



**UNIVERSIDAD DISTRITAL  
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS**

***“Joropiao”***

**Obra para cuarteto de saxofones con golpes llaneros**

**Anyela Elizamar Cuenca Gómez**

Universidad Distrital Francisco José de Caldas  
Facultad de Artes ASAB, Pregrado en Artes Musicales  
Bogotá, Colombia  
2019

Universidad Distrital Francisco José de Caldas  
Facultad de Artes ASAB  
Proyecto Curricular de Artes Musicales

***“Joropiao”***

**Obra para cuarteto de saxofones con golpes llaneros**

**Anyela Elizamar Cuenca Gómez**  
Código: 20141098208

Énfasis: Interpretación En Saxofón

Tutor de grado:  
Cesar Villamil

Modalidad: Creación - Interpretación

Bogotá D.C  
2019

***Dedico este trabajo a mi querida madre  
Nidya Aurora Gómez, por darme su apoyo incondicional  
En mi formación como artista, al brindarme  
Todas las herramientas para salir adelante  
Y ser mi ejemplo de fortaleza, Constancia y responsabilidad.***

## **Agradecimientos**

Quiero agradecer con el alma a mi familia por su apoyo incondicional, en especial a los padres que la vida me regalo Nidya y Ferney, gracias por todo su amor y confianza al darme todo para cumplir mis metas.

A mi hermanito Juanfer quien llena mis días de alegría.

A los amigos con quienes he compartido mi vida y mi amor por la música, en especial a el Cuarteto Colombian'sax Quartet que además de ser grandes amigos han sido mi fuente de inspiración en la composición y arreglos para cuarteto de saxofón.

Agradezco a todos los profesores del Proyecto Curricular de Artes Musicales de la Facultad de Artes ASAB que han sido parte de mi formación personal y artística.

## Resumen

*Joropiao* presenta una alternativa de innovación en el repertorio tradicional colombiano para cuarteto de saxofones, mediante la creación de una obra con golpes llaneros, involucrando elementos constituyentes de esta música (patrones rítmicos, secuencias armónicas, construcciones de intervalos, características tímbricas y de texturas). El trabajo parte de la necesidad de entender la música llanera como fuente de conocimiento en permanente evolución, donde puedan subyacer experiencias variadas, entre ellas instrumentales, en este caso del saxofón a través de este estilo musical. Esto implicó realizar un estado del arte abarcando información teórica de algunos elementos clave en la música llanera y en el saxofón.

### Palabras claves:

Golpes (ritmos), repertorio, interpretación, música llanera, cuarteto de saxofón.

### Abstract

This work present an alternative of innovation in the traditional Colombian repertoire for saxophone quartet through, the creation of a work with llanero rhythms, involving constituent elements of this music (rhythmic patterns, harmonic sequences, interval constructions, timbre and texture characteristics). The work is based on the need to understand llanera music as a source of constant knowledge and evolution where varied experiences are born, among them instrumental, in this case of the saxophone through this musical style. This implied the realization of a state of the art encompassing theoretical information of some key elements in the llanera music and saxophone.

### Key words:

Rhythms, repertoire, interpretation, llanera music, saxophone quartet.

## Tabla de contenido

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	8
<b>ANTECEDENTES</b> .....	9
<b>JUSTIFICACIÓN</b> .....	10
<b>PREGUNTA PROBLEMA</b> .....	11
<b>OBJETIVO GENERAL</b> .....	11
<b>OBJETIVOS ESPECÍFICOS</b> .....	11
<b>MARCO REFERENCIAL</b> .....	12
<b>Bordón de llaves Ignacio Ramos</b> .....	12
<b>Monologo en Tiempo de Joropo</b> .....	13
<b>Cuarteto de música colombiana Sinu sax quartet</b> .....	14
<b>METODOLOGIA</b> .....	15
<b>1. CAPITULO I</b> .....	16
<b>1.1 El Joropo como referente histórico</b> .....	16
<b>1.2 Acentuación en el Joropo</b> .....	18
<b>1.2.1 El Pulso</b> .....	20
<b>1.2.2 El Tamborio</b> .....	21
<b>1.2.3 Golpes bajo el sistema rítmico por corrió.</b> .....	21
<b>1.2.4 Golpes bajo el sistema rítmico por derecho</b> .....	23
<b>2. CAPÍTULO II</b> .....	23
<b>2.1 El Rol de la Música Llanera en Colombia</b> .....	23
<b>2.1.1 Acerca de los Formatos de la Música Llanera</b> .....	25
<b>2.1.2 Grupos destacados por hacer música Llanera en un formato no tradicional</b> .....	26
<b>2.2. Aproximación a la historia del Saxofón en Colombia</b> .....	27
<b>2.2.1 Educación formal del saxofón en Colombia</b> .....	29
<b>2.2.2 La interpretación de música Llanera en el saxofón</b> .....	31
<b>TONADA</b> .....	32
<b>2.3.1 Estructura musical de la Tonada</b> .....	33
<b>2.4 ZUMBA QUE ZUMBA</b> .....	33
<b>2.4.1 Melotipos del golpe de Zumba que Zumba</b> .....	34
<b>2.4.2 Características armónicas del Zumba que Zumba</b> .....	34
<b>2.5 PAJARILLO</b> .....	35

2.5.1 Melotipos del Golpe Pajarillo .....	36
<b>3. CAPÍTULO III .....</b>	<b>38</b>
<b>3.1 Exposición del proceso compositivo.....</b>	<b>38</b>
3.1.1 Formato Instrumental .....	38
<b>3.2 Estructura de la obra. ....</b>	<b>40</b>
Sección A .....	41
Sección B.....	44
Sección B' .....	47
Sección C .....	48
Sección D.....	50
<b>3.3 Aspectos estéticos y sonoros de la obra .....</b>	<b>53</b>
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>55</b>
<b>REFERENCIAS.....</b>	<b>56</b>
<b>Anexos.....</b>	<b>58</b>

## INTRODUCCIÓN

La música tradicional de los llanos orientales, a lo largo de la historia ha evolucionado incorporando nuevos formatos e instrumentos no convencionales tales como el violín la flauta, clarinete entre otros; sin embargo particularmente con el saxofón ha sido poca la evidencia recolectada que muestre un formato propio aplicado a este instrumento.

Debido a la falta de material de música llanera enfocada en instrumentos no tradicionales, el presente trabajo, busca de manera integral abarcar el estudio de la técnica instrumental del saxofón incorporándolo en figuras rítmicas tradicionales, en aras de resaltar la importancia de implementar la técnica como medio y no como fin, basado en la creación de una pieza para cuarteto de saxofones que priorice la interpretación.

Partiendo del concepto tradicional que el saxofón es un instrumento de formato originalmente sinfónico, surge el interés en desarrollar música tradicional bajo instrumentos no convencionales, es de esta manera que el presente documento busca aportar y desarrollar elementos técnicos aplicables a la música llanera.

Por tanto el presente trabajo busca enriquecer el repertorio del saxofón adaptándolo al formato original de música llanera, en aras de resaltar la importancia de implementar la técnica como medio y no como fin, basado en la creación de una pieza para cuarteto de saxofones que priorice la interpretación, apoyada en los golpes de joropo; tonada, zumba que zumba y pajarillo.



## ANTECEDENTES

En el género de la música llanera, existe poco material escrito destinado a la enseñanza propia del folclor llanero mediante Instrumentos no tradicionales, un ejemplo de ello es el Saxofón. Desde el inicio de mi recorrido por la música puedo afirmar que han sido pocas las obras o arreglos para saxofón con enfoque en música llanera.

En mi periodo de iniciación musical en la ciudad de Villavicencio, era escaso el catálogo de partituras para música llanera relacionados con el saxofón; razón por la cual inicié este instrumento con enseñanza clásica de la academia tradicional francesa, que me permitió vivir y entender el instrumento a mayor escala al desarrollar la técnica e interpretación. Con la finalidad de conocer y ver su aplicabilidad en diferentes formatos, decido asistir de manera académica a distintos festivales entre esos el Festival Internacional de saxofón en la Ciudad de Cali donde pude apreciar su versatilidad en sonoridades que no son propias del instrumento.

A medida que transcurría el tiempo me sentía cada vez más lejos de mis raíces, concluyendo que durante mi proceso musical con el saxofón, no me había relacionado directamente con el folclor llanero, ya que quizás el mayor aporte que tengo ha sido por medio de la danza, que mediante los patrones rítmicos, me ha permitido desarrollar una mayor disociación y facilidad para entender la síncopa, pues la mayoría de aires llaneros se desenvuelve con síncopa y muy pocos con patrones simples siendo esta una de las características propias del género.

Por tal motivo, es significativo el aporte de este trabajo de grado, que va dirigido especialmente a los saxofonistas que tienen experiencia en el campo musical particularmente para cuartetos de saxofones; pues la creación de una obra llanera para cuartetos, no solo se basa en el autoaprendizaje; también será la guía para futuros saxofonistas que deseen tener un acercamiento más profundo con la música llanera.

Por fortuna en los últimos años el catálogo de obras para cuarteto de saxofón de música colombiana ha presentado un crecimiento considerable, muestra de ellos es el trabajo destacado que realiza el maestro Julio Castillo, quien ha sido un gran referente en la inclusión de arreglos con ritmos del caribe colombiano, plasmados en más de 3 ediciones de libros. El más destacado de ellos es *Nuestra Música Universal Vol. 1. Música del Caribe Colombiano para cuarteto de saxofones* con uno de los arreglos más famosos la "Piragua"; del maestro José Barros. Al maestro Julio Castillo tuve la oportunidad de conocerlo en el I Festival Internacional de saxofón organizado por Bellas Artes en la ciudad de Cali. Allí asistí a una conferencia donde hablaba de la elaboración de los arreglos, explicando cómo hacer uso de distintos métodos para adaptar todo un formato de música del caribe a cuatro saxofones, lo cual sirve de referente no solo en la adaptación del género de música llanera al cuarteto de saxofones sino también a la composición en sí.

## JUSTIFICACIÓN

La música llanera es un género que apenas empieza a ser explorado por diversos instrumentos, al ser un estilo de música netamente tradicional, en un instrumento como el saxofón no existe una guía de acercamiento, donde el intérprete tenga la posibilidad de adquirir herramientas para interpretar un nuevo estilo y a su vez mejore aspectos técnicos. En la música llanera es notable la exigencia que tiene tocar una pieza, la gran mayoría de temas contienen velocidades y pasajes técnicamente difíciles de interpretar, piezas que solfeando a primera vista no saldrían tan fácilmente, lo cual hacen que el músico, ya sea empírico o profesional, tenga constancia a la hora de estudiar este estilo musical con el fin de lograr el objetivo que en principio es la velocidad.

La decisión de plantear esta propuesta nace del amor que sugiere la música de mi región, su variedad de golpes que en la mayoría son de nivel avanzado. Pero la razón primordial frente a la realización de este trabajo es profundizar los conceptos de la música llanera debido el poco acercamiento a sus ritmos, golpes, fraseos. En primer lugar porque el saxofón no es un instrumento propio de la música llanera y en segundo porque no existen métodos o estudios técnicos que acerquen al intérprete a disfrutar de este género musical y a su vez, evoque otra forma de mejorar la técnica e interpretación.

Con más de 100 años de historia, el saxofón aún cuenta con poco material destinado a la música llanera, compositores como Aldemaro Romero y Carlos Guzmán han logrado destacar al incursionar en el repertorio del saxofón este género. Por otra parte, la evolución de la música llanera ha trascendido a tal nivel que otros instrumentos no propios del género tales como la flauta, clarinete y violín se han ido incorporando al formato, demostrando la cantidad de material por abarcar en este género. En mi caso, compuse una pieza para cuarteto de saxofones con golpes llaneros, aportando significativamente al repertorio tradicional de música colombiana. Con esto brindar un nuevo punto de vista de estudio a las nuevas generaciones saxofonistas de la región; que aporte tanto a su formación musical y ensamble, ya no sólo desde una perspectiva clásica, sino desde la música tradicional de la región.

Este proyecto se inscribe bajo la línea de investigación *Arte y Culturas Tradicionales* de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, teniendo en cuenta que el resultado final de este trabajo es una obra musical que busca la difusión a nivel local, regional y nacional de nuevos repertorios, contribuyendo en gran medida, al fortalecimiento de la cultura musical colombiana, por medio del formato de cuarteto de saxofones. Por otro lado, el enfoque principal de este trabajo es la creación e interpretación de una obra musical que se ajuste al formato tradicional llanero adaptado con un nuevo diseño de formato, por este motivo el proyecto se inscribe en la línea de investigación del Proyecto Curricular de Artes Musicales: *“Música y contexto: músicas y expresiones sonoras regionales, tradicionales y populares de Colombia, Latinoamérica y el mundo.”*; ya que contiene elementos de vital importancia para el desarrollo del trabajo tales como análisis, historia, conservación, edición de partituras y transmisión de patrimonio musical y sonoro colombiano.

## **PREGUNTA PROBLEMA**

¿Cómo aplicar los ritmos: tonada, zumba que zumba y pajarillo, característicos de la música llanera en el repertorio de un cuarteto de saxofones?

## **OBJETIVO GENERAL**

Crear una obra llanera para cuarteto de saxofones, en la cual se evidencie el nivel interpretativo de los instrumentistas y paralelo a ello, se exponga una propuesta en la que interactúen golpes llaneros como: tonada, zumba que zumba y pajarillo, con un instrumento no tradicional como el saxofón.

## **OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

- 1- Analizar los ritmos: tonada, zumba que zumba y pajarillo para entender su comportamiento interno.
- 2- Detallar y definir las características melódicas, rítmicas y armónicas de los golpes tonada, zumba que zumba y pajarillo, en busca de definir articulaciones y fraseos propios de los mismos.
- 3- Iniciar el proceso compositivo, en el que resalten las ideas adquiridas en el estudio de los golpes; tonada, zumba que zumba y pajarillo.
- 4- Orquestrar la obra para cuatro saxofones (soprano, alto, tenor y barítono).
- 5- Desarrollar un trabajo interpretativo en el que el instrumentista exalte las características estéticas de la obra.
- 6- Lograr con este trabajo aportar un repertorio de composiciones de música llanera enfocadas al saxofón como instrumento principal.

## MARCO REFERENCIAL

Con la finalidad de aplicar conceptos teóricos y prácticos que agregaran valor y de manera directa representaran un marco referencial en el cual basar el trabajo, decido tomar como referencia el aporte de Ignacio Ramos con su trabajo de grado "*bordón de llaves*" por los elementos que toma de la música llanera y los adapta a la flauta; también el trabajo realizado por Carlos Guzmán con su obra "*Monologo en tiempo de joropo para saxofón solista*", donde plasma un lenguaje propio de la música llanera con el saxofón y por último Julio Castillo por incluir dentro del formato "Cuarteto de saxofones" la música del caribe; que de manera detallada se definen a continuación:

### **Bordón de llaves Ignacio Ramos**

En medio del acercamiento que he tenido con los ritmos tradicionales llaneros, me he encontrado con un magnífico trabajo de grado, que me ha hecho reflexionar y ser más concisa en lo que quiero abordar como trabajo de creación; me refiero al trabajo de grado de Ignacio Ramos "*Bordón de llaves*" quien es director y flautista de la agrupación Guafa trio desde hace más de 10 años conservando y resaltando la identidad de la música colombiana. Al leer parte de su trabajo de grado, noté gran contenido de técnicas extendidas en la flauta que tienen similitud con el saxofón, para la elaboración de la obra, un ejemplo en el estudio #1 *Seis por derecho* en el cual utiliza elementos como *slap de lengua*, *Percusión de llaves*(resonancia en el tubo ), *Mezcla de voz* (cambios de timbre y polifonía), *Microintervalos* ( cuartos de tono).

Considero el trabajo de grado de Ignacio Ramos, como un referente clave para la elaboración de mi proyecto, ya que abarca elementos y conceptos tradicionales, explicando su uso y la importancia que tienen al implementarse en un instrumento no tradicional del género, demostrando que la flauta tiene muchos más aspectos que desarrollar, por medio de técnicas extendidas, permitiendo generar otras sonoridades y asemejarse a los instrumentos de la música llanera. De este trabajo puedo concluir que, si en la flauta es posible encontrar esas sonoridades, seguramente en el saxofón también existen muchos efectos que pueden relacionarse más a la hora de hacer música llanera.

### **Monologo en Tiempo de Joropo**

A continuación voy hablar sobre una obra que ha sido destacada mundialmente por las cualidades tímbricas que le da al saxofón y la exigencia técnica para el instrumentista en el siglo XXI. "*Monologo en tiempo de joropo*" del compositor Colombiano Carlos Guzmán, es una obra que representa el folclor llanero, su importancia radica en la mezcla de los golpes llaneros con elementos contemporáneos de la música académica.

Es la primera obra solista como su nombre lo expresa para saxofón con golpes llaneros. En esta obra lo que el compositor quiere reflejar es el trabajo diario que tiene un llanero en la sabana. Se divide en tres momentos: *La vaquería*, *Registro* y *Pajarillo*.

En esta obra el compositor no solamente busca resaltar la importancia rítmica y armónica que posee la música llanera sino busca romper con los elementos corporales donde los elementos expresivos que posee el músico son el sonido y el ritmo, en el cual busca que el músico pueda danzar mediante el zapateo llevando diferentes acentuaciones y ritmos que se usan en la danza tradicional.

Como análisis interpretativo de la obra puedo decir que en las tres partes que posee, el compositor busca distintos aires musicales que representen progresivamente la vivencia a diaria que tiene un llanero. En el primer movimiento *La vaquería* el compositor se basa en los “cantos de ordeño”, el trabajo del campesino en el amanecer llanero. Estos cantos son melodías ancestrales transmitidas por tradición oral de generación en generación, por los llaneros quienes les cantan a sus vacas con el fin de reunir al ganado para ser ordeñado, esto no solo lo hacen para que el proceso sea más rápido, sino también porque ya es una tradición y es tomado como un momento de cariño hacia los animales. Por otro lado en este primer movimiento la parte armónica y rítmica no son relevantes, ya que el compositor da un enfoque en los elementos melódicos y expresividad progresiva que desde un inicio se marca con un adagio queriendo hacer referencia a los cantos de ordeño, para ello el uso de distintas técnicas del vibrato y los glissandos ascendentes que aparecen en este movimiento, son parte fundamental al momento de la interpretación.

Continuando con el análisis, el segundo movimiento *Registro* se asemeja más al formato tradicional llanero. En el inicio del movimiento la frase está inspirada en el registro y estilo del arpa en la música llanera, esta frase inicia progresivamente hasta llegar a un registro agudo y en tempo ágil, busca mostrar la destreza técnica y la interpretación de manera igual a cuando se interpreta una cadenza en un concierto clásico. En este movimiento las frases tienen más ritmo y más melodías características del joropo, el compositor añade el “slap” (un golpe con la lengua hacia la caña que hace que suene más seco), no solo con la intención de introducir la siguiente sección del movimiento, sino también para plantear cambios de sistemas métricos por compás resaltando lo que sería el bajo con un golpe por derecho.

Otra característica del segundo movimiento es que se puede ver como un puente conector entre el primero y tercer movimiento de la obra, ya que repite melodías y ritmos que ya habían aparecido y a su vez anticipa los cambios rítmicos y el nuevo estilo melódico que se mantiene en el tercer movimiento. El último movimiento de esta obra es *el Pajarillo*, allí vemos la estructura rítmica, armónica y melódica del golpe tradicional llamado pajarillo en modo menor o seis por derecho en modo mayor, también se aprecian sus dos sistemas acentuales (por corrido y por derecho) este es el movimiento con mayor complejidad técnica no solo por las melodías con intervalos grandes a gran velocidad y los cambios métricos que posee sino también por el “Zapateo” que el compositor añade en esta sección, dándole un toque muy tradicional en la cultura llanera y también innovando con nuevos elementos de interpretación en la música, vinculando la danza como parte fundamental de la

obra y a su vez haciendo que el músico desarrolle nuevas destrezas corporales mientras ejecuta el instrumento.

### Cuarteto de música colombiana Sinú Sax Quartet

Sinú sax quartet es una agrupación especializada en interpretar música de la región Caribe colombiana, arreglada con técnicas y sonoridades vanguardistas pero conservando su mágica esencia. El grupo se forma en el año 2005 en las aulas de música de la Universidad de Córdoba, Colombia y hasta la fecha ha realizado giras de conciertos en gran parte el territorio nacional y a nivel internacional. Julio Castillo director y arreglista de la agrupación explica en un artículo de la Universidad de Córdoba *“Sinú sax Quartet; un laboratorio musical”* algunas características de tipo formal y rítmico constituyentes de la música del Caribe Colombiano y algunas consideraciones de tipo melódico, armónico y funcional para la composición y elaboración de arreglos en el formato de cuarteto de saxofones.

La piragua del maestro José Barros ha sido uno de los arreglos más destacados de la agrupación, caracterizado principalmente por los acentos en contratiempo y otros elementos representativos de la cumbia. Un ejemplo de ello está en el siguiente fragmento de la introducción del arreglo de La Piragua (José Barros, 1915-2007) Julio Castillo en este artículo afirma; *encontramos, de manera literal, los patrones tanto del llamador, interpretado por los saxofones: soprano; alto y tenor, como el de la tambora tocada por el saxofón barítono, del cual conserva solamente el golpe que se da en el parche: Figura 4. Fragmento de la Piragua 1De igual forma, en el mismo arreglo, este patrón rítmico es desarrollado en todos los saxofones, de manera alternada, no solo como contratiempo sino como síncopas que soportan la re armonización, dando así variedad al ritmo:*

The image shows a musical score for a saxophone quartet. It consists of four staves labeled S. Sx., A. Sx., T. Sx., and B. Sx. The score is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern. The Soprano Saxophone (S. Sx.) part is marked with 'Llamador' and shows a series of quarter notes. The Alto Saxophone (A. Sx.) part has a dynamic marking of 'mf' and features a melodic line. The Tenor Saxophone (T. Sx.) part also has a dynamic marking of 'mf' and shows a melodic line. The Baritone Saxophone (B. Sx.) part has a dynamic marking of 'p' and shows a rhythmic pattern. The Bass Saxophone part is marked with 'Tambora' and shows a rhythmic pattern. The score includes various rhythmic notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

*Imagen del artículo Sinú sax; un laboratorio musical, Universidad de Cordoba.*

Considero que esta agrupación es un referente clave para la elaboración de este trabajo, debido a que me ayuda como saxofonista a tener una idea más concisa, con elementos claves para la creación de arreglos para cuarteto de saxofón.

## **METODOLOGÍA**

La presente investigación adopta el proceso metodológico de investigación- creación y utiliza un enfoque mixto para abordar el tema de estudio referente a los golpes pajarillo, zumba que zumba y tonada de la música llanera que son aplicados en la elaboración de la obra *Joropiao* para cuarteto de saxofones. El proceso de sistematización del conocimiento adquirido en este documento se da a través de una serie de investigación de diferentes fuentes de importantes investigadores y músicos del género como, Claudia Calderón, Carlos Rojas y Doris Arbeláez. Con un enfoque especial en los géneros establecidos, también por medio de la experiencia musical adquirida de la autora de este trabajo, en una práctica musical de 8 años de experiencia como saxofonista e intérprete en un cuarteto de saxofones.

Por suerte en nuestro país tenemos gran diversidad de géneros y estilos musicales y día día surgen más ideas para adentrarnos a nuestra música tradicional. Desde la academia hoy en día ya vemos trabajos de investigación que cuentan con herramientas y métodos para acercar a los estudiantes de música académica a que exploren y mejoren tanto en técnica como en interpretación desde la música tradicional colombiana. En mi caso quiero que este trabajo sea una herramienta importante para los saxofonistas al contar con una obra para cuarteto enfocada en la música llanera, para eso, lo primero que se va a realizar, es un análisis armónico, rítmico y melódico de los ritmos; pajarillo, zumba que zumba y tonada con el fin de identificar los efectos, articulaciones, velocidades, forma, tiempos fuertes, ambiente en el que se interpreta y cómo es su ejecución dentro del formato instrumental tradicional (arpa llanera y/o bandola llanera, cuatro llanero, maracas y bajo eléctrico) para luego trasladarlos al plano sonoro y a las características físicas y acústicas del saxofón.

Seguido a esto se iniciará a la parte de creación, adentrándose desde la práctica del saxofón iniciando el proceso de composición, en compañía de un instrumento armónico, en este caso sería el cuatro que es un instrumento fundamental en el estilo de música que se va a investigar, luego de que estén claros los golpes se procederá a la creación de melodías que harán parte de la obra.

### **Elementos de Investigación**

Los principales elementos a trabajar durante este proyecto son: Recopilación de material, análisis del mismo y nuevas propuestas de formato.

-El primer elemento a trabajar en este anteproyecto es de recolección de información. Esto se realiza por medio de visitas a centros de documentación musical y en algunas bibliotecas de universidades tanto públicas como privadas de la ciudad de Bogotá mediante la cual se recopiló información importante para el presente proyecto. La navegación vía Internet a varios sitios y páginas web, ha permitido obtener información.

El segundo Elemento a trabajar es mediante el análisis fonográfico de algunos de los golpes del joropo como “golpe de Pajarillo”, entre otros. Además, por medio de partituras, donde se mirarán aspectos técnicos del ritmo, melodía, cadencias y contrapuntos de este estilo. Estos aspectos se verán con más detalle dentro del análisis de la obra “*Joropiao*”.

-El tercer y último elemento a trabajar fue el desarrollo compositivo, la cual da tras la necesidad de la búsqueda de nuevos repertorios para un formato de cuarteto de saxofones (saxofón soprano, alto, tenor y barítono) basados en el joropo, haciendo que se creen nuevas propuestas, con la inclusión de golpes Llaneros en un formato de cámara clásica tradicional.

## **1. CAPITULO I**

### **1.1 El Joropo como referente histórico**

Los orígenes del Joropo en el Siglo XVIII nos remontan en un principio al intercambio cultural surgido del periodo colonial, en el libro *El ABCD DEL CUATRO* (Díaz, 2007), el autor afirma que el joropo es una expresión artística popular donde la comunidad es la encargada de crear y re-crear dicha expresión. Para el llanero no es solo una expresión de arte popular que continua en permanente evolución, la cual involucra poesía, canto, música y danza (todas estas actividades estaban sujetas con sus respectivos modelos y estructuras fijas donde la improvisación no podía faltar) para el llanero esta música representa su trabajo diario en el campo, sus ensoñaciones con el amor, el aprender a tocar un instrumento de la mano de los conocimientos que contienen los músicos con más experiencia y el vínculo que se establece al danzar.

Aproximadamente a los años 1700, el joropo apareció en toda la cuenca central del río Orinoco, en tiempos de la colonia a través de las misiones religiosas y civiles que viajaron a los territorios de Colombia y Venezuela tal como lo expresa Carlos Rojas 2011 en su artículo *Es una tradición de origen mestizo con herencias musicales hispánicas y africanas plasmadas en territorios indígenas a través del proceso de colonización civil y religiosa jesuítica*. Esta música traía el estilo de la música española y una vez en América, entró en contacto con las culturas indígenas y esa allí cuando la población de campesinos en principio venezolanos prefería llamar “joropo” en lugar de “fandango” a las fiestas y reuniones que hacían con sus amigos y familiares; esto se debía a que fandango era un término utilizado por los españoles, para referirse a sus fiestas donde cantaban y bailaban las canciones más populares de su tierra.



Es importante aclarar de dónde proviene la palabra “*Joropo*” para no generar confusiones tal como lo expresa Guerrero F. (2001) en su artículo Las Flores y el Seis de la revista de la sociedad venezolana de musicología, donde dice *“Es conveniente hacer una aproximación al significado de la palabra, pues este suscita controversias desde su origen, ya que la expresión es utilizada equivocadamente dada su naturaleza folklórica, colectiva y anónima, aun por los propios músicos. La palabra joropo fue sinónimo de jarabe en tiempos pasados y además de fandango o fandanguillo. Parece que el origen de la palabra deriva de la expresión árabe “Xarop”, que se traduce en sirope o hidromiel, aunque se le ha dado una derivación quechua, de la palabra “huarapú”, de la cual deriva la palabra “Guarapo” P: 74”*

No podemos hablar del joropo como una única música o baile, este está construido por un conjunto de bailes y danzas representativas de las diferentes regiones de Venezuela y Colombia; de esta manera no podríamos decir que es una música exclusiva de la región de los Llanos, contiene vertientes regionales propias y cada una de estas tiene sus estilos de interpretaciones un sistema de improvisación sobre estructuras establecidas y parámetros determinantes de este estilo. En Venezuela existen tres tipos de joropos clasificados por regiones con importantes variaciones tanto en su instrumentación como en su estilo: el joropo oriental, el joropo central y el joropo llanero, siendo el joropo llanero el único que comparte Venezuela y Colombia, los otros dos tipos de Joropo solamente se producen en Venezuela. El joropo llanero puede ser encontrado desde Villavicencio y las llanuras de San Martín comprendiendo los departamentos de Meta, Arauca, Vichada y Casanare hasta los Estados de Guárico, Barinas, Portuguesa y Apure en Venezuela. Por esta razón el joropo llanero es el más difundido y desarrollado gracias a la cantidad de festivales, ventas discográficas y concursos y torneos que involucran a ambos países. Y claro está, a la diversificación y transformación a la cual se ve sujeto en las grandes ciudades y capitales de dichos países. (Calderón, 1998).

Pese al fuerte vínculo con lo dancístico, el joropo ha venido presentando transformaciones en su paso básico, basado en los cambios instrumentales y niveles organológicos del formato actual que siempre está en constante transformación. Todas las fuentes muestran la importancia del joropo como un evento social el cual es pensado para la gente y la música es parte esencial en estas fiestas, así también lo expresa Guerrero F. (2001) *“El joropo no tiene definición precisa, no es una pieza, ni solamente un baile, ni un ritmo, es, sobre todo un evento social con música de arpa, canto y danza en parejas”*

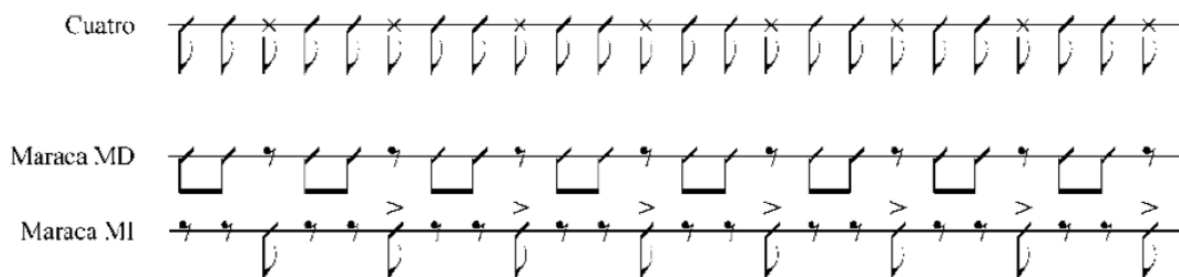
Con la aparición de la grabación a mediados del siglo XX, los ritmos del joropo ingresaron al mercado de la música popular y tanto el joropo de tiples como el joropo de arpas registraron sus trabajos pero la popularidad de este último creció tanto que pasó a ser señalado desde entonces como la “música llanera”, con amplio reconocimiento y aceptación del público colombiano.

## 1.2 Acentuación en el Joropo

En la música llanera podemos encontrar tres sistemas de acentuación, dos de ellos son los más distinguidos y usados; por corrido y por derecho. Éstos dentro de sí mismos tienen un desarrollo regido por la estructura ritmo-armónica la cual se refleja al interior de la ejecución de los distintos instrumentos que conforman el formato (maracas, arpa, bandola, cuatro, voz, bajo eléctrico, entre otros). De esta manera, también se diferencian por una acentuación fuerte en dos de los tiempos del compás ternario y una débil en el tiempo restante (Rojas, 2004)

Cada instrumento cumple un rol dentro del sistema, para el caso de las maracas corresponde el acompañamiento ritmo-percusivo; por otra parte el cuatro y el bajo marcan con precisión los cambios ritmo-armónicos de las piezas. A lo anterior podemos añadir, que la ejecución del cuatro al acompañar contiene elementos que definen la textura ritmo-percusiva en la que los ataques apagados o asordados se convierten en importantes complementos del flujo rítmico dentro de las piezas (Rojas, 2004).

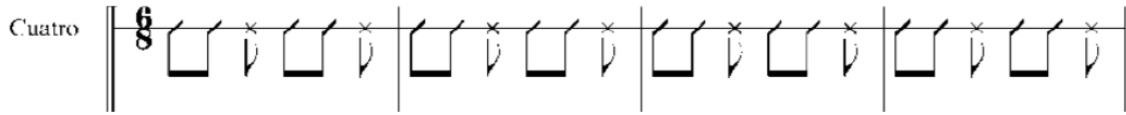
Con base en lo anterior, es claro que el cuatro y las maracas se complementan rítmicamente; su ejecución está construida por medio de células rítmicas simétricas, agrupadas en dos grupos de tres corcheas, con una secuencia rítmica conformada por dos sonidos no acentuados (véase en los rasgueos abiertos del cuatro o las dos figuras no acentuadas de las maracas) y uno acentuado (en el cuatro el golpe acentuado es el apagado y en las maracas es el ataque hacia abajo indicado por la sigla MI (mano izquierda) en la gráfica) (Rojas, 2004)



*(Imagen 1 desarrollo ritmo-acentual del cuatro y las maracas, tomada de Música Llanera cartilla de iniciación musical Rojas, 2004)*

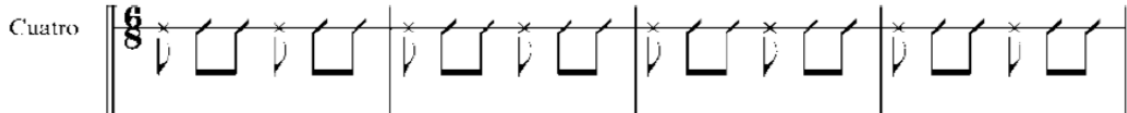
De esta forma se configura una subdivisión ternaria dentro de un pulso, sugiriendo un compás de 6/8 para el desarrollo ritmo-armónico del acompañamiento. El cambio de acorde en el flujo del ciclo armónico puede ocurrir bien sea en el apagado o en el primero de los dos sonidos abiertos; de esta manera indica si la canción se va a desenvolver en el módulo de acentuación Por Derecho o Por Corrió (Rojas, 2004).

COMIENZO EN EL PRIMER SONIDO ABIERTO:



(Imagen 2 desarrollo ritmo-acental del cuatro Por Corrió, tomada de Música Llanera cartilla de iniciación musical Rojas, 2004)

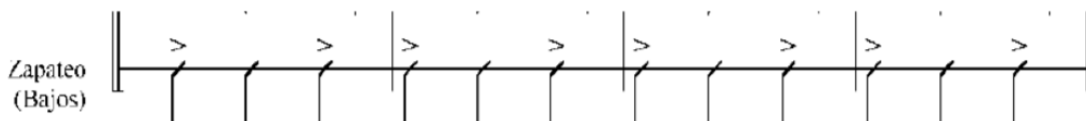
COMIENZO EN EL APAGADO:



(Imagen 3 desarrollo ritmo-acental del cuatro Por Derecho, tomada de Música Llanera cartilla de iniciación musical Rojas, 2004)

Si el desarrollo del bajo se analiza desde la métrica de 6/8, su configuración rítmica se puede definir como una hemiola; no obstante, lo más acertado y común es analizarlo desde la métrica que se produce en un compás de tres tiempos y división binaria (por lo general se escribe en 3/4). En cuanto a la acentuación, se presenta en dos de los tres tiempos del compás, bien sea en el primero y tercero o en el segundo y tercero (Rojas, 2004). Resulta importante resaltar que el flujo armónico y acentual que marca el bajo se complementa con el desarrollo ritmo-percusivo que llevan las maracas y el cuatro, de esta manera, de acuerdo a las matrices rítmicas que se entrelazan entre este conjunto de instrumentos, se define el módulo acentual y algunas características propias del golpe.

ACENTUACIÓN POR CORRÍO:



(Imagen 4 desarrollo ritmo-acental del bajo Por Corrió, tomada de Música Llanera cartilla de iniciación musical Rojas, 2004)

ACENTUACIÓN POR DERECHO:



(Imagen 5 desarrollo ritmo-acental del bajo Por Derecho, tomada de Música Llanera cartilla de iniciación musical Rojas, 2004)

Con base en lo anterior las relaciones rítmicas que se entretengan dentro de todos los instrumentos acompañantes se desarrollarían así:

## POR CORRÍO:

(Imagen 6 desarrollo ritmo-acentual de los instrumentos acompañantes Por Corrió, tomada de Música Llanera cartilla de iniciación musical Rojas, 2004)

## POR DERECHO:

(Imagen 7 desarrollo ritmo-acentual de los instrumentos acompañantes Por Derecho, tomada de Música Llanera cartilla de iniciación musical Rojas, 2004)

### 1.2.1 El Pulso

En este término podríamos abordar el concepto de “clave”, teniendo en cuenta que el desarrollo que tienen los sistemas de acentuación dentro del joropo lo determina las interacciones instrumentales de acuerdo con el contenido ritm-armónico. De esta manera, la clave determina el punto de partida del ciclo armónico, ya que las agrupaciones de corcheas y negras resultan ser las mismas; el punto de partida del ciclo armónico es el factor fundamental para determinar el sistema de acentuación (Calderón, 1997).

Dentro de la estructura del golpe en la música llanera el pulso es un componente fundamental para la interpretación y el desarrollo ritmo-armónico. Éste puede ser dividido en diferente cantidad de eventos y se encuentra mediado por la interacción al interior de las piezas entre metros binarios y ternarios (Calderón, 1997). Los instrumentos ritmo-percusivo como el cuatro y las maracas suelen llevar una división del pulso sugerida en el compás de 6/8, mientras que el bajo contiene una agrupación que sugiere un compás de 3/4.

Este contenido es común dentro de las estructuras rítmicas de la música llanera y puede evidenciarse en algunos repiques del cuatro, la subdivisión de las maracas, así como la acentuación del bajo en los diferentes pulsos del compás.

De igual forma Rojas (2004) afirma que: “Para definir la matriz métrica de una determinada música, es indispensable establecer tres elementos: número de pulsos por compás, tipo de división del pulso(binaria o ternaria) y elementos rítmicos de menor duración” (p.10). De acuerdo a lo anterior dentro de la música llanera los elementos de menor duración se toman como la división propia del pulso, ya que cada compás cuenta con seis eventos sonoros agrupados bien sea, en tres grupos de dos (en el caso del compás ternario) o dos grupos de tres (para el caso de compás binario) (Rojas, 2004).

Las maracas y el cuatro nos muestran un referente muy claro de la subdivisión que puede tener el pulso y su desarrollo al transcurrir una pieza. Dentro del discurso rítmico que sostienen los instrumentistas en la música llanera, cada sistema de acentuación puede ser enriquecido por medio de las diferentes formas en las que el pulso puede agruparse; mediante esto los intérpretes agregan variación a las estructuras ritmo-armónicas que componen los golpes. El tamboriao, Los Partidos, El Cruzao (Hemiola) es el nombre que reciben estos tipos de variaciones en la agrupación del pulso, las cuales contienen un desenvolvimiento propio que explicaremos a continuación (Rojas, 2004):

### **1.2.2 El Tamboriao**

Es una variación que se puede ver en el bajo, comúnmente utilizada durante dos compases, y se puede dar en los dos sistemas acentuales. Consiste en tocar las tres negras del compás de 3/4 omitiendo el silencio que hay en el segundo pulso del sistema por corrío o el silencio en el primer pulso para el sistema Por Derecho (Rojas, 2004).

### **1.2.3 Golpes bajo el sistema rítmico por Corrío.**

En la siguiente tabla (tabla 1) se expondrán algunos de los golpes más usados en la práctica común del joropo llanero, interpretados bajo el sistema rítmico por corrío. La tabla se compone de dos columnas, asignadas a modo mayor y modo menor respectivamente. En cada fila aparecerá el nombre del golpe y sus variaciones de designación al cambiar de modo, si existe esta particularidad.

<b>GOLPES EN SISTEMA RÍTMICO POR CORRÍO</b>	
<b>MODO MAYOR</b>	<b>MODO MENOR</b>
Seis corrió	Catira/Pajarillo corrió
Gabána/Paloma	Gabán
Guacharaca	Pato
Periquera/Juana guerrero	Zumba que zumba
Nuevo callao	
Merecure	Merecure

Gavilán	
Carnaval	
San Rafaelito	San Rafael
Kirpa	
	Quitapesares
	Las tres damas
Los diamantes	
Los mamonáles	
Chipola	Chipola

**Tabla 1.**

Castro (2014) crea una clasificación de golpes bajo la designación de mixtos. Esta clasificación responde a la particularidad de modulación a la relativa menor y/o mayor presente en la estructura armónica de dichos golpes, los cuales también son conocidos bajo la denominación de bitínicos. De los Golpes expuestos en la tabla anterior, aquellos que el autor clasifica como mixtos son: Gavilán, Carnaval, Kirpa, Las tres damas y Los diamantes.

### 1.2.4 Golpes bajo el sistema rítmico por derecho

Los golpes interpretados bajo el sistema rítmico por derecho, difieren ampliamente en su número a los golpes ejecutados bajo el sistema rítmico por corrío. En la siguiente tabla (tabla 2) se expondrán algunos de los golpes más usados en la práctica común del joropo llanero, interpretados bajo el sistema rítmico por derecho. El cuadro se compone de dos columnas, asignadas a modo mayor y modo menor respectivamente. En cada fila aparecerá el nombre del golpe y sus variaciones de designación al cambiar de modo.

<b>GOLPES EN SISTEMA RÍTMICO POR DERECHO</b>	
<b>MODO MAYOR</b>	<b>MODO MENOR</b>
Seis por derecho	Pajarillo
Seis numerao	Seis numerao menor

Tabla 2.

## 2. CAPÍTULO II

### 2.1 El Rol de la Música Llanera en Colombia

Este capítulo es con el propósito de citar algunos de los elementos referentes propios de la música llanera. Por música llanera se entiende la música de fiesta del pueblo mestizo que habitaba las sábanas que bañan los ríos de la cuenca hidrográfica del río Orinoco, en territorio de Venezuela y Colombia. La región de los Llanos del Orinoco, como se denomina este extenso territorio, comprende en Colombia principalmente los departamentos de Arauca, Casanare, Vichada, el Guaviare y Meta. La cultura tradicional de los Llanos Orientales se da gracias a los aportes de nuestros aborígenes de diferentes grupos étnicos y también al aporte europeo de los catequizadores y conquistadores que nos colonizaron, de esta manera surge lo que hoy conocemos como folclor de la música llanera Colombo- Venezolana. Los cantos, el baile del joropo; la carne asada y las hayacas; el coleo o toros coleados, son las más conocidas manifestaciones del folclor llanero, los golpes musicales que originan las tonadas de los Llanos Colombo-Venezolanos provienen de la mezcla de influencias españolas e indígenas tal como lo expresa Miguel Ángel Martín (1979) *“Las Raíces de la música llanera son, pues, el canto gregoriano, el vals alemán, los cantos árabes y otras tonadas como el fandango. Este le dio su más caracterizada fisonomía al joropo”*. (P.17)

La música llanera en Colombia ha venido desarrollando una gran vertiente, en sus inicios con instrumentos netamente tradicionales, es característica por su velocidad y se ha desarrollado en función de la danza. Su historia ha sido principalmente oral, pero hacia los 50's, cuando surge la grabación en Colombia, se comienza a dejar plasmada su producción y desarrollo. En Colombia, el joropo se llamaba "de tiples", hasta aproximadamente 1950, cuando llega el arpa a la música llanera, mientras en Venezuela ya era principalmente en arpa. Al igual que la mayoría de músicas populares, el joropo ha evolucionado con el paso del tiempo, tanto en lenguaje, como en formatos y espacios, ya que ha ido ganando terreno en diferentes lugares, ya no solamente en los llanos. Los instrumentos para su interpretación son originalmente el arpa o la bandola, el cuatro y las maracas, pero entre las características de su evolución se encuentra la inclusión del bajo eléctrico, que se basaba en un bajo ostinato, es decir, que marcaba solo el ritmo de acompañamiento en base de  $\frac{3}{4}$ .

Hoy en día encontramos diversidad en los tipos de joropo, para ello hay dos factores claves que distinguen todas las expresiones del joropo, el primero es la instrumentación y el segundo los tipos de patrones rítmicos en cuanto a la acentuación. Según la maestra en musicología Katrin Lengwinat en su artículo "Parámetros para determinar un género". En: *Revista Musical de Venezuela Expresa* "los criterios que unen todos los joropos tradicionales y diferencian tanto el joropo urbano como el académico, son en parte musicales, funcionales y técnicos, pero sobre todo se refieren 1) a la función en la sociedad, 2) a la representación de las identidades y por lo tanto y debido a ellas 3) a su estructura comunicacional, 4) como también los temas abarcados. Según las indagaciones realizadas hay algunos pocos criterios que son válidos para todo tipo de joropo. Estos deberían ser los vinculantes para establecer el género en sí. Curiosamente todos son muy técnicos como la estructura formal y armónica, los temas melódicos, el esquema métrico, la velocidad y finalmente las formas literarias que se ajustan por supuesto a la estructura formal".

Posterior a esto expone la diferencia entre el joropo tradicional y urbano donde expresa; "Vamos a tomar un ejemplo de diferencia entre los joropos tradicionales y no-tradicionales. En los tradicionales que tienen su contexto exclusivo en el baile las estructuras comunicacionales son totalmente retroactivas entre los instrumentistas, cantador(es) y bailadores, a pesar de que haya un elemento guía que es el instrumento melódico y al cual todos los elementos participantes tienen que subordinarse en gran medida. Tanto el joropo urbano como el académico tienen una función distinta que cumple con un tipo de concierto. Por lo tanto cambia la situación comunicacional que ahora es unidireccional, sólo entre los músicos, y allí también reducida, porque las piezas son acabadas y prácticamente no tienen posibilidad de improvisación o desarrollo libre".



### 2.1.1 Acerca de los Formatos de la Música Llanera

En un artículo de músicas tradicionales publicado por el Ministerio de Cultura Carlos Rojas afirma; “Podemos distinguir varios formatos instrumentales reconocidos en el contexto del Joropo en los llanos orientales de nuestro país”. Para ello propone el siguiente cuadro en donde se identifica la conformación instrumental de los distintos formatos asociados al joropo relacionando el rol que cumple cada instrumento dentro de su respectivo conjunto.

FORMATOS	BASE RITMO PERCUSIVA	BASE RITMO ARMÓNICA	DESEMPEÑO MELÓDICO	DESEMPEÑO IMPROVISATORIO
Conjunto se Arpa	Maracas	cuatro, maracas Bajo eléctrico	Arpa (solista vocal)	Arpa (Solista vocal) Cuatro Maracas Bajo eléctrico
Conjunto de Bandola	Maracas	Cuatro Maracas Bajo eléctrico	Bandola llanera (Solista vocal)	Bandola llanera (Solista vocal) Cuatro Maracas Bajo eléctrico
Conjunto de Bandolón	Maracas	Cuatro Maracas Bajo eléctrico	Bandola llanera (Solista vocal)	Bandola llanera (Solista vocal) Cuatro Maracas
Conjunto de violín	Furruco	Cuatro	Violín	Violín Cuatro Furruco

**Tabla 3.**

Con la introducción de instrumentos hispánicos a América, como la vihuela y el arpa, poco a poco fue transformándose la organología local según el desarrollo y la dinámica cultural de sus comunidades.

La gran aceptación del arpa como instrumento mayor hizo caer en desuso algunos instrumentos como el bandolón (mismo tiple colombiano) y estableció la conformación típica reconocible del joropo actual que reúne el arpa, el cuatro llanero en la función ritmo-armónica y las maracas o cachacos, como se les nombra en Colombia, como instrumento de percusión del joropo. Uno de los instrumentos representativos que ha logrado permanecer es la bandola llanera, que posee grandes exponentes y que participa en ausencia del arpa como instrumento mayor o en algunos casos interactúan simultáneamente. La inclusión del contrabajo y/o el bajo eléctrico dentro del conjunto llanero ocurrió mucho tiempo después.

Tal vez los conjuntos de Joropo que incluyen la bandola en su formato son los menos reconocidos por fuera del circuito de las músicas llaneras. Sin embargo, la vigencia de este instrumento es grande de acuerdo al anterior cuadro. Con respecto a la bandola y el bandolón en el texto “Llanura, Soga y Corrió”, Carlos Rojas señala: “Con la denominación genérica de bandola se conocen todas las guitarras melódicas punteadas por pluma (púa o plectro) que han pasado por los llanos, bien pudieron ser, también, instrumentos de las músicas serranas que bajaban a los llanos por esa infinidad de rutas de comercio y colonización que unían el Altiplano del Reino y las depresiones del piedemonte.

Refuerza esa consideración el hecho de que casi todos los cordófonos andinos han sido conocidos en la región llanera; de ellos quedan aún, además del tiple que se usa también como instrumento melódico, el requinto de amplia difusión en los Santander y Boyacá y que en el Casanare se conoce como bandolín y la bandola andina de seis órdenes que se conoce en el Meta como lira o más comúnmente mata-mata, muy seguramente porque asimilan su forma a la de la tortuga que recibe allí este nombre. De todos estos instrumentos, tal vez el de mayor aceptación entre los músicos criollos ha sido el tiple.

### **2.1.2 Grupos destacados por hacer música Llanera en un formato no tradicional.**

**Guafa Trío:** Es una agrupación con más de 18 años de experiencia en la escena musical, se destacan por mantener el estilo hacia la música tradicional colombiana. Ignacio Ramo Flautista y compositor de la agrupación es uno de los miembros más destacados por su elaboración de estudios para flauta con golpes llaneros.

**Ensamble Sinsonte:** La agrupación nació en marzo de 2001 y desde su aparición los buenos comentarios y la acogida del público no se han hecho esperar. Su propuesta se centra en expresiones musicales derivadas de corrientes urbanas, buscando fundir lo popular con tendencias académicas. El repertorio comprende composiciones de sus integrantes, adaptaciones de grupos similares y arreglos basados en sonoridades características de diferentes zonas de Colombia. La agrupación fue creada con la intención de experimentar con las músicas de los llanos Colombo – Venezolanos. Una de las cosas más llamativas es su formato instrumental; cuatro, bandola o guitarra, saxofón soprano, bajo eléctrico y percusión.

**Dúo Alcaraván:** Esta propuesta nace en el año 2015 conformada por el clarinetista Julio panadero y el arpista Elvis Díaz, siendo una propuesta innovadora ya que nunca antes se había visto un formato de este tipo.

**Ensamble Baquiano:** es una agrupación musical bogotana de egresados de la Facultad de Artes ASAB que interpreta músicas tradicionales y de vanguardia de los llanos colombo-venezolanos y de otros territorios latinoamericanos a partir del formato tradicional llanero de arpa, cuatro, maracas, bajo eléctrico y bandola llanera, principalmente. Su propuesta también incluye otros sonidos de los llamados "nuevos formatos" con la participación de la flauta travesa.

**Grupo Recoveco:** Su violinista es Alexis Cárdenas, con una gran trayectoria a nivel internacional entre lo sinfónico y lo latinoamericano. El grupo está conformado por 5 integrantes y su especialidad es la música latinoamericana.

**Grupo Encayapa:** Eddie Cordero es su violinista; es además violinista de la Orquesta Sinfónica de la Juventud Simón Bolívar. Este grupo de jóvenes venezolanos han desarrollado un lenguaje popular en sus creaciones. Su instrumentación es muy variada, la conforma el clarinete, el violín, la guitarra, percusión, piano y bajo eléctrico.

**Ensamble Gurrufio:** Esta agrupación fue fundada en el año 1984 en Venezuela, el primer formato fue de flauta, mandolina y cuatro. En 1989 añadieron el bajo eléctrico y finalmente en el año 1998 incorporan las maracas.

**Grupo Arcano.** Su violinista es Eddy Marcano. La instrumentación del grupo la conforma el oboe, el violín, el contrabajo, el cuatro y la guitarra.

## 2.2. Aproximación a la historia del Saxofón en Colombia

El saxofón es un Instrumento que ha sufrido grandes transformaciones en la etapa de creación para llegar a su estado actual. Este instrumento es uno de los más modernos creado en 1840 por Adolphe Sax, su sonoridad es brillante con respecto a otros instrumentos de la familia de las maderas. Adolphe Sax se preocupó por brindarle una sonoridad que se asemejara a los instrumentos de cuerda tales como el violonchelo. Los conocimientos de Adolphe Sax en el momento de la creación del clarinete fueron indispensables para que trabajara en la creación de un nuevo instrumento que tuviera como referencia una característica “neutral” donde el instrumento produjera timbres poco brillantes y opacos a diferencia de diversos instrumentos de metal y de madera. Sus primeros lugares de enseñanza se dan en Francia y toda Europa, posteriormente se expande a Norteamérica, donde se hizo popular por la sonoridad que le daba al jazz.

Este instrumento es considerado como de fácil acceso, ya que utiliza el sistema BOEHM y se hace lógico a la condición natural del aprendizaje musical por utilizar una única caña y por la facilidad de su digitación, pero a la vez es considerado por muchos un instrumento complejo ya que posee bastantes herramientas que permiten un destacado alcance y nutridas posibilidades acústicas, que lo convierten en un instrumento de amplia versatilidad. Por estos motivos, el saxofón se aprecia dentro del ámbito musical como una herramienta completa, apta para recrear nuevas sonoridades, colores y estilos tanto en el entorno actual como a posibilidades futuras. En este sentido para algunos autores: *“El saxofón es el instrumento del presente y del futuro”* (Londeix, 1995)

El desarrollo del saxofón en América Latina no ha mostrado un progreso tan relevante como el de Europa o Estados Unidos, a pesar de que existe un amplio repertorio recopilado, de autores de Argentina, Cuba, Chile y Colombia.

La historia del el saxofón en Colombia se da específicamente en el Valle del Cauca, allí tuvo un papel predominante en la música popular y de salón del siglo XX, en los formatos de orquesta de baile, ayudaba a fortalecer la identidad cultural con ritmos como el bambuco y el pasillo. Agrupaciones con gran reconocimiento como las orquestas de Edmundo Arias, Pacho Galán y Lucho Bermúdez dieron un papel destacado en estos formatos musicales al saxofón,

En referencia a el Jazz el maestro Francisco Zumaqué es un gran referente, en el año 1984 forma la primera agrupación de formato jazz en la que fusionaban el jazz con ritmos colombianos, la agrupación “*Macumbia*”, contó con la participación de maestro Antonio Arnedo quien hoy en día se ha convertido en el “traductor del lenguaje colombiano” en el formato jazz, en un artículo de la Universidad Central llamado “*Los Arnedo; maestros del jazz en tiempos del éxodo*” en el cual afirma lo siguiente; *A su regreso la perspectiva técnica de la música ha cambiado, pero no su dimensión emotiva. Persiste en la intención de trabajar la música colombiana para ser fusionada con el jazz y crea lo que en el curso de la década pasada llegó a ser una especie de hito para el joven público nacional e internacional y que es aquello posible de encontrar sólo en sus discos “Travesías”, “Orígenes” y “Colombia”, auténtica música colombiana con aire moderno, global y, por supuesto, muy jazzístico debido a los elementos característicos del género como la libertad expresiva, la apertura del recurso estilístico y la improvisación, que no es del todo extraña en ninguna música tradicional.* .

Con el pasar de los años, el saxofón en Colombia se ha venido desarrollando fuertemente, creando nuevas generaciones e inspirando cada vez a más niños a que inicien su proceso musical mediante el. Un gran referente como compositor de obras y arreglos para saxofón solista y cuartetos de saxofones es el maestro Jonny Pasos destacado músico clarinetista y compositor de la ciudad de Medellín, publicó el libro *Música Colombiana para Cuarteto de saxofones*, que se ha convertido en repertorio fundamental y de referencia para los saxofonistas en Colombia, el cual cuenta con más de 100 arreglos para cuarteto de saxofón, es muy interesante el catálogo de arreglos que ha venido desarrollando, debido a que está dividido por niveles de dificultad musical, desde nivel 1 niños que están empezando, hasta nivel 5 avanzado, al ser catalogados brinda la oportunidad a los niños y personas que están iniciando a que hagan parte de una agrupación en la que puedan poner en práctica la técnica aprendida del saxofón. Ha liderado la escritura para cuartetos de saxofones junto con el maestro Julio Castillo quien también ha desarrollado un gran trabajo de arreglos para cuarteto de saxofones pero enfocado a la música del caribe colombiano.

Gracias al trabajo de arreglos y composiciones de Julio Castillo y Jonny Pasos el formato de cuarteto de saxofones hoy en día tiene gran valor en el medio musical, como complemento a la parte académica como grupo de cámara y como agrupación musical comercial para eventos. Además al contar con variedad de arreglos, ha generado mayor desarrollo incentivando a los estudiantes a crear nuevas propuestas de cuarteto, como sucedió en el Proyecto Curricular de Artes Musicales con la agrupación Colombian’sax Quartet, esta propuesta nace en el año 2016 con el objetivo de difundir y generar un espacio netamente con repertorio nacional colombiano.

Por otro lado, un trabajo valioso de destacar es el del joven compositor y saxofonista Herman Fernando Carvajal actualmente, tiene una serie de obras para saxofón solo y otros formatos que merecen ser analizadas en futuros trabajos. Entre ellas se destacan: Bambuco bordado (saxofón solo), Porreando (saxofón Bb solo), P'al Javi (saxofón alto solo) Improvisación # 1. En tempo de porro. (Saxofón solo), fandango. (Saxofón solo) Trio latino. (Saxofón barítono, tenor y alto) y cinco piezas breves para saxofón alto y piano.

Hoy en día el saxofón en Colombia cuenta con un comunidad de saxofonistas de todos los estilos, edades, mediante la creación de festivales de saxofón, el primer festival que incluyó a el saxofón en un festival en Colombia fue "Clarisax" organizado por la Universidad de Antioquia y la Universidad de EAFIT, el área de saxofón ha sido planeada por los maestros de la universidad entre ellos el maestro Esneider Valencia y Lorena Ríos este festival, este festival ya cuenta con más de 5 ediciones, en cada una de ellas ha contado con la participación de saxofonistas de talla mundial. En el año 2016 se inauguró el I Festival Internacional de Saxofón en la ciudad de Cali, organizada por el Conservatorio de Bellas Artes Cali, reuniendo a más de 200 saxofonistas durante 3 días compartiendo conciertos, charlas y clases magistrales. Este año se realizó la tercera edición del FIS Cali, y el I concurso de Cuarteto de Saxofones. Las redes sociales han sido de gran ayuda para la información a el acceso a este tipo de eventos, una página que en los últimos años se ha convertido en una herramienta esencial en recolección datos referentes al saxofón es "ACOLSAX", esta página se encarga de buscar agrupaciones (dúos, cuartetos, Ensamblés de saxofones) para luego difundir los diferentes eventos que tengan.

### **2.2.1 Educación formal del saxofón en Colombia**

El Saxofón en nuestro país aún es un instrumento relativamente joven en los últimos 10 años la escuela de saxofón a nivel académico ha venido en constante crecimiento, antes eran muy pocos los programas musicales en los que se podía observar el papel que este instrumento puede desarrollar no solo en el ámbito popular de música tradicional colombiana sino también con la música de occidente, la música clásica. A raíz del ámbito clásico resulta de importancia, que las composiciones académicas para saxofón sean difundidas y reconocidas en el medio musical como forma de enriquecimiento artístico y cultural de los músicos colombianos actuales y de la sociedad en general.

La educación musical formal en Colombia, particularmente la formación académica superior en saxofón, ha estado influenciada por modelos educativos extranjeros donde el repertorio tradicional, ha tenido poca relevancia ya que en los programas de las universidades que lideran la enseñanza formal en música, es notoria la escasez de repertorio colombiano y más aún en los golpes llaneros, siendo un género que está aún muy arraigado a lo tradicional. Considero necesario mencionar algunas de las universidades que cuentan con el programa de artes musicales y que en los últimos años han tenido un constante crecimiento en las cátedras de saxofón; Universidad Distrital, Universidad Nacional, Universidad de Antioquia, Universidad de Córdoba, Universidad de Popayán, Conservatorio de Bellas Artes Cali, entre otros.

Por otro lado considero que la inclusión de repertorios tradicionales durante el proceso formativo es importante, ya que ofrece nuevos aportes rítmicos, melódicos y estructurales de estos géneros, para contribuir a una formación integral y un acertado conocimiento en profundidad de las tradiciones de la región unidas a las fortalezas del saxofón, que por su versatilidad tímbrica, se adapta fácilmente a nuevas propuestas sonoras.

Tal vez, los últimos rápidos avances que ha alcanzado el saxofón en la actualidad y la premura en abarcar y aplicar dicha información en el país, haya influido en que el repertorio colombiano existente aún no obtenga un protagonismo dentro del plan académico y la enseñanza formal del instrumento en las instituciones que ofrecen dicho programa, con la excepción de obras como “Ríete Gabriel” de Oriol Rangel Pozo, escrita hacia 1945, originalmente para saxo alto y orquesta de cuerdas, además del piano quizá entonces no escrito, del compositor; fue adaptada para saxofón alto y piano en 1980 por Fernando León Rengifo, o el pasillo inédito “Nadie como tú” para saxofón y banda de Absalón Clavijo Hernández.

Según Antonio María Valencia(1932) en su texto *Breves apuntes sobre la educación musical en Colombia* dice que la inclusión y el desarrollo del saxofón en la música colombiana carece en realidad de literatura para su consulta, pero se cuenta con información de valor como La guía completa de repertorio de saxofón, con 18.000 citas; y El saxofón en la música docta de América Latina, que recopila 1.093 trabajos en forma de catálogo de las composiciones mundiales para saxofón; no contamos con un registro detallado de la música colombiana compuesta para este instrumento.

Obras como Caimaré de Luis Uribe Bueno, Fluxus de Luis Rizo Salom y Monólogo en tiempo de joropo de Carlos Guzmán, que implican un nuevo concepto del manejo del instrumento, al incluir en ellas gran extensión, juegos de voz y respiración y técnicas extendidas. Mi amigo el Sax y Concierto para saxofón alto y banda de Juan José Ramírez, Pachamama de Juan David Osorio para saxofón y marimba y Suite Colombiana de Jonny Pasos y su más reciente composición para cuarteto llamada Simbiosis estrenada en el pasado Festival Internacional de Saxofón en Cali 2019. El Catálogo de Obras y Arreglos de Jonny Pasos se encuentra actualmente entre las más conocidas y trabajadas en el medio académico, especialmente el trabajo realizado para cuarteto de saxofón. Resulta entonces enriquecedor para el lenguaje con base en la música tradicional, el aporte al repertorio -con ritmos colombiano, para la formación de nuevas propuestas académicas.

Por suerte, Los compositores colombianos en la actualidad, están utilizando con mayor frecuencia el saxofón dentro de sus obras, ya sea como instrumento concertante, en formatos instrumentales de cámara o también en “solos” de importancia en las obras para banda sinfónica. Miguel Villafruela en su libro *El Saxofón en la música Docta de América Latina*, documenta un total de 39 obras para saxofón compuestas en Colombia. Vale la pena aclarar que esta investigación fue publicada en el 2007, por lo tanto se presume que el número de obras para el año 2019 es mayor.

En muchas de las obras para saxofón que se escriben en la actualidad los compositores emplean las técnicas extendidas como parte del lenguaje musical. Estas técnicas se convierten en elementos sonoros de gran valor expresivo dentro de las composiciones, las cuales son parte fundamental en la música contemporánea para saxofón. Algunos recursos sonoros son: multifónicos, slap, vibrato, sonidos de aire, sonidos con los pies, entre otros.

### 2.2.2 La interpretación de música llanera en el Saxofón

En ciertas regiones de nuestro país y de Venezuela, el saxofón ha sido un instrumento que no ha dado mayor presencia en la música llanera, a diferencia del violín que es muy conocido por ejemplo en el joropo carabobeño, del estado de Carabobo en Venezuela, en el cual este instrumento hace parte de su formato tradicional, teniendo un desarrollo en diferentes comunidades pertenecientes a ese Estado.

En la Actualidad, El Saxofón poco a poco ha sido vinculado a la música llanera pasando del plano de la práctica al plano pedagógico, dándole una mayor importancia a la elaboración y desarrollo de las capacidades del instrumento usando recursos técnicos, tales como el vibrato, las técnicas extendidas, multifónicos y slap, convirtiéndose estos en objetos de estudio y en complemento al estilo de la música llanera. Hablando de un análisis de los recursos técnicos encontrados en el análisis de la Obra Monologo en tiempo de Joropo de Carlos Guzmán. se concluye que el saxofón es un instrumento muy versátil y con técnicas que son perfectamente aplicables a la música llanera, vale la pena pensar en la implementación de estos recursos, por medio de los diferentes aires que esta música nos puede ofrecer.

Son pocos los saxofonistas, especialmente colombianos, que han desarrollado su propuesta de creación instrumental tomando como material de trabajo la música llanera involucrando elementos técnicos que corresponden al desarrollo idiomático del instrumento, logrando una ejecución del saxofón a muy alto nivel, y ofreciendo potencialidades pedagógicas a partir del estudio de la música llanera. Entre ellos se encuentra el maestro Antonio Arnedo quien hacia el año 1996, estrenó el álbum *Travesía*, el primero de su carrera como solista y líder musical. Una producción con ocho temas que puso en otro sitio a la música tradicional colombiana, la reconcilió con el jazz y le abrió las puertas para que ingresara a esa extraña categoría de la “música del mundo”. Con el jazz y la música colombiana, obteniendo una identidad propia y de alto nivel musical. Actualmente sigue trabajando en su proyecto Antonio Arnedo Quartet, el cual ya es catalogado de talla nacional e internacional. Por otro lado una de las agrupaciones donde el saxofón ha tenido gran importancia ha sido en el ensamble Sinsonte, resaltándolas capacidades del instrumento en los diferentes golpes de la música llanera, especialmente en el joropo moderno, usando nuevas métricas y jugando con las sonoridades armónicas. *Sol de amanecer* composición del maestro Juan Carlos Contreras es una de las obras más destacadas de la agrupación por las características que contiene.

Podemos apreciar la gran variedad en la instrumentación de cada uno de estos grupos, propuestas que han aportado una sonoridad novedosa en la manifestación de la música llanera. Es importante resaltar la gran diferencia en el uso del saxofón que se le ha dado en los llanos colombianos respecto a su empleo en los formatos tradicionales, una propuesta valiosa es la del maestro Luis Eduardo Aguilar con el Cuarteto de saxofones de Bogotá cuyo enfoque es la música colombiana contando con valiosos arreglos de canciones comerciales de artistas llaneros tales como *Ay mi Llanura* de Arnulfo Briceño, *Amor Ideal* de Juan Farfán en arreglos propios de la agrupación. Por su parte, la producción y el uso que se le ha dado al saxofón en la música de los llanos colombianos, demuestra un gran desbalance en la producción de material enfocado a el saxofón en

términos de ejecución y enseñanza a niveles de ejecución avanzada. Respecto a las Obras de música llanera para saxofón solista solo hay una, *Monologo en tiempo de Joropo* de Carlos Guzmán aunque sea oficialmente la única obra llanera de repertorio académico y contemporáneo, es además la única obra colombiana reconocida a nivel mundial por su grado de exigencia y la interpretación que tiene. Esto muestra el gran contenido oculto que hay en la música llanera para aplicarse en el saxofón, la similitud de algún modo, que existe entre el arpa y el saxofón sirve para tomar de referencia que es posible crear material de todo tipo, desde un pasaje lento hasta una quirpa, ya que el instrumento cuenta con todas las capacidades técnicas e interpretativas para darle el mismo grado de exigencia al joropo pero innovando con una nueva sonoridad. Una de las más recientes obras estrenadas de Carlos Guzmán fue *Pecowe*, esta obra fue escrita para cuarteto de Saxofones, Carlos Guzmán se la escribió a el cuarteto CAOVVA para ser estrenada en el XVII Congreso Mundial del Saxofón Zagreb-Croatica en el 2018.

## 2.3 TONADA

La tonada llanera, tal como la conocemos hoy, es producto de la “evolución” de los cantos de trabajo asociados a faenas propias del llano, como el areo y el ordeño. Según el *Diccionario Universal de la Música* tonada “significa “melodía, pero también un tipo de canción popular española o latinoamericana. Esta definición describe lo esencial de la tonada, que es el sentimiento que llevan implícitos los cantos de trabajo en los llanos orientales, donde el arreador o el ordeñador se inspiran para producir versos y coplas con lindo significado. Los arreadores realizan cantos para mantener al ganado unido durante las largas caminatas que deben realizar cuando lo van a vender, cuando buscan pasto o cuando emigran por las crecidas de los ríos. Así mismo, los ordeñadores cantan desde que nace el becerro para que la vaca y su cría aprendan el nombre que se le pone a la madre y ambos acudan cuando de se los llame al corral, además el canto sirve para relajar y tranquilizar a las vacas durante toda la faena de ordeño. Es por esto que la tonada al ser creada en las labores diarias se ha hecho complejo su seguimiento y estudio, dado que los intérpretes no buscan dejar un registro musical sino tan solo acompañar la faena de trabajo.

Es importante destacar el trabajo enfocado a la tonada del maestro Simón Díaz, tomé como fuente de investigación el trabajo de grado *Aproximación a la ejecución del Género Tonada en Guitarra Desde el Análisis Musical de Tres Composiciones de Simón Díaz* de Álvaro Meneses de la Universidad Pedagógica Nacional en el cual hace un estudio de todos los aspectos de la tonada llanera.

### 2.3.1 Estructura musical de la Tonada

A Continuación se expondrán algunas de las características melódicas, formales, rítmicas, armónicas y de ejecución instrumental de la tonada:

**Características melódicas:** En la tonada se destaca el uso de los intervalos del acorde en inversión o estado fundamental con preponderancia de la triada sin agregados a excepción de la dominante que puede llegar a tener hasta novena bemol para crear las melodías. Por ejemplo si la tonada es cantada el intervalo con el cual comienza es una tercera menor surgida del acorde de tónica menor. Si comienza en dominante su inicio será un salto de la fundamental del acorde de



dominante a la nota fundamental de la tónica, esto dentro de la atmósfera casi sin métrica o sin establecer un metro estable.

**Estructura Formal:** La realización formal de estas músicas se basa en la estructura binaria creando formas de cuatro compases o de ocho compases y así de esta manera por medio de múltiplos se va creando estructura de mayor envergadura. La característica formal en la tonada está en mayor medida en la métrica del verso que es octosilábica.

**Características Armónicas:** La tonada generalmente se interpreta en tonalidad menor, pero puede pasar que module al relativo mayor en el transcurso de la tonada. La secuencia primordial dentro de la tradición es el giro de I menor y Dominante 7 (i-V7). Actualmente se han incorporado nuevas armonías como los giros basados en acordes como tercero mayor, sexto bemol mayor, séptimo bemol mayor, dominantes dobles al quinto grado y al cuarto grado. Este desarrollo armónico es incursionado por nuevos músicos con mayor preparación teórica que incorporan nuevas posibilidades en la armonía.

**Característica Rítmicas:** Dentro de la tonada se da uso tanto de la métrica de 6/8 y de ¾ en sobre posición o intercalados. Las introducciones vocales llevan un nivel de improvisación o de libertad rítmica, creando motivos rítmicos de mucha complejidad, siempre comenzando con anacrusa de corchea en seis octavos o en tres cuartos. Las características rítmicas dan uso de las subdivisiones de unidad de compás, unidad de tiempo, unidad de división y de subdivisión tanto en seis octavos como en tres cuartos y del uso de las subdivisiones en relación con la sincopa interna y externa en diferentes niveles, estas características afirman que el componente rítmico es vital para crear las características del sistema por corridos, régimen que cubre a la tonada.

## 2.4 ZUMBA QUE ZUMBA

Al igual que la tonada, el zumba que zumba es una estructura que goza de gran divulgación en el ámbito llanero. Es un golpe un partido, de tipo Corrió. Al igual que el pajarillo, su carácter de improvisación le dan gran flexibilidad en la exploración instrumental del saxofón. Para este punto acudimos como documento referente la transcripción, que realicé, de la línea melódico del zumba que zumba del maestro Luis Quinitiva, interpretada en bandola.

La melodía a lo largo del tema tiene la particularidad del manejo de los arpeggios, los cuales están contruidos sobre terceras, que parten de las notas estructurales del acorde. Es muy común que estos arpeggios se construyan sobre inversiones de las funciones por las cuales va pasando, construcciones ritmo- melódicas que, toman formas de secuencia.

## 2.4.1 Melotipos del golpe de Zumba que Zumba

### 2.4.1.1 Melotipos inicial

El golpe zumba que zumba presenta en su introducción un melotipo que comprende todo el ciclo armónico característico, es decir los 16 compases. A partir de allí muestra una exactitud en el tema con respecto a su aspecto estructural, pues no varía.



Figura 18. Melotipo de inicio zumba que zumba. Autor: Carlos Rojas

### 2.4.1.2 Melotipo final

En la parte conclusiva presenta una variación armónica y melódica de cuatro compases con los cuales se cierra el tema, finalizando en tónica. Por ello se conserva una similitud con el gabán.



Figura 20. Melotipo conclusivo zumba que zumba. Autor: Carlos Rojas

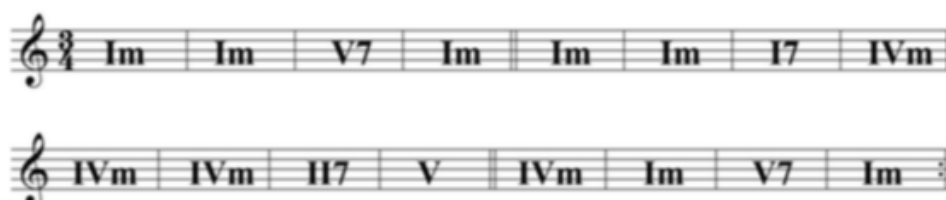
## 2.4.2 Características armónicas del Zumba que Zumba

Es de los golpes más antiguos y con mayor riqueza armónica, pues presenta el uso de las dominantes secundarias.

Se utiliza para acompañar coplas, para el contrapunteo y la improvisación de la bandola o el arpa.

Su ciclo armónico consta de 16 compases, el cuál puede ser agrupado en cuatro secciones de cuatro compases cada uno, o también puede ser agrupado en dos secciones de ocho compases cada una.

### Zumba que Zumba



## 2.5 PAJARILLO

Antes de hablar específicamente del golpe “pajarillo” es necesario definir el significado de golpe, específicamente en la práctica común del joropo colombo venezolano, se refiere a una serie de ciclos armónicos los cuales, al no estar atados a una forma musical preestablecida – aunque existan usos genéricos – se pueden repetir en cantidades libres. Un ejemplo de esto es el tipo de ciclos en otras músicas como el blues, en el cual su progresión armónica primigenia de 12 compases de carácter cíclico, hace el uso de grados armónicos específicos en compases determinados. La interpretación de estos ciclos se puede realizar en cualquier tonalidad, manteniendo los grados armónicos y su orden de aparición. Más allá de las progresiones armónicas utilizadas, el carácter más relevante de estos golpes es el carácter cíclico. Si pensamos en lo cíclico, como un elemento fundamental que garantiza la estética particular del joropo llanero, podríamos hacer uso de dicho elemento sobre nuevos materiales tónicos y diferentes niveles al armónico, obteniendo de esta forma resultados sonoros que difieran a los propios de la práctica común del joropo llanero.

El pajarillo es un golpe bastante popular dentro de los circuitos de música llanera, es un ritmo de bastante fogosidad y destreza rítmica, donde los ejecutantes tienen la oportunidad de mostrar su gran habilidad instrumental. Como se señaló en el anterior título, algunas investigaciones indican que este golpe proviene de un antepasado llamado Fandanguillo con la particularidad de que éste tenía una introducción en guitarra (posiblemente tocada con guitarra morisca) para dar lugar al posterior desarrollo de una pieza (Salazar, 2014). El pajarillo puede ser tanto cantado como instrumental; para el caso del canto, el encuentro con lo conocido como el Contrapunteo implica el recurso de la improvisación.

Esta exige dos habilidades de los intérpretes: por un lado, en el aspecto literario requiere un conocimiento de sus costumbres y tradiciones desde un acercamiento empírico inmerso dentro de la cotidianidad; la experiencia con el campo y la llanura posibilitan que el contenido lírico de los textos haga alusiones al trabajo y la vida diaria del llanero, las formas poéticas que pueda tomar el amor, entre otros factores; así mismo la religión y el misticismo propio del llano conforman una parte importante dentro del desarrollo literario del Joropo.

El golpe pajarillo conserva la misma estructura armónica del golpe seis corrío, pero difiere de este en el cambio a modo menor y el sistema rítmico bajo el cual se interpreta. Es uno de los golpes más usados en la práctica común del joropo llanero, además de ser considerado uno de los de mayor exigencia interpretativa. Músicos como Castro (2014) y Calderón (1999) exponen estructuras armónicas de golpes como el Pajarillo, iniciando desde el V7 en lugar del primer grado. Esto

responde a la entrada del acompañamiento armónico en el V7 como una particularidad de la estética de esta música. Lo anterior también ha llevado a que muchos músicos le atribuyan un carácter modal a golpes como el seis corrío, pensándolo desde un modo mixolidio.

Por otro lado, dentro del aspecto instrumental, las convenciones armónicas que se fueron gestando a través de los años de interacción y mestizaje musical entre distintas culturas que generaron una especie de estandarización del género en cuanto a su contenido ritmo- armónico, dándole un nombre a cada golpe y relacionando este nombre con los saberes populares propios de los músicos de Joropo. Dentro de estos saberes se incluye, el conocimiento de la interacción musical que se construye dentro del golpe, como: la forma del tema, el círculo armónico y el sistema de acentuación en que la pieza se desarrolla.

En este orden de ideas, a través de estos conocimientos de orden colectivo, el músico encargado de ejecutar el instrumento mayor puede mostrar gran parte de su destreza técnica, rítmica, tímbrica, así como su musicalidad y creatividad. Al existir estructuras armónico-rítmicas fijas, que son forjadas y arraigadas en el folklor y el conocimiento colectivo de la música, se posibilita que la creatividad espontánea se convierta en un elemento fundamental dentro del desarrollo del joropo; Así lo expresa Salazar, (2014): El Pajarillo cuenta con una estructura armónica sencilla en modo menor, dada por la relación armónica de V7 – Im – lvm; su desarrollo rítmico, así como sus cambios armónicos se encuentran regidos por el sistema acentual Por derecho. Por lo general, sus frases melódicas son iniciadas en el quinto grado (V7) y estas generan un desarrollo motivico a lo largo de la pieza con base en la siguiente secuencia armónica:

**II:V7 | Im | lvm IV7:II**

Como observamos con anterioridad, el formato instrumental que ejecuta por lo general estas piezas comprende el cuatro, el bajo eléctrico o contrabajo y las maracas como instrumentos acompañantes, la bandola y el arpa como instrumentos mayores, encargados de ejecutar las melodías de las piezas; así mismo, los instrumentos mayores, en asocio con los acompañantes, son la base musical de los cantantes, y desarrollan respuestas melódico-armónicas con el recurso de la improvisación.

### **2.5.1 Melotipos del Golpe Pajarillo**

#### *2.5.1.1 Melotipo del inicio*

Este golpe es uno de los más libres dentro de la gama de golpes que conforman el sistema musical del joropo, además presenta ejemplos de virtuosismo dentro de su interpretación.

La sección de inicio está dividida en tres partes principales; entrada, introducción y llamado.

**Entrada;** Por lo general su entrada varía de un tema a otro, algunas suelen estar en régimen anacrúsico y otras pueden estar en régimen acentual tético. Su extensión puede variar y presentar un carácter de instrumento solista bien sea interpretado con la bandola llanera o con el arpa. Las entradas que presentan régimen acentual tético realizan una transición hacia el régimen acentual anacrúsico por medio de un compás de amalgama simple de división binaria (2/4 o 4/4) que va intercalado entre la regularidad métrica del golpe.



Melotipo de entrada pajarillo zapateado. Autor: Carlos Rojas

**Introducción:** Se caracteriza porque el arpista realiza acordes en la mano derecha, marcando el pulso del compás ternario 6/8, mientras la mano izquierda ejecuta un bordoneo (variaciones melóticas en el bajo) todo ello de manera simultánea.



Melotipo de introducción pajarillo zapateado. Autor: Carlos Rojas

**Llamado:** La particularidad de la sección de llamado consiste en el melotipo agudo que realiza el instrumento melódico, en la mitad de éste entra la voz con el *tañío* o *leco* (melotipo vocal característico que se asemeja el grito de arreo del llanero. De allí en adelante el tema recobra su carácter formal, manteniendo la armonía y distribución características.



Melotipo de llamado pajarillo zapateado. Autor: Carlos Rojas

### 2.5.1.2 Melotipo Final

Al final, el tema desemboca en un melotipo cuya extensión tiene entre tres y cuatro compases aproximadamente y gran parte de los temas suelen terminar en acorde de dominante, dejando sin resolución al acorde de tónica. Caso contrario sucede en los golpes de pajarillo en los cuales la sección termina en acorde de tónica, pues trasmite el efecto de conclusión.



Melotipo conclusivo del pajarillo zapateado. Autor: Carlos Rojas

## 3. CAPÍTULO III

### 3.1 Exposición del proceso compositivo

Desde este punto, se iniciara una exposición detallada de los elementos tomados del joropo colombo venezolano y su aplicación en el proceso compositivo, el cual buscó como resultado final, una obra que se alejara de los resultados sonoros habitualmente obtenidos en la práctica común del joropo llanero. Los elementos del Joropo colombo- venezolano omitidos para este proceso creativo son: los golpes y el volteo rítmico.

#### 3.1.1 Formato Instrumental

Los resultados arrojados en las indagaciones del contexto histórico cultural, nos permiten concluir, que la práctica del joropo colombo venezolano presenta gran estandarización en su formato instrumental. Después de más de medio siglo de la consolidación de la base, en el joropo llanero; es difícil desligar a instrumentos como el arpa o el cuatro de su carga histórica y el carácter simbólico que los une con el joropo colombo venezolano.

Por otro lado, sin desconocer mis circunstancias, reflexiono sobre mi camino como estudiante de saxofón clásico el cual me ha permitido acercarme a la práctica de diversos ritmos llaneros por medio de ensambles como el ensamble llanero de la universidad y a la práctica de instrumentos de cuerda pulsada como el cuatro en la materia taller llanero con el maestro Juan Carlos Contreras.

En base a las circunstancias del formato instrumental del joropo y a las mías como interprete, tomo la decisión de escribir una obra para cuarteto de saxofones con ritmos llaneros. Esta decisión de componer para un formato no convencional en la música llanera, como el cuarteto de saxofones me permite jugar el rol de compositor e intérprete de mi propio trabajo compositivo. En síntesis podríamos decir que el primer elemento tomado del joropo colombiano venezolano es el golpe y ritmos propios del folclor para la realización de esta obra.

### *3.1.1.2 Contexto Idea Original Creación Musical*

*Joropiao* es una obra inspirada en las tradiciones de los campesinos de la región de los llanos orientales de Colombia, la obra consta de tres momentos; el primero lo denominó *amanecer*, en esta sección lo que busco es generar un ambiente de “eco”, para ello utilizó a el saxofón soprano como solista que a su vez representa lo que sería un llanero a las 4am haciendo cantos de ordeño, como estimulación a las vacas para que sea más práctico el trabajo de ordeño, a medida que el saxofón soprano hace su melodía, van apareciendo los demás instrumentos emulando sonidos de viento con el saxofón, un papel importante es el del saxofón barítono quien hace los murmullos de la vaca como señal de que en la escena está ocurriendo la transición de amanecer junto al llanero, los cantos de ordeño y todo el ganado. Esta pequeña primera parte finaliza con una pequeña cadenza que realiza el saxofón soprano para dar inicio al ritmo de tonada, allí el saxofón barítono toca un bajo característico de esta música.

Para esta sección el paisaje sonoro cambia, aparecen nuevos efectos de animales representativos de la región, donde el saxofón soprano emula los sonidos de las corocoras sobre los esteros, estas aves son representativas de la región del llano, suelen volar en manada en forma de “V” emitiendo sonidos muy característicos los cuales pudieron ser representados en el saxofón soprano por su timbre y registro. Seguido de esto aparece el contrapunteo del arpa representado en el saxofón alto, quien armónicamente va dirigiendo la sección junto con el bajo y el background del saxofón tenor.

Como segundo momento decido darle otro aire a la obra, allí aparece un golpe muy característico de la música llanera, zumba que zumba, esta sección la denominé “Parrando” inicia con un corte muy característico del Pajarillo que más adelante tomará protagonismo. El saxofón tenor toma protagonismo con la melodía principal con un fraseo y tesitura característica del zumba que zumba, melodía que luego es contestada por el saxofón soprano. El rol armónico en esta sección la escribí para el saxofón alto quien tradicionalmente representa al cuatro llanero, a su vez el saxofón barítono tiene el rol del bajo manteniendo el sistema por corrió, donde la acentuación está en el pulso 3 y 1. Seguido de esto aparece un bordoneo entre el saxofón alto y el saxofón soprano, como bordoneo se entiende descarga de energía y creatividad entre diferentes matices y colores sonoros, como apoyo el saxofón tenor y el saxofón barítono hace un corte en síncopa. Para finalizar esta parte el corte o entrada del inicio se repite y a su vez da inicio a lo que sería la parte final.

En la parte final o en el tercer momento de la obra, el movimiento melódico es más movido por así decirlo, en esta sección decidí emular lo que sería un “*contrapunteo*” dentro de un parrando llanero, es por eso que para esta parte la música va en un tempo rápido, el ritmo característico de

esta sección es un pajarillo, con fragmentos del zumba que zumba. En la cultura tradicional de los llanos orientales, además de la música algo característico es la danza y en especial el zapateo que ya es tomado como parte musical o más bien ya hace parte como un instrumento de percusión que acompaña la música en su mayor clímax. Por ello decidí antes de iniciar la improvisación y contrapunteo entre el saxofón soprano y el saxofón tenor, hacer uso del zapateo, son seis compases donde el saxofón alto queda solista haciendo un “mambo” mientras los otros tres instrumentos entran con fuerza haciendo el zapateo para luego entrar todos con su respectivo rol y así dar inicio a la primera improvisación.

Luego de la sección de improvisación entra en juego la gran coda, el desenlace de la obra consta de tres frases melódicas distintas, el saxofón soprano hace una nota pedal que en música llanera se denomina un llamado con armonía en el quinto grado, acompañado a esto el saxofón barítono lo acompaña con el bajo pero varía su forma de interpretar haciendo el bajo utilizando la técnica extendida llamada “slap” al finalizar esta frase, el saxofón alto entra con fuerza haciendo un melodía rítmica muy tradicional en la música llanera del golpe pajarillo, a su vez el saxofón tenor hace el mambo llanero” que anteriormente venía haciendo el saxofón alto, el barítono tienen variación en el bajo y a su vez tiene pequeñas secciones melódicas, ocho compases después entra el soprano interpretando una melodía de una canción conocida de la música llanera. Esta melodía la tomé de la canción predestinación del maestro Aries Vigoth reconocido cantante del folclor llanero, es ahí cuando los cuatro saxofones están concluyendo la obra tocando motivos totalmente diferentes.

Respecto al final de la obra usé una frase de pregunta respuesta, el primero es un motivo tradicional de cierre en la música llanera, y el segundo fue el motivo característico de todo el transcurso de la obra, el primero lo interpreta el saxofón alto y el tenor y la respuesta la contesta el saxofón barítono y el saxofón soprano, el encuentro de todos se da en el último compás de tres tiempo, dos de ellos son dos negras en zapateo” y el último tiempo es una negra que concluye en tónica con un *gliss* descendente. Considero que el final lo escribí pensado para la puesta en escena, como se observa la obra tiene momentos muy contrastantes, el final no podía ser la excepción.

### **3.2 Estructura de la obra.**

A continuación, se expondrá de forma general, la estructura de la obra y los elementos que sirven como estructuradores en cada una de las secciones presentes en la composición.



Tabla 4.

ESTRUCTURA DE LA OBRA	
SECCIONES	ESTRUCTURADORES
A	SECCION LIBRE DE TIEMPO CON ELEMENTOS DE CANTOS DE ORDEÑO Y TONADA
B	CAMBIO DE TIEMPO, RITMO ZUMBA QUE ZUMBA MOTIVOS CICLICOS
B'	PUENTE RITMO-MELODICO REEXPOSICION MOTIVO SECCION B MOTIVOS CICLICOS
C	ADICION GRADUAL ELEMENTOS RITMO-MELODICOS ZAPATEO COMO ELEMENTO DE INTERPRETACION IMPROVISACION
D	ACENTUACION EN POR DERECHO GOLPE PAJARILLO PREDOMINANTE MODULACION TIMBRICA

En la tabla 4, podemos ver como la obra se divide en cinco secciones (A, B, B', C y D). En la columna estructuradores, son incluidos los materiales y tratamientos utilizados, más relevantes en cada una de las secciones, concediendo dicha relevancia a su amplio uso a lo largo de la sección y al carácter contrastante que tienen en relación con las demás secciones.

A continuación se realizara una exposición del trabajo realizado en cada una de estas secciones, explicando de forma más detallada los materiales expuestos en la tabla 3 y los tratamientos dados a estos, además de hacer evidentes otros materiales y tratamientos utilizados en la composición.

### Sección A

Esta sección inicia desde el compás 1 hasta el compás 34, cuenta con 12 frases de motivos melódicos, algunas con variaciones rítmicas y melódicas, el instrumento protagónico de esta sección es el saxofón soprano, quien lleva las melodías principales e inicia la obra con rol de solista. El proceso compositivo lo inició con una melodía inspirada en los cantos que hacen los llaneros, como lo son los cantos de trabajo, cantos de ordeño, cantos de cabrestero, o cantos de vela. El objetivo de estos cantos es poder tranquilizar a la vaca para poder crear una conexión con esta.

En el compás 1 al 3 encontramos la primera frase, con un movimiento armónico de tónica y dominante, el rango interválico usado en esta frase es de cuartas justas, terceras mayores y menores y un tritono.

Al inicio de la partitura expreso que el tiempo de esta primera sección es de tiempo libre, los cantos de ordeño son melismas que no tienen un tiempo determinado, son cantos recitativos, que dan un discurso con sus respectivas pausas y tonos de expresión de acuerdo a lo narrado. En la primera sección **A** se busca que el intérprete en cada oportunidad que sea tocada la obra, siempre haga una versión diferente, sin tener un punto de referencia. A lo largo de toda la obra podemos observar que el tempo es similar a un *Adagio*, la idea de llamar esta primera sección “Amanecer” surge por el contexto de los cantos de ordeño y la noción lenta del tiempo que se vive en las mañanas de los llanos orientales, por sus bellos amaneceres.

Para esta primera frase el intérprete puede iniciar con el tempo que considere y extender las figuras rítmicas a su criterio. Un elemento usado característico es el del compás 3 donde aparece un primer *glissando*, desde la nota D# a B en el saxofón soprano, el glissando es un elemento que naturalmente los llaneros hacen cuando entonan estas melodías. En lo referente al material tónico me inclino inicialmente por un perfil tonal, desarrollando esta sección sobre un E menor y un B7 de manera cíclica, mientras se desarrolla la melodía. A nivel métrico-rítmico, inicio el desarrollo de la composición sobre la métrica ternaria 3/4 y hago uso de la sincopación y figuración rítmica sobre unidades de pulso y divisiones de estas, aludiendo al comportamiento métrico-rítmico del joropo llanero. En base a lo anterior construyo un motivo ritmo melódico. Este primer motivo – designado como Motivo A – se presenta como un motivo generador, al desarrollarse en base a este la primera sección.



Adicional a la frase del comienzo, sucesivamente el saxofón barítono acompaña con adornos la frase que hace el saxofón soprano, en el compás 2 inicia con un efecto fuga de aire, generando “viento” en un paisaje sonoro de amanecer en los llanos, luego hacia el compás 4 imita el sonido de la vaca, con la voz y el saxofón como amplificador de la voz. En el compás 5 el saxofón tenor repite la secuencia del efecto de viento y hacia el compás 7 nuevamente el barítono emula el sonido característico de la vaca. El motivo melódico #2 inicia en el compás 5 y termina en el compás 7, en esta frase se evidencia el uso de la síncopa, melódicamente está construida por un arpeggio de E menor con 7ma menor, finalizando con un C y F# formando un tritono característico de los cantos de ordeño.



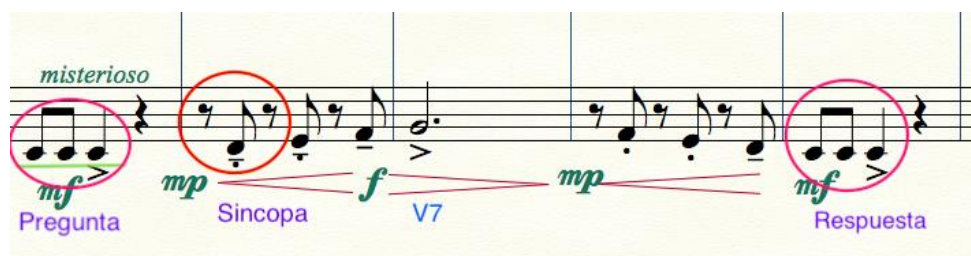
En el compás 9 se encuentra el motivo 3, el saxofón soprano termina la idea melódica con una cadenza libre, el intérprete puede tomarse el tiempo que desee para explorar su creatividad y virtuosismo antes de cerrar esta primera parte de la sección **A**.

La cadenza finaliza con una figura rítmica de semicorcheas entre las notas F# y E en armonía de V7 resolviendo en un Em y así dar inicio a una nueva melodía en el compás 11.



**Motivo 3**

En el compás 11 empieza la parte B de la Sección **A**, El Bajo de la obra se repite tres veces en la parte B de la Sección A, este bajo consta de pregunta y respuesta cada una de a cuatro compases, en el contexto rítmico es un bajo característico de la música llanera en el golpe de tonada, en el compás 12 decidí hacer el bajo a contratiempo, dando importancia a la síncopa y a su llegada a la dominante.



**Motivo 4**

El compás 18 es el lugar donde entran los cuatro saxofones, el soprano, alto y tenor tocan la misma figura rítmica y melódicamente, el barítono repite el mismo bajo, formando el acorde de B7 con 9na mayor, seguido a esto el soprano representa la melodía principal, el saxofón alto toma el rol del arpa haciendo contrapunto, el saxofón tenor toca notas largas complementando a la armonía y el saxofón barítono continúa por segunda vez con el bajo de pregunta y respuesta. En el compás 26 se repite la misma idea, pero el único instrumento que cambia es el saxofón soprano, haciendo variaciones rítmicas y melódicas y añadiendo algunos adornos rítmicos a la melodía, en toda esta nueva parte B de la sección **A**, se puede apreciar el golpe de tonada.

Musical score for Motivo 5, featuring Soprano Sax, Alto Sax, Tenor Sax, and Baritone Sax. The score includes dynamic markings (mp, mf, f) and annotations such as "Melodia principal", "Contrapunto", "Bajo característico", and "Complemento armonico".

Motivo 5

## Sección B

En esta parte de la obra, el carácter toma otro sentido, el tempo inicial era una tonada aproximadamente de negra a 60, el compás 34 es clave para dar inicio a la sección **B** por el notable y exagerado ritardando que propongo al finalizar la sección **A**. Es en el compás 35 donde inicia el nuevo golpe llanero con un carácter enérgico y tempo ágil. La sección **B** la denominé “Parrando” debido a que el golpe zumba que zumba por lo general es interpretado en fiestas y parrandos llaneros, este golpe es famoso por su armonía (Im- V7- Im-Im-V7/IVm- V7/IVm-IVm-IVm-IVm -V7/V7- V7- IVm- Im- V7- Im) A diferencia de la Sección **A** el primer motivo ritmo-melódico de la sección **B**; es expuesto de forma completamente diferente desde el inicio de la sección (Motivo 6) en el compás 35, en esta parte se puede observar un motivo característico denominado “Llamado” que da la pauta de entrada a la melodía o motivo en cada golpe, se da en unísono entre el saxofón soprano y el saxofón tenor a manera de una frase tipo pregunta. En el compás 36 responden a esta frase el saxofón alto y el saxofón tenor junto a un E grave tocado por el saxofón barítono, para luego hacer en conjunto una de las frases rítmicas representativas del golpe de pajarillo (compás 37-38).

Musical score for Motivo 6, showing measures 34 and 35. It includes annotations for "Llamado", "Frase en conjunto", and "respuesta", along with dynamic markings (mp, ff, mf, f).

Motivo 6

En el compás 39 podemos observar que aparece una nueva figuración rítmica dirigida por el saxofón tenor, el inicio del motivo número 7 presenta articulaciones de staccato, ligaduras, una regulación dinámica ascendente con punto de partida en una dinámica *pp* y una modulación tímbrica generada a través de un cambio gradual en el modo de producción del sonido, al desplazar el punto de ataque desde el registro medio hasta la primera octava del saxofón tenor. La suma de lo anterior, termina generando un gran estado de tensión. Respecto al rol de los demás instrumentos en esta frase, se distribuye de la siguiente manera; el saxofón barítono continúa desarrollando y guiando el papel de bajo a lo largo de la obra. Tomando elementos del bajo eléctrico como lo son acentos. *staccatos* y resaltando el quinto grado antes de resolver a la tónica, el saxofón alto toma el rol del cuatro llanero, con notación rítmica de corchea negra, corchea negra, conduciendo la armonía junto al bajo, por último el saxofón soprano desarrolla un contrapunto apoyando al acompañamiento del saxofón alto.

Imagen motivo 7.

Posteriormente, encontramos un aumento textural en el compás 46 con la presentación del motivo 8 guiada por el saxofón soprano al hacer uso de un Am y un F#7 en superposición de quinto del quinto (compases 46 al 49) Dichas notas, se presentan acompañadas de un acento dinámico y una dinámica *f*, lo cual; junto al aumento en la textura, termina generando una ampliación de la tensión que se venía gestando desde el inicio de la sección **B**. En el compás. 47 y 48 el saxofón tenor hace una pequeña variación melódica de acompañamiento. El compás 50 y 51 son los de mayor tensión con un acorde de B7 desde la fundamental, resolviendo en el cuarto grado Am luego Em con bajo en G, B7 y Em finalizando el ciclo armónico del golpe zumba que Zumba. En referencia a lo tímbrico y fraseo, la melodía es tomada de algunos fragmentos representativos del golpe tradicional llanero. El motivo 8 retoma el punto rítmico de la frase del motivo 7. La resultante es una blanca con punto en acorde de Em en el compás 55, este es el punto de reposo de los cuatro saxofones.

Imagen motivo 8.

Continuando con la sección **B** podemos observar la secuencia del compás 56 a manera de espejo entre los saxofones, soprano alto y tenor (motivo 9) el ciclo armónico del golpe zumba que zumba inicia nuevamente en el compás 55 con la frase de saxofón alto. La dinámica se mantiene en *f* y el fraseo en *staccato* y *legato*, esta frase se repite nuevamente desde el compás 59 teniendo una variación en el compás 60 y 61 allí los cuatro saxofones tocan la misma figura rítmica llegando a un Am en el compás 62. En el compás 63 (motivo 10) el saxofón soprano nuevamente toma la melodía principal con el mismo desarrollo armónico del motivo 8, la diferencia está en que la melodía tiene una variación, cambia la síncopa por corcheas descendentes desde A hasta C central. Finalmente la sección **B** finaliza con la repetición de la parte B del motivo 8 guiada por la voz del saxofón alto. el compás 70 es el cierre de toda la parte melódica propuesta en la sección **B**, este compás es la primera casilla, luego se repite nuevamente toda la sección **B** y a la vuelta salta a la segunda casilla dando inicio a una nueva sección.

Imagen motivo 9.

## Sección B'

Esta sección tiene 10 compases (71-80) en el cual las melodías y figuras rítmicas funcionan como un puente entre la sección B y la sección C, el gran “corte” contrastante se encuentra en el compás (72 al 76 motivo 11) en el cual el saxofón soprano y saxofón alto desarrollan un motivo melódico de tónica en Em, simultáneamente el saxofón tenor y el saxofón barítono interpretan un corte en síncope complementando la frases acrodica de los dos saxofones. En general esta frase es un bordoneo entre los cuatro saxofones, Claudia Calderón expresa en su artículo *El llamado “Bordoneo” consiste en un juego melódico de los bajos del arpa, generalmente acompañado de simples percusiones acórdicas en el registro agudo, en coincidencia con la métrica del golpe seco de las maracas y los “trancados” del cuatro*” pág. 426. Cabe decir que esta frase es característica del arpa o bandola en la música llanera, la idea surge de la grabación del bandolista venezolano Luis Quiniva en su tema “Seis numeroo” el motivo 11 finaliza con un unísono rítmico entre los cuatro saxofones efectuando la transición a una nueva sección.

The image shows a musical score for four staves, labeled 'B'' in a circle at the top left. The score is annotated with various musical terms and symbols. At the top, a blue label reads 'Transición sistema rítmico de por corrido a por derecho'. The first staff has a circled '4/4' time signature at the beginning. The second staff has a circled '3/4' time signature later in the piece. The score includes dynamic markings such as *f*, *ff*, *mf*, and *mp*. The word 'Bordoneo' is written in blue above the second staff, and 'Corte' is written in blue above the third staff. A blue label 'punto de cierre motivo 11' points to the end of the first staff. There are several colored circles and arrows highlighting specific musical elements: a pink circle around the first staff's initial notes, a green circle around the second staff's notes, a blue circle around the third staff's notes, and a pink circle around the final notes of the first staff. A red arrow points from the top label to the transition point between the 4/4 and 3/4 time signatures.

Imagen motivo 11.

Respecto al cambio de acentuación de sistema por corrió a sistema por derecho esta sección fue clave para poder hacer esa transición, para ello el sistema métrico lo ubiqué en 4/4 desde el compás 72 al 74. Cabe decir que en la música de los llanos los músicos fluyen sobre una base métrica, las maracas son esenciales al momento de hacer una transición, al venir de un sistema por corrió como lo es el zumba que zumba se debe meter una frase larga para que no se pierda el bajo al pasar al sistema por derecho.

La parte B de la sección B' es la repetición de la frase del llamado del compás 35 (motivo 6), con el mismo carácter conclusivo del pajarillo, esta frase es uno de los "cierres" o cortes más representativos del golpe pajarillo, sirve para efectuar transiciones o finales. La armonía en esta frase es (: V7 Im lvm V7 : ) .

### Sección C

El primer compás de esta nueva sección, el saxofón soprano ejecuta el *le'co* manteniendo una nota larga en B real con un vibrato pronunciado de casi un cuarto de tono y la sincopa de corchea pronunciada del compás anterior, esta fue una de las herramientas tomas de las técnicas extendidas. La transición del compás 83 al 89 la escribí con una misma frase melódica para el soprano, el tenor y el barítono, esta frase es tipo "canon" el primer instrumento en tocarla es el tenor, seguido se suma el soprano y finalizan simultáneamente los tres saxofones en el compás 89 sumando progresivamente la masa sonora. Por otro lado respecto al ritmo la frase inicia con una anacrusa de corchea en el compás 83 y en el compás 85 corcheas de segundas mayores y menores descendentes (Ver motivo 12).

Imagen motivo 12.

Continuando con la descripción de la sección C, el compás 89 es el punto en el cual comienza el *Aguile*, en donde el saxofón alto inicia tocando una secuencia de corcheas en el primer compás (89) y en el segundo (90) con dos corcheas y dos negras, en el cual la última negra tiene más intención que la del segundo tiempo. En cuanto al cambio armónico este fragmento es de cada dos compases el cual se mantiene hasta casi el final de la obra.



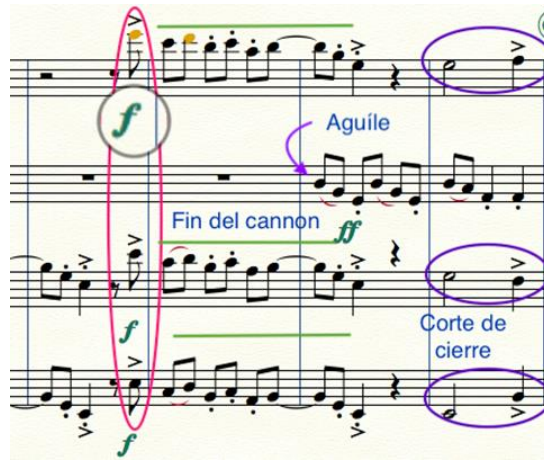


Imagen motivo 13.

Uno de los elementos que quise añadir a la obra fue el uso del pie, como parte percutiva en el compás 91. El *zapateo* es considerado un instrumento más en la música llanera, por tanto me pareció un elemento didáctico que resaltar en la obra. La función del *zapateo* es acentuar los pulsos del bajo, el 2 y el 3, paralelo a ello el saxofón alto durante 6 compases queda como solista interpretando el pasaje hablado en el párrafo anterior.



Imagen motivo 14.

En todo parrando llanero, hay un momento destinado a la improvisación, el llamado *contrapunteo*, momento en el cual los copleros o músicos muestran su mejor lado artístico con tal de ganar la partida. El ciclo armónico se repite cada 4 compases en notas reales (: Em- Am- B7-B7:) los instrumentos que improvisan en esta sección es el saxofón soprano quien inicia la ronda de improvisaciones y el contrincante es el saxofón tenor respondiendo las frases que el saxofón soprano exponga, tal cual como hacen los copleros en los festivales llaneros. Cabe decir que el acto de improvisación representa un gran esfuerzo por parte del coplero, quien está obligado a contestar de la mejor manera posible, tratando de mantener tanto la coherencia como la rima, el ritmo y el tema impuesto, la intención que genera el hecho de improvisar, incentiva en los copleros el deseo de salir victoriosos. Por otro lado simultáneamente el saxofón barítono se mantiene con el régimen de sistema por derecho y el saxofón alto con el Ajile de la sección anterior.

## Sección D

La última sección de la obra, inicia luego de una vuelta de ciclo armónico del *Contrapunteo*, el inicio de esta sección comienza nuevamente con el *L'eco* del saxofón soprano del compás 105 al 108 con un efecto de trino en la nota B y paralelo a ello el saxofón barítono hace el bajo variando su forma habitual, en estos 4 compases con efecto de *slap*.

The image shows a musical score for 'Imagen motivo 15' consisting of four staves. The top staff is labeled 'melodia a voces' and contains the notes 'Le'co', 'Pregunta', and 'Respuesta'. The second staff is labeled 'Motivo ritmico caracteristico' and features a 'Slap' effect. The third staff is labeled 'Fragmento del aguije' and includes a 'mf' dynamic marking. The bottom staff also has a 'mf' dynamic marking. Red and purple circles highlight specific notes and rhythms across the staves.

Imagen motivo 15.

En el compás 108 se expone un motivo rítmico característico del golpe *pajarillo* (Ver motivo 16) este motivo lo interpreta el saxofón alto y el saxofón soprano con una entrada de corchea en anacrusa, esta melodía está a dos voces, se destacan los acentos de la anacrusa y del segundo tiempo. Por otro lado, el saxofón tenor retoma la melodía que hacía el saxofón alto en el *Ajile* de la sección C y saxofón barítono se mantiene con el bajo. Esta frase está construida de a 4 compases, de los cuales los dos primeros son tomados a manera de pregunta y los otros dos a manera de respuesta. Esta idea melódica se repite dos veces, hasta el compás 116.

The image shows two variations of a rhythmic-melodic motif. The first variation, labeled 'variacion 1', includes the lyrics 'cuando estoy pensado en ti.' and features a 'Slap' effect. The second variation, labeled 'variacion 2', starts at measure 121 and includes a 'mf' dynamic marking. Red circles highlight specific notes and rhythms in both variations.

Variaciones motivo ritmo-melódico 16.

Quiero destacar un fragmento melódico que tomé de la canción *Predestinación* del destacado cantante de música llanera Aries Vigoth en el compás 117 (imagen anterior) el saxofón soprano interpreta esta variación melódica permitiéndole al oyente tener una remembranza de *Predestinación* canción la cual ha convertido en uno de las canciones más comerciales de la música llanera actual. Este fragmento se repite 4 veces y tiene una extensión de cuatro compases. En cada una de las repeticiones presenta pequeñas variaciones melódicas, en la primera el tercer compás (119) interpreta una blanca con punto en la nota B y en el compás 120 resalta el 2 y tercer tiempo con la nota B pero con el efecto de *slap*, En la segunda variación finaliza el tercer compás de la melodía (123) con la nota F# en una notación de blanca punto ligada a blanca punto y un efecto de trino, en la tercera variación hace un cambio rítmico añadiendo sincopa entre el compás 125 y 126, la llegada al compás 127 es un A en notación de blanca con punto en acento y el compás 128 nuevamente resalta el segundo y tercer tiempo con el efecto de *Slap* en la nota B, La última variación (compás 129) repite la figura rítmica de la variación 3 y llega al compás 131 con una notación de blanca con punto ligada al compás 132, en la nota F# en dinámica ascendente.

Por otro lado simultáneamente en esta sección C del compás 117 los demás saxofones se desarrollan de la siguiente manera; el saxofón alto continúa con la misma figuración ritmo-melódica hasta el compás 124, en el compás 125 cambia el motivo melódico y pasa a hacer arpeggios complementando a la armonía hasta el compás 132. El único instrumento que prevalece en su acompañamiento melódico es el saxofón tenor, con el motivo melódico del *Ajile* este acompañamiento lo hace hasta el compás 132. Por otro lado el saxofón barítono si presenta cambios ritmo-melódicos desde el compás 119 interpretando tres negras ascendentes e intervalos de segundas mayores, en región de dominante, en el compás 120 resuelve a el Im y destaca el primer tiempo con una figura rítmica de dos corcheas y en el segundo tiempo una negra. Otra variación en el barítono es en el compás 126 dando importancia a el contratiempo en figuras rítmicas de corcheas ascendentes en región de dominante.



Imagen motivo 17.

}

La gran frase con la que concluye la obra, se presenta en el compás 133, re exponiendo uno de los motivos melódicos más usados en el transcurso de la obra (Ver motivo 19) la frase consta de cinco compases de los cuales dos compases son a manera de pregunta y dos a manera de respuesta, el saxofón alto y el tenor inician la pregunta que conduce melódicamente de forma ascendente (compas 133-134) esta frase destaca la sincopa y los acentos, la frase de respuesta la finaliza el saxofón tenor y el saxofón barítono con el motivo ritmo-melódico característico del golpe *pajarillo* para efectuar cierres de frases, esta frase tiene una dinámica de *mp* a *f* (135-136).

Imagen motivo 18.

Por ultimo, decido que el final de la obra tenga algo característico y representativo de los llanos orientales, el *Zapateo*. En este compás los cuatro saxofones interpretan los dos primeros pulsos del compás con el pie, la intención de estos dos pulsos es que sean enérgicos y con “fuerza” que sea claro para el oyente que la obra ha finalizado. El último pulso es el más importante , debido a la forma inesperada en que resuelve a el primer grado en estado fundamental (Em) donde el saxofón barítono hace la tónica (E), el saxofón tenor el tercer grado (G), el saxofón alto el quinto grado (B) y el saxofón soprano duplica el primer grado (E). Por último el efecto del final es un *glissando* de forma descendente generando un efecto de caída, cabe decir que este efecto no es propio de la música llanera, los *glissandos* suelen ser más usados en la música tropical, más sin embargo decidí hacer este efecto para hacer del final una frase de cierre no convencional ni propia en el golpe de *pajarillo*.

Imagen motivo 19.

### 3.3 Aspectos estéticos y sonoros de la obra

En cuanto a la organización y el manejo de los tiempos en la obra, busco ubicar distintos aires musicales que presenten un carácter particular de manera progresiva. La obra inicia con una sección denominada *Amanecer*, inspirada en “los cantos de trabajo”, el trabajo del campesino en el amanecer llanero.

Sigue con “parrando” es una sección inspirada del aire musical zumba que zumba, presente con un carácter recio y finaliza con “contrapunteo” con fragmentos melódicos y armónicos del aire musical pajarillo, todo esto acompañado por un elemento innovador compositivo presente en el último aire de la obra: el *Zapateo*, se cree que el zapateo viene de la influencia de los bailes flamencos y andaluces traídos por los españoles. Con el tiempo y el aislamiento que el llano experimentó después de la liberación española, el zapateo adopta un carácter más fuerte y representa al hombre, no representa a la mujer, porque en el baile de pareja la mujer hace un paso que se llama “*escobillao*”. El zapateo es un acto en el que se manifiesta la altivez llanera, la gallardía, el machismo y algunas actividades de su vida diaria en las llanuras. Este elemento típico llanero claramente hace parte indispensable del pajarillo y al mismo tiempo complementa la obra agregando una mayor dificultad técnica al momento de interpretar la pieza, tocar y “bailar” al mismo tiempo.

Resulta importante destacar que el joropo es una música que partió del conocimiento musical empírico; como vimos con anterioridad, fue influenciado por otras corrientes musicales externas, construyendo a través de los años una estética y forma propia de tocarse, en donde imperan el uso de armonía funcional (I – IV – V) en compaginación profunda con los elementos melódicos y sobre todo su riqueza rítmica, esta última caracterizada por las diferentes formas que toma el pulso y por la interacción en tiempo real de los compases de 6/8 (más claro en las maracas, el cuatro, la bandola o arpa llanera) y 3/4 (más claro en el desarrollo del bajo).

De manera general, dentro de la pieza “Joropiao” el flujo ritmo-armónico tiene una característica particular por el cambio de sistema acentual; en la primera parte la obra se desarrolla dentro del sistema por derecho hasta la llegada del l’eco, donde se marca un cambio al sistema acentual por corrió. De igual manera, el desarrollo melódico de la pieza actúa en conjunción con los cambios armónicos característicos de este golpe y crea un diálogo entre melodía y ritmo, construido por variaciones motivicas y tímbricas propias de la interpretación de la bandola llanera adaptadas al saxofón.

En este orden de ideas es importante resaltar que el aspecto estructural de esta música no se centra en la elaboración y desarrollo de un material temático, repartido en secciones plenamente identificables con variaciones del tema principal o este tipo de aspectos que son más comunes a la música académica. Como lo mencionamos anteriormente, al estar mediada por la improvisación, podríamos decir que estructuralmente su desenvolvimiento motivico se construye con base en el círculo armónico y el sistema acentual; así mismo, estos últimos son base para la interacción rítmica que construyen los instrumentos acompañantes con el instrumento mayor, mostrándonos patrones identificables de estilo y una creatividad musical bastante amplia.

Calderón (1997) en su artículo Estudio analítico y comparativo sobre la música del joropo, expresión tradicional de Venezuela y Colombia. Revista musical de Venezuela, lo explica de la siguiente manera:

*La música llanera en sus formas cíclicas, es una permanente mutación de un comentario melódico sobre una base armónica y un juego sobre una base rítmica. Existen obviamente, momentos más conclusivos que otros, y momentos de mayor emoción, (...). No se está buscando algún camino específico sino que se está jugando con diferentes combinatorias melódicas y rítmicas, a veces totalmente desconectadas de lo que ha ocurrido anteriormente en la pieza.*

## CONCLUSIONES

- Con la creación de la obra “Joropiao”, se hace un aporte a la escuela de saxofón en Colombia, dado que presenta un repertorio nuevo con base en estructuras musicales poco comunes en el instrumento. Es importante tener en cuenta que actualmente el repertorio para cuarteto bajo el enfoque en música tradicional ha presentado un considerable crecimiento en los últimos años, logrando generar en los estudiantes un factor adicional en cuanto a motivación y aprendizaje dinámico.
- Es importante resaltar que la adaptación y creación de los golpes tonada, zumba que zumba y pajarillo en la obra para cuarteto de saxofones, contribuyen a la preservación de la música llanera y su legado cultural para las nuevas generaciones de intérpretes del saxofón y músicos en general, dado que se basa en la decodificación de las tradiciones orales.
- Con respecto a los golpes llaneros seleccionados, se puede afirmar que recogen elementos técnicos y estilísticos que aportan musicalmente a la interpretación del saxofón, razón por la cual se hace necesario consolidar espacios de formación musical en el saxofón con enfoques en los diferentes estilos de la música tradicional colombiana.
- La necesidad de adquirir un conocimiento previo de los elementos que componen el estilo musical de los golpes llaneros tradicionales tonada, zumba que zumba y pajarillo para la adaptación a un formato de saxofón. Este conocimiento se obtiene por medio de diferentes fuentes de investigación mencionadas en la bibliografía del trabajo.
- En los últimos diez años el saxofón se ha venido desarrollado fuertemente en las diferentes regiones del país aportando significativamente a nuevos formatos musicales por tanto se aprecia dentro del ámbito musical como una herramienta completa y apta para recrear nuevas sonoridades, colores y estilos tanto en el entorno actual como a posibilidades futuras.
- Por otro lado, la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB) tiene un perfil formativo basado en músicas tradicionales, lo cual demuestra que es pertinente incluir la música tradicional dentro del plan de estudios, ya que su práctica y conocimiento refleja una fortaleza particular del egresado de la Facultad frente a otros perfiles artísticos.
- Para la interpretación de este género musical en el saxofón es necesario que el estudiante adquiera un estilo de interpretación por medio de la escucha de música folclórica en que se basan los tres golpes llaneros, a través de un proceso en que se pueda adaptar la sonoridad del formato instrumental del saxofón con los componentes de la música popular, de esta manera se enriquece la interpretación y se visualizan nuevas oportunidades de creación y de oportunidades de aprendizaje novedoso.

## REFERENCIAS

- ARBELAEZ D. 2016. *El arpa llanera y su tradición en el Torneo Internacional del Joropo*  
<https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/41867/9789587169881vp.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- ASENSIO M. 2012. *El saxofón*  
<https://core.ac.uk/download/pdf/71027502.pdf>
- BARRETO K. 2013. "Análisis Interpretativo de la obra *Monologo en tiempo de joropo*"  
<https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/11715/BarretoGarciaKarenStephany2013.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- BAQUERO A. 1949. *Joropo: identidad llanera, (la epopeya cultural de las comunidades del Orinoco)*  
<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/folclor/joropo/reconoci.htm>
- BRICEÑO F. "Las Flores" y "el Seis"  
[https://www.academia.edu/20202279/01b\\_Fernando\\_Guerrero\\_Las\\_Flores\\_y\\_el\\_Seis](https://www.academia.edu/20202279/01b_Fernando_Guerrero_Las_Flores_y_el_Seis)
- CALDERON C. N° 39. *revista musical de Venezuela*  
[http://revistamusicaldevenezuela.com.ve/wp-content/RMVzla/RMV\\_Nro\\_39\\_1999.pdf](http://revistamusicaldevenezuela.com.ve/wp-content/RMVzla/RMV_Nro_39_1999.pdf)
- CALDERON C. Aspectos musicales del Joropo  
<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencvms/documentacion/revistas/articulos-mos/aspectos-musicales-del-joropo-de-venezuela-y-colombia.html>
- CALDERON C. N°12. *Música oral del sur*  
<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/sites/default/publicaciones/pdfs/16-calderon.pdf>
- GUERRERO, P. 2004. *Pajarillo, tonada y carnaval II*. Bogotá: Monografía inédita. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- GUZMAN C. 2008. "Monólogo en tiempo de joropo para Saxofón"  
<https://es.scribd.com/document/212660350/Carlos-Guzman-Monologo-en-Tiempo-de-Joropo-Saxofon-Solo>
- LAMBULEY, L. 2003. *Llano en Blanco y Negro*. Bogotá: Monografía inédita. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.



RAMOS I. "Bordón de Llaves"; IGNACIO RAMOS "Guafa Trío"

<https://youtu.be/o7qZLqn3Z2U>

ROJAS C. *Joropo en el siglo XX: la redefinición de un lenguaje*

<https://drive.google.com/file/d/0B3CBLyX406q2dE52Zjd1ZkQ1ZE0/view>

2013. *Música llanera, cartilla de iniciación musical*

[https://www.academia.edu/37629622/MUSICA\\_LLANERA - cartilla de iniciación musical](https://www.academia.edu/37629622/MUSICA_LLANERA_-_cartilla_de_iniciaci3n_musical)

ROJAS A. 2016. *Dos Golpes Llaneros para Violín: Un Material de Estudio para la Apropiación de Aspectos Técnicos del Instrumento.*

<http://repository.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/1591/TE-11613.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

VALENCIA, A. (1932). *Breves apuntes sobre la educación musical en Colombia.* Bogotá: A. J. Posse.

VILLAFRUELA, M. (2001). *El Saxofón: Una mirada a su historia y su presencia en la creación contemporánea en Chile.* Recuperado el 21 de 09 de 2015, de

<http://musicologia.uchile.cl/documentos/2001/sax/sax.html>

## WEBSITES

ARNEDO A. 2016. *Antonio Arnedo y los 20 años del nuevo Jazz Colombiano, revista Arcadia.*

<https://www.revistaarcadia.com/musica/articulo/jazz-en-colombia-entrevista-antonio-arnedo-saxofonista-20-aniversario-travesia/46126>

ARNEDO A. 2016. *Antonio Arnedo y COLECTIVO, 20 AÑOS DE TRAVESÍA, jazz (Colombia).*

<https://www.youtube.com/watch?v=xJ3zJvIawA4>

ARNEDO A. 2017 *Los Arnedo: maestros del Jazz en tiempos de éxodo* Artículo Universidad Central.

<http://nomadas.ucentral.edu.co/index.php/component/content/article?id=492>

CASTILLO J. 2016. Artículo *Sinú Sax Quartet: Un laboratorio musical, revista universidad de Córdoba*

<https://revistas.unicordoba.edu.co/index.php/avedhum/article/view/1113/1348>

FERNANDEZ J. 2007. *Perspectivas de la tonada llanera en el ámbito comunicacional.*

[https://es.scribd.com/document/219283317/Tonada-Llanera?doc\\_id=219283317&order=480749214](https://es.scribd.com/document/219283317/Tonada-Llanera?doc_id=219283317&order=480749214)

QUINTIVA L. Audios

<https://www.youtube.com/watch?v=H-ZVxMugFbQ>

