodic lines.

Nota: Elaboración propia

La finalización de la pieza se ejecuta en la escala de G mixolidio descendente para terminar en la nota G y ejecutar un acorde Csus4/G.

Figura 49*Fin de tercer Movimiento*

Musical score for the end of the third movement, measures 116-122. The score is written for Harp, Piano, and Cuatro. The Harp part (top system) features E7, Am, D7, G7, and Csus4(add9)/G chords in measures 116-122. The Piano part (middle system) features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The Cuatro part (bottom system) features a rhythmic pattern of eighth notes and rests in the treble clef. The score ends with a double bar line and repeat signs.

Nota: Elaboración propia

La pista de audio se realizó con la grabación del cuatro y arpa llanera, para el piano se extrajo la pista MIDI del software de edición de partituras y mediante herramientas informáticas se emula el sonido real del mismo.

Cuarto Movimiento (Festival)

En los festivales donde la música llanera es protagonista, es común que se presenten instrumentales donde los músicos muestran su virtuosismo y se hace una exhibición de varios golpes, exponiendo nuevas sonoridades, ideas y armonías. Por ende, esta pieza tiene como objetivo tratar de recrear esta esencia, con una instrumentación tradicional de arpa, cuatro, maracas y bajo eléctrico.

Los primeros compases (compás No. 1 al No. 9) presentan una serie de arpeggios, que resaltan el primer grado de la tonalidad de F para finalizar acentuando el IV grado de la tonalidad (Bb), se utilizan recursos del cuatro como floreos y una base diferente para recrear otra base rítmica distinta a la base común; el bajo eléctrico no realiza el acompañamiento normal por corrido, sino que realiza arpeggios y acentúa la rítmica propuesta por el cuatro, junto con las maracas.

Figura 50

Introducción "festival" (compases 1 al 4)

Presto ♩ = 190

1. Maracas M D

2. Maracas M I

Cuatro

Harp

Bajo eléctrico

Nota: Elaboración propia

En los siguientes compases se utilizan recursos como cromatismos que resaltan melodías y la armonía propuesta tiene agregaciones, también se incluyen cortes, un recurso muy utilizado en este tipo de instrumentales.

Figura 51

Corte (compás 11), cromatismo (compases 12-18)

The musical score consists of three staves: Cuatro (top), Harp (middle), and Bajo eléctrico (bottom). The Cuatro staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 7/8 time signature. It shows measures 12-18 with a rhythmic pattern of eighth notes, some marked with 'x' for accents. Above the staff, chords are indicated: E♭, Dm7, A7#5, and Ebsus2. The Harp staff is in treble clef with a key signature of one flat, showing a melodic line with slurs and accents. The Bajo eléctrico staff is in bass clef with a key signature of one flat, showing a bass line with slurs and accents.

Nota: Elaboración propia

Luego de lo expuesto anteriormente, se realiza la ejecución de un pasaje en F mayor buscando dar una sonoridad más tradicional y se finaliza este corto pasaje con un corte. Posteriormente, aparece una melodía que genera otra sensación en la obra acentuando acordes como Bb6 y C6, pero sin que se tenga una sensación tonal, ya que no se marca el V grado con séptima sino con sexta lo que consigue otro tipo de sonoridad. En esta parte, el cuatro, al igual que el bajo, realiza un acompañamiento que acentúa el ritmo de la melodía ejecutada por el arpa, lo cual da esa sensación distinta a la del joropo tradicional.

Figura 52*Melodías compases 45-52*

45

1. Mrcs.

2. Mrcs.

Cuatro

Bb6

Hp.

E.B.

49

1. Mrcs.

2. Mrcs.

Cuatro

C6

Hp.

E.B.

Nota: Elaboración propia

Dentro de la pieza es de resaltar que, por lo general, cada cambio tiene un puente conector, en ocasiones se realizan cortes, cambios rítmicos, o se acentúan melodías, ejecutando las mismas figuras rítmicas en los instrumentos acompañantes tal y como se ve en del compás No. 54 al compás No. 58, esto hace sonar en bloque todo el conjunto.

Igualmente, el arpa realiza una melodía característica del golpe de morrocoyero (creado por el arpista José Archila), pero en este caso no se respeta la armonía del golpe; esta melodía es acompañada con un muñequero rápido del cuatro junto con las maracas, haciendo un matiz para resaltar la fuerza e intensidad del acompañamiento.

Figura 53

Adaptación Melodía Golpe de Morrocoyero

The musical score consists of five staves. The first two staves are for Maracas (M D and M I), showing a rhythmic pattern of eighth notes. The third staff is for Cuatro, showing a fast, repetitive rhythmic pattern. The fourth staff is for Harp, showing a melody in F major, with chords A7 and B7 indicated. The fifth staff is for Bajo eléctrico, showing a bass line in F major.

Nota: Elaboración propia

Lo anterior, antecede a un pequeño fragmento del golpe de pajarillo ejecutado en el arpa desde el compás No. 69 hasta el No. 74, con la diferencia de que tanto el cuatro como el bajo, siguen acompañando con una acentuación por corrido; la armonía es distinta a la del golpe de pajarillo, y su acompañamiento es adornado con floreos largos.

Los compases No. 75 al No. 82, se expone una típica cadencia armónica por acordes triada que va desde el IV grado de la escala (Dm) al primer grado de la escala (F) de forma diatónica, respetando la armonía de la tonalidad de F mayor. La melodía expuesta parte de figuras melódicas utilizadas en varios golpes de música llanera como el cimarrón, el tres damas, entre otros. En la siguiente ilustración se ve que en compás No. 83 se propone un tiempo más rápido (velocidad de negra=210 bpm). Lo anterior obedece a que varios golpes que serán expuestos a lo largo de la pieza normalmente se ejecutan a un tempo similar al propuesto; por otro lado, el aumentar la velocidad da la sensación de ejecutar golpes más recios.

Figura 54

Fragmento bordoneo Golpe Pajarillo, cadencia IV grado al I grado

66

Hp.

72

Hp.

78

Hp.

Presto ♩ = 210

Nota: Elaboración propia

En la música llanera tradicional, algunos golpes e importantes pasajes giran en torno a 3 acordes (I, IV, V). Claramente puede que estos temas no demuestren un gran desarrollo armónico, pero sí se debe tener en cuenta los motivos melódicos y formas de acompañar el joropo que le dan esa fuerza característica a esta música.

En los compases No. 84 al No. 99 se expone un motivo melódico que gira entre la dominante del modo menor y el acorde de tónica, cambiando al modo menor. Se tuvo especial cuidado en no interpretar la sensible de Dm, teniendo en cuenta la afinación del arpa llanera, en Dm natural. Lo mismo ocurre en el compás No. 100 al No. 115, en donde la intención es mostrar un joropo recio, así como en la anterior parte, sin utilizar los bordones del arpa, sino la intención de las melodías y la forma; en cómo se acompaña las mismas por parte de los otros instrumentos, donde se acentúan algunos cortes, así como los giros melódicos. Cabe anotar que, en esta parte, el cuatro realiza una base por corrido y el bajo realiza una acentuación por corrido para darle intensidad, carácter y que se sienta la esencia de música tradicional llanera.

Figura 55*Compases 106 al 115*
Nota: Elaboración propia

Uno de los golpes más frecuentes en la música llanera es el gabán, esto debido a que su armonía es V7/V7/Im/Im (si esta progresión armónica es interpretada en modo mayor se llama gabana). Este golpe se ejecuta de manera rápida, y junto con el pajarillo y otros golpes, son comúnmente interpretados y usados a la hora de realizar composiciones, letras. Debido a su popularidad en el llano, es casi obligatorio que el músico llanero interprete este golpe.

Figura 56*Golpe de Gaban compases 119-126*
Nota: Elaboración propia

En la parte final se expone un pajarillo, un golpe con acentuación atravesada o por derecho, distinta a la acentuación por corrido.

Figura 57

Armonía Golpe Pajarillo



Nota: Elaboración propia

Pajarillo se denomina a la ejecución de la anterior armonía con un régimen acentual por derecho y en modo menor; si fuese el caso de ser interpretado en modo mayor se denominaría seis por derecho, este puede ser escrito en compás de 3/4 o 6/8.

Figura 58

Pajarillo

Nota: Elaboración propia

Lo anterior demuestra que el tema está oscilando entre el modo mayor y el modo menor de la tonalidad de F. En el final de la pieza se vuelve a exponer el motivo inicial, acentuando la tonalidad mayor.

Figura 59*Compases 163 al 172*

The musical score for measures 163 to 172 is presented in a five-staff format. The top staff is for M.D. (Maracas), the second for S.M.I. (Maracas), the third for Cuatro, the fourth for Harp, and the fifth for Bateria (Bass). The time signature is 3/4. The key signature has one flat (B-flat). The Cuatro staff includes chord markings: F9add13, Gsus4, and Bb6. The Bateria staff shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Nota: Elaboración propia

La pista de audio fue realizada con la grabación por separado del cuatro, el arpa llanera, el bajo eléctrico y las maracas, recreando una pista real con instrumentos típicos del folclor. Llanero.

Comunicación y Divulgación

El resultado del presente trabajo de grado se pretende dar a conocer a través de una página web creada por el autor, donde se da una muestra auditiva de las 4 piezas compuestas, junto con sus respectivas partituras.

En este espacio virtual también se muestra la trayectoria del autor junto con algunos videos de presentaciones. El enlace a la página web es el siguiente:

<https://andresarpa.blogspot.com/> y todo el contenido es público y de fácil acceso.

Figura 60

I Movimiento

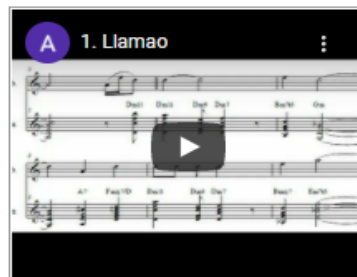
ANDRES ARENAS (ARPA LLANERA)

hasta música de parrandos llaneros (IV movimiento festival)

1. LLamao

Inspirada en los cantos de ordeño, estos son utilizados por los llaneros para llamar a sus animales, para tranquilizarlos en las labores de ordeño y en sus jornadas de trabajo. Muchos de estos cantos son retratados en tonadas Llaneras las cuales son acompañadas generalmente por el I, IV, V grado de la tonalidad. Para este 1er movimiento se ha elegido el Oboe y la Guitarra como instrumentos participantes.

Generalmente, los cantos de ordeño no tienen instrumentos acompañantes, pero para el desarrollo de esta pieza, se ha pensado en que el Oboe exprese este canto, y que por medio de la Guitarra se dé un colchón armónico.



Nota: Elaboración propia

Figura 61

II. Movimiento

II. Pasaje

Pasaje, tiene la intención de ser un tema de carácter sereno en comparación a la música recia Llanera, si bien se exponen golpes de la música Llanera en esta obra, la idea es utilizar armonías y mero tipos melódicos predominantes para la creación de la pieza. Este movimiento está escrito para Arpa Llanera solista, teniendo en cuenta que el Arpa Llanera es uno de los principales instrumentos de este género musical. Hablar de partes de esta pieza no sería conveniente, ya que dentro de ella se mezclan varios golpes y melodías que se conjugan para la creación de esta pieza



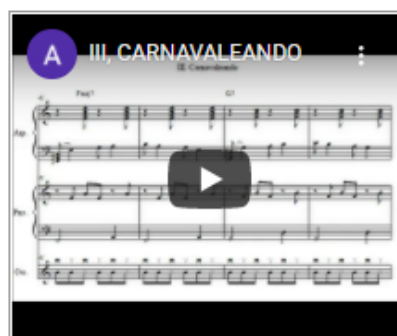
Nota: Elaboración propia

Figura 62

III. Movimiento

III. Carnavaleando

El nombre de esta pieza proviene del Golpe de Carnaval, en el cual se desarrolla gran parte de la pieza dándole ese carácter de joropo. Este movimiento está escrito para Arpa Llanera, Piano y Cuatro, dando una sonoridad algo diferente a lo habitual en estas músicas, pero sí manteniendo el carácter y la fuerza del joropo.



Nota: Elaboración propia

Figura 63

IV. Festival

IV. Festival

En los festivales donde la música Llanera es protagonista, es común que se presenten instrumentales donde los músicos muestran su virtuosismo y se hace una exposición de varios golpes, exponiendo nuevas sonoridades, ideas y armonías. Por ende, esta pieza tiene como objetivo tratar de recrear esta esencia, con una instrumentación tradicional de Arpa, Cuatro, Maracas y Bajo Eléctrico.



Nota: Elaboración propia

Figura 64

Galería página Web



Real Conservatorio Superior de Música de Madrid-España. Arpa Llanera: Andrés Arenas\Arpa Clásica: Monica Gallego \ Cuatro: Daniel Uzcategui / Maracas: Tomás Ramírez



Seminario Mayor de Guadalajara, Junto con el Coro de la Universidad pontificia Bolivariana-México

Nota: Elaboración propia

Asimismo, se pretende, una vez socializado, buscar otros medios de difusión para las obras como Escucharte Radio del programa de música de la UNAD.

Conclusiones

Las piezas propuestas demuestran que los golpes y los cantos de ordeño, son los grandes cimientos de estas músicas y que el conocer y comprender cómo funcionan sus estructuras armónicas, sus regímenes acentuales, permite la creación de piezas musicales basadas en el joropo estructura fundamental para la composición de la presente Suite.

Por medio de la exploración tímbrica y gracias al uso de herramientas digitales y la emulación de sonidos MIDI, es posible tener un acercamiento al sonido real del instrumento, lo que permite recrear posibles formatos, con el fin de realizar un análisis auditivo de los mismos. Claro está que esto no es lo único que se debe tener en cuenta, también se debe analizar la practicidad del formato al llevarlo a un montaje real.

Por medio de la investigación realizada se pudo evidenciar la falencia en información escrita sobre los motivos melódicos y rítmicos en instrumentos como el arpa llanera, la bandola llanera y otros instrumentos folclóricos de estas músicas, siendo aún necesario recurrir a recursos como la transcripción de audios, la tradición oral, entre otros.

La Suite escrita y adaptada a la música colombiana, es una forma de composición que está en uso; sin embargo, es escasa su documentación teórica, demostrando así, la importancia de que se realicen futuros estudios encaminados hacia este tema como objeto de futuras investigaciones.

La elección de un instrumento de viento para la representación de un canto de ordeño, puede ser muy útil, ya que por medio de técnicas extendidas de estos instrumentos se pueden emular sonidos, bramidos, melodías y entonación ejecutadas por los llaneros.

La música llanera se caracteriza por ser interpretada por arpa, cuatro y maracas; sin embargo, es muy importante continuar con trabajos de esta índole que permitan explorar nuevas sonoridades, nuevos formatos, y que, además, logren crear documentación auditiva y escrita que sirva como referente y que pueda aportar al desarrollo de proyectos e ideas orientadas a repensar y revolucionar el joropo.

La creación de nuevos formatos en la música llanera está permitiendo crear nuevos estilos, sonidos y estructuras musicales que, como ha sucedido anteriormente con otras propuestas musicales, con el tiempo puedan llegar a popularizarse e incluso convertirse en golpes.

Como resultado de este trabajo de investigación-creación, se obtuvieron muestras auditivas de la composición; es importante aclarar que las mismas son de referencia y que así mismo, son susceptibles de generar un mejor resultado sonoro en caso de futuras grabaciones.

Recomendaciones

La exploración tímbrica en cualquier género musical conlleva a crear y tener nuevas experiencias sonoras impulsando cambios que puedan generar una revolución en estos géneros. Para el caso del joropo es conveniente continuar con este tipo de investigaciones, con el fin crear y probar nuevas instrumentaciones, que puedan hacer que intérpretes alejados de estas músicas se vean atraídos a ella, lo que además ayuda a fomentar su comercialización.

Es importante, continuar con el esfuerzo de creación del material escrito del joropo, ya que esto es fundamental para su enseñanza y aprendizaje, en zonas que no corresponden a la región llanera; si bien, existe un importante material escrito y de audio, es conveniente continuar con la elaboración de documentos e investigaciones sobre este género, con el fin de poder plasmar el conocimiento transmitido por medio de la tradición oral en textos y audios que sea accesible a un mayor número de personas.

Dentro de la investigación realizada, Rolando Torres menciona que “la Suite colombiana es una forma que actualmente está en uso, con escasa documentación teórica, lo cual indica que es necesario un estudio sobre el tema” (Torres, 2013 p. 73). Lo anterior demuestra que es necesario un mayor desarrollo de composiciones de esta índole para ayudar a fortalecer esa escasa documentación teórica existente sobre las Suites colombianas.

Referencias

- Baquero, Alberto (1990). *Joropo: identidad Llanera, (la epopeya cultural de las comunidades del Orinoco), Llanos Orientales, Colombia*. Empresa Editorial Universidad Nacional de Colombia.
- Barreto, Karen. (2013). *Análisis Interpretativo Sobre Monologo En Tiempo De Joropo De Carlos Guzmán*, Universidad Javeriana <http://hdl.handle.net/10554/11715>.
- Castro J, & Arvelo, A (1992). *El Cuatro*. JJ Fotografía infrarroja. Caracas
- Clemens, Kuhn (2003). *Tratado de la forma musical*. (1ª Edición) IDEA BOOKS S.A, España.
- Correa, Javier. (2013). *Tonada, Gaban y Pajarillo: Tres arreglos de repertorio formativo tradicional llanero para cuarteto de saxofones de la banda sinfónica infantil y juvenil de Barranca de Upia Meta*, Universidad Pedagógica Nacional <http://hdl.handle.net/20.500.12209/1425>.
- Diaz, Simón (2012). *Canto de Vaquería [Fonograma]*. Las Tonadas de simón, Producción Palacio PR, C.A
- Guataquirá. Cristian (2016). *Joropo en dos movimientos basado en un Canto de Ordeño y Golpe de gabán, para Cuarteto de Cuerdas Frotadas y Cuatro Llanero.*, Universidad Distrital Francisco José de Caldas <http://hdl.handle.net/11349/5499>.
- Llacer, Francisco. (1982). *Guía analítica de formas musicales para estudiantes*. (1ª Edición) Real Musical publicaciones y ediciones. España
- Lambuley. Néstor (2017). *El lenguaje del Arpa en Colombia 1970-2000 Tres estudios de caso*. Universidad Distrital francisco José de Caldas
- Noguera C, Zahira (2019). *Descripción técnica e interpretativa de tres obras solistas para Cuatro llanero Nuevas tendencias.*, Universidad Distrital Francisco José de Caldas <http://hdl.handle.net/11349/25944>
- Rojas, Carlos (2004), *Música Llanera. Cartilla de iniciación musical*. (1ª Edición) Ministerio de Cultura-Colombia.
- Rojas, Teo (2016). *Dos Golpes Llaneros para Violín: Un Material de Estudio para la Apropiación de Aspectos Técnicos del Instrumento*, Universidad Pedagógica Nacional <http://hdl.handle.net/20.500.12209/1591>

Sampieri, Roberto (2014), *Metodología de la investigación*, (6^{ta} edición) McGraw Hill

Sossa, J. (1988). El Cuatro Joropo”. Transformaciones rítmico tímbricas. Revista A Contratiempo, 38-52.

Silva, Walter (2018). El Joropito versión Mirandina. [Fonograma]. Asuntos Llaneros-Audiovisión Bogotá. Interprete Arpa Yustardi Laza

Torrealba, JV (1958). “Sinfonía del palmar” [fonograma], *Concierto en la llanura*, álbum LP, intérprete Juan Vicente y Los Torrealbaros, Caracas, Bancolargo.

Torres, Rolando (2013). *Suite Colombiana para Bandola Llanera, tiple y Guitarra*. Universidad Pedagógica Nacional <http://hdl.handle.net/20.500.12209/1437>

Suite No1 para músicas tradicionales de la region llanera Colombo-venezolana

I. Llamao

Jairo Andres Arenas Rios

rubato

Oboe

mp *f* *mp*

Guitarra

Lento ♩ = 60

2

Ob.

Gtr.

Dm13 Dm11 Dm9 Dm7 Fmaj7 Am/D Am(add9)

5

Ob.

Gtr.

Dm13 Dm11 Dm9 Dm7 Bm7b5 Gm

8

Ob.

Gtr.

A7 Fmaj7/D Dm11 Dm9 Dm7 Bmaj7 Em7b5

Ob. *11*

Gtr. *11*

A7 Dm7 A7 Dm7 C#dis Dm C#dis

Detailed description: This system covers measures 11 to 13. The Oboe staff (top) begins with a double bar line and a first ending bracket over measures 11 and 12. The music consists of quarter and eighth notes with slurs. The Guitar staff (bottom) features a first ending bracket over measures 11 and 12, with a second ending bracket over measures 12 and 13. Chord symbols are placed above the guitar staff: A7, Dm7, A7, Dm7, C#dis, Dm, and C#dis.

Ob. *14*

Gtr. *14*

Dm7 D7sus4 Dm7 Cmaj7

Detailed description: This system covers measures 14 to 16. The Oboe staff (top) has a first ending bracket over measures 14 and 15. The music includes quarter notes, eighth notes, and rests. The Guitar staff (bottom) has a first ending bracket over measures 14 and 15, and a second ending bracket over measures 15 and 16. Chord symbols are placed above the guitar staff: Dm7, D7sus4, Dm7, and Cmaj7.

Ob. *17*

Gtr. *17*

Cmaj7 Em7/C Cmaj7 D/C Bm7b5 Bm7b5/F E7 Am

Detailed description: This system covers measures 17 to 19. The Oboe staff (top) has a first ending bracket over measures 17 and 18. The music includes quarter notes, eighth notes, and rests. The Guitar staff (bottom) has a first ending bracket over measures 17 and 18, and a second ending bracket over measures 18 and 19. Chord symbols are placed above the guitar staff: Cmaj7, Em7/C, Cmaj7, D/C, Bm7b5, Bm7b5/F, E7, and Am.

Ob. *20*

Gtr. *20*

A7(b13) Dmmaj7 Dm13 Dm11 Dm9 Dm7

Detailed description: This system covers measures 20 to 22. The Oboe staff (top) has a first ending bracket over measures 20 and 21. The music includes quarter notes, eighth notes, and rests. The Guitar staff (bottom) has a first ending bracket over measures 20 and 21, and a second ending bracket over measures 21 and 22. Chord symbols are placed above the guitar staff: A7(b13), Dmmaj7, Dm13, Dm11, Dm9, and Dm7.

23

Ob.

A m(add 9) Dm7 Dm9 Dm7 G m13 F maj7

Gtr.

27

Ob.

A b/E A G#m7b5 Cmaj7

Gtr.

30

Ob.

Em7b5 A7(add9) DmMaj7 A

Gtr.

33

Ob.

DmMaj7 A Dm A7 Dm7

Gtr.

II. Paisaje

Presto ♩ = 170

Bm B7 Em

Arpa Llanera

5 A7 1. Dmaj7

9 D 2.

13 A7

Arp.

II. Paisaje

17 D

Arp.

This system contains measures 17 through 20. The key signature is D major (two sharps). The chord is D major. The right hand features a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the left hand provides a bass line with chords and moving lines. A fermata is placed over the final note of measure 20.

21 A7

Arp.

This system contains measures 21 through 24. The key signature is D major. The chord is A7. The right hand continues the melodic development with eighth and quarter notes. The left hand features a bass line with chords and moving lines. A fermata is placed over the final note of measure 24.

25 D B B7

Arp.

This system contains measures 25 through 28. The key signature is D major. The chords are D major, B major, and B7. The right hand has a melodic line with eighth and quarter notes. The left hand has a bass line with chords and moving lines. A fermata is placed over the final note of measure 28.

29 E A7

Arp.

This system contains measures 29 through 32. The key signature is D major. The chords are E major and A7. The right hand has a melodic line with eighth and quarter notes. The left hand has a bass line with chords and moving lines. A fermata is placed over the final note of measure 32.

33 D D7 G A7

Arp.

This system contains measures 33 through 36. The key signature is D major. The chords are D major, D7, G major, and A7. The right hand has a melodic line with eighth and quarter notes. The left hand has a bass line with chords and moving lines. A fermata is placed over the final note of measure 36.

II. Paisaje

Arp.

37 D D7 G A7

Arp.

41 D D7 G A7

Arp.

45 D D7 G A7

Arp.

49 D A7

Arp.

53 D A7

II. Paisaje

Arp. 57

Alternancia de pulgares

3 1 3 1 3 1 3

Arp. 61

A7 D

Arp. 65

A7 D

Arp. 69

A7 E7 A7

Arp. 73

G F#m A7 D 1.

II. Paisaje

Arp.

77 2. D D7

Arp.

81 G A7

Arp.

85 1. D 2. Bm

Arp.

89 F#7

Arp.

93 Bm

II. Paisaje

97 F#7

Arp.

Bordoneo

101 D A7

Arp.

105 D A7

Arp.

109 D A7

Arp.

113 E7 A7 G F#m7

Arp.

II. Paisaje

117 A7

Arp.

1. 2.

121 D7 G

Arp.

125 A7 D

Arp.

2.

129 Bm F#7

Arp.

133 Bm

Arp.

II. Paisaje

F#7

137

Arp.

141

Arp.

Bm

alternacia de Pulgares

145

Arp.

149

Arp.

Bm

a tempo

153

Arp.

F#7

II. Paisaje

Bm

157

Arp.

Musical notation for measures 157-160. The key signature is two sharps (F# and C#). The music is in a 4/4 time signature. The right hand (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The left hand (bass clef) provides a steady accompaniment with quarter notes. The chord is Bm.

F#7

161

Arp.

Musical notation for measures 161-164. The key signature is two sharps (F# and C#). The music is in a 4/4 time signature. The right hand (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The left hand (bass clef) provides a steady accompaniment with quarter notes. The chord is F#7.

Bm

165

Arp.

Musical notation for measures 165-168. The key signature is two sharps (F# and C#). The music is in a 4/4 time signature. The right hand (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The left hand (bass clef) provides a steady accompaniment with quarter notes. The chord is Bm.

B7

Em

169

Arp.

Musical notation for measures 169-172. The key signature is two sharps (F# and C#). The music is in a 4/4 time signature. The right hand (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The left hand (bass clef) provides a steady accompaniment with quarter notes. The chords are B7 and Em.

Bm

F#7

Bm

1.

173

Arp.

Musical notation for measures 173-176. The key signature is two sharps (F# and C#). The music is in a 4/4 time signature. The right hand (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The left hand (bass clef) provides a steady accompaniment with quarter notes. The chords are Bm, F#7, and Bm. A first ending bracket is present over the final two measures.

II. Paisaje

Bm

F#7

177

Arp.

Em

Bm

181

Arp.

A

Gmaj7

185

Arp.

D

189

Arp.

D7

G

D

193

Arp.

II. Paisaje

Arp.

197

A7

D

Arp.

201

D7

G

D

Arp.

205

A7

D

D6sus2

Alternacia de pulgares

III. Carnavaleando

Jairo Andrés Arenas Ríos

Presto ♩ = 190
Dm7 G7

Arpa Llanera

Piano

Cuatro

5 Cmaj7 Dm7

Arp.

Pno.

Cto.

III. Carnavaleando

9 F maj7 Am7

Arp.

Pno.

Cto.

13 G7 Dm7

Arp.

Pno.

Cto.

III. Carnavaleando

17 G7 Fmaj7

Arp.

Pno.

Cto.

21 G7 Cmaj7

Arp.

Pno.

Cto.

III. Carnavaleando

25

Arp.

Dm7

Pno.

Cto.

29

Arp.

Fmaj7

Pno.

Cto.

III. Carnavaleando

Arp.

Pno.

Cto.

33

Em7

Arp.

Pno.

Cto.

37

Am

Dm

III. Carnavaleando

41 Fmaj7 G7

Arp.

Pno.

Cto.

45 Am

Arp.

Pno.

Cto.

III. Carnavaleando

49 Fmaj7 G7

Arp.

Pno.

Cto.

53 Am G D7

Arp.

Pno.

Cto.

III. Carnavaleando

57 G E7 Am E7

Arp.

Pno.

Cto.

61 Am D7 G D7

Arp.

Pno.

Cto.

III. Carnavaleando

65 G B \sharp dis E7

Arp.

Pno.

Cto.

69 Am G D7

Arp.

Pno.

Cto.

III. Carnavaleando

73 G E7 Am E7

Arp.

Pno.

Cto.

77 Am D7 G D7

Arp.

Pno.

Cto.

81 G G7 C

Arp.

bordoneo

81

Pno.

81

Cto.

85 G7

Arp.

85

Pno.

85

Cto.

III. Carnavaleando

89 C

Arp.

Arpeggiated accompaniment for measures 89-92, chord C. The right hand plays chords in a rhythmic pattern, while the left hand plays a steady eighth-note bass line.

89

Pno.

Piano accompaniment for measures 89-92. The right hand features a rhythmic eighth-note melody, and the left hand plays a simple bass line.

89

Cto.

Cello accompaniment for measures 89-92. The right hand plays a rhythmic eighth-note melody with accents, and the left hand plays a steady eighth-note bass line.

93 G7

Arp.

Arpeggiated accompaniment for measures 93-96, chord G7. The right hand plays chords in a rhythmic pattern, while the left hand plays a steady eighth-note bass line.

93

Pno.

Piano accompaniment for measures 93-96. The right hand features a rhythmic eighth-note melody, and the left hand plays a simple bass line.

93

Cto.

Cello accompaniment for measures 93-96. The right hand plays a rhythmic eighth-note melody with accents, and the left hand plays a steady eighth-note bass line.

III. Carnavaleando

97 G B \natural dis E7

Arp.

97 98 99 100

97

Pno.

97 98 99 100

97

Cto.

97 98 99 100

101 Am G D7

Arp.

101 102 103 104

101

Pno.

101 102 103 104

101

Cto.

101 102 103 104

III. Carnavaleando

105 G E7 Am E7

Arp.

105

Pno.

105

Cto.

109 Am D7 G D7

Arp.

109

Pno.

109

Cto.

III. Carnavaleando

113 G E7 Am E7

Arp.

Pno.

Cto.

117 Am D7 G7 Csus4(add9)/G

Arp.

Pno.

Cto.

IV. Festival

Jairo Andrés Arenas Ríos

Presto ♩ = 190

Maracas M.D

Maracas M.I

Cuatro

Arpa

Bajo Eléctrico

Mrs.

Mrs.

Cto.

Arp.

E.B.

7

IV. Festival

2
14

Mrcs.

Mrcs.

Cto.

Arp.

E.B.

Dm7 A7#5 Ebsus2 F

20

Mrcs.

Mrcs.

Cto.

Arp.

E.B.

Em7 Dm7 C7

IV. Festival

Mrcs. 26

Mrcs.

Cto.

Arp.

E.B.

F F7 B \flat F

Mrcs. 32

Mrcs.

Cto.

Arp.

E.B.

C7 B \flat C Dm7 B \flat 6

IV. Festival

4
39

Mrcs. 

Cto. 

Arp. 

E.B. 

46

Mrcs. 

Cto. 

Arp. 

E.B. 

IV. Festival

52

Mrcs.

Mrcs.

Cto.

Arp.

E.B.

Bb6 Gm D7 Cm6 Gm6

59

Mrcs.

Mrcs.

Cto.

Arp.

E.B.

A7

IV. Festival

6
63

Mrcs.

Mrcs.

Cto.

Arp.

E.B.

Bb7

Dm7

Bordoneo

68

Mrcs.

Mrcs.

Cto.

Arp.

E.B.

F7

E7

A7

Dm

F7

E7

IV. Festival

74

Mrcs. 

Mrcs. 

A m D m C B b A 7 G m F

Cto. 

74

Arp. 

E.B. 

Presto ♩ = 210

81

Mrcs. 

Mrcs. 

A 7 D m D m Edis D m A 7

Cto. 

81

Arp. 

E.B. 

IV. Festival

8
88

Mrcs.

Mrcs.

Cto.

Arp.

E.B.

Dm

A7

95

Mrcs.

Mrcs.

Cto.

Arp.

E.B.

Dm

D7

IV. Festival

102

Mrcs.

Mrcs.

Cto.

Arp.

E.B.

Gm C7 F A7 Dm

109

Mrcs.

Mrcs.

Cto.

Arp.

E.B.

Bb A7 Dm A7 Dm

IV. Festival

10
115

Mrcs. 1. 2.

Mrcs.

Cto. A7 Dm

Arp.

E.B. 115

121

Mrcs.

Mrcs.

Cto. A7 Dm A7

Arp.

E.B. 121

IV. Festival

127

Mrcs.

Mrcs.

Cto.

Arp.

E.B.

Dm A7 Dm

133

Mrcs.

Mrcs.

Cto.

Arp.

E.B.

A7 Dm A7

IV. Festival

12
139

Mrcs.

Mrcs.

Cto.

Arp.

E.B.

Dm A7 Dm Gm A7

146

Mrcs.

Mrcs.

Cto.

Arp.

E.B.

Dm Gm A7 Dm

IV. Festival

152

Mrcs.

Mrcs.

Cto.

Arp.

E.B.

Gm A7 Dm Gm

157

Mrcs.

Mrcs.

Cto.

Arp.

E.B.

A7 Dm Gm

IV. Festival

14
161

Mrcs.

Mrcs.

Cto.

Arp.

E.B.

A7

F9add13

167

Mrcs.

Mrcs.

Cto.

Arp.

E.B.

Gsus4

Bb6