APROPIACIÓN DEL LENGUAJE MUSICAL TRADICIONAL DEL LLANO APLICADO EN UNA PROPUESTA MUSICAL PROPIA

MIGUEL MAURICIO RICO VENCE

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE ARTES - DEPARTAMENTO DE MÚSICA
ESTUDIOS MUSICALES - PIANO JAZZ Y MÚSICAS POPULARES
BOGOTÁ D.C.
2014

TABLA DE CONTENIDOS:

1. Introducción ……..…… 3

2. Descripción del repertorio …….…….…….…….. 8

2.1 Dexterity …….…….…….. 8
2.2 Canto de Trabajo……...…….. …….. 9
2.3 Tonada de las Espigas …… ……. 10
2.4 Apure en un Viaje …….…… …….……10
2.5 Zumba que Zumba …… …….…….. 11
2.6 Quitapesares, Periquera y Pajarillo …….…...…… 12
2.7 Variaciones sobre Chipola……..……... 14
2.8 Sentimiento Apureño ...……...……..…….. 15
2.9 La hija de San Rafael ……..……..……..... 16
2.10 Fandangoropo.. ……..……. 17

3. Conclusiones …….. 17

4. Bibliografía ……..... 18

5. Discografía……..……..….19

6. Anexos ……..……..……...…. 20

5.1 Partituras ……...……...…… 20

Las músicas tradicionales han sido, a lo largo de la historia, objeto de estudio por parte de la academia así como fuente de recursos para el desarrollo del lenguaje musical. Tal fenómeno se ha presentado tanto en la música europea con exponentes como Béla Bártok y Zoltan Kodály, así como en países latinoamericanos con Carlos Chávez y Amadeo Roldán en México y Cuba respectivamente. Dicho estudio ha dado como resultado además de una sistematización del conocimiento, articulando y documentando música que si bien en su origen se transmite bajo otros procesos, un sin número de propuestas artísticas consolidadas, donde convergen tanto elementos tradicionales de la región de estudio, como conceptos extraídos desde una formación académica occidental.

La música tradicional llanera colombo-venezolana no es la excepción a este fenómeno y, durante las últimas tres décadas, se ha vuelto, poco a poco, en una música objeto de estudio por ciertos sectores dentro de la academia musical, bien sea la corriente europea o la corriente jazzística. Así como los conservatorios y escuelas de música se han nutrido con dicha música, el proceso se ha dado a su vez inversamente, siendo la música tradicional influenciada por la academia, teniendo en sus filas músicos dedicados a la tradición con una vasta formación académica.

Dicha influencia conjunta de tradición y academia ha sido determinante en la organología propia de la música llanera. Si bien hoy en día se consideran instrumentos tradicionales el arpa, el cuatro y la bandola, necesariamente responden a una ´popularización` de instrumentos de origen español, cuya música tomaba como principales instrumentos a los cordófonos de cuerda pulsada. El piano, a diferencia de los instrumentos mencionados con anterioridad, no se adaptó a esta música, quedando al margen de ésta hasta hace poco tiempo, cuando pianistas como Laura Lambuley y Claudia Calderón intentaron consolidar un conjunto que interpretara música tradicional llanera incluyendo dicho instrumento. Cabe acotar el ejemplo de Cuba, donde a diferencia de la música llanera, el piano logró mezclarse con el contexto social y musical, hasta ser elemento clave para el desarrollo de la música tradicional de la isla.

Ahora bien, el principal objetivo de este proyecto es la consolidación de una propuesta artística que logre incluir al piano en la música tradicional llanera, logrando una *apropiación* de su lenguaje musical, así como la adición de elementos propios de la música occidental erudita y el jazz.

Este proyecto surge por motivos personales, dada mi formación como pianista y por el contacto con la tradición musical llanera en diferentes momentos. Y al tener estas dos influencias, busca un enriquecimiento conjunto, siendo la formación pianística enriquecedora para la música llanera y viceversa.

Más allá del resultado musical, se busca un acercamiento *personal* a una música que no pertenece a mi tradición. Se busca acercar la música tradicional llanera a un contexto con el cual no tiene vínculo alguno, generando diferentes problemas musicales, tal como lo son la interpretación, el formato y el timbre.

Como se mencionó con anterioridad, el piano no pertenece a la tradición llanera. Por tanto, no existe un proceso de formación preciso para este instrumento a diferencia con los instrumentos de la tradición, los cuales son enseñados a través de profesores, métodos o simple tradición oral. Dado este fenómeno, al incluir al piano al contexto, el repertorio y las técnicas de éste serán de vital importancia el desarrollo de una propuesta musical que lo incluya. De la tradición del jazz, se incluirán recursos armónicos y arreglísticos en diferentes piezas del proyecto.

La inclusión del piano dentro de la música llanera trae consigo un problema tímbrico y de formato, ya que ninguno de estos dos elementos cuenta con el piano en el contexto tradicional. Es por esto que se busca contrarrestar dicha diferenciación con mantener la formación tradicional acompanante de esta música: cuatro, bajo y maracas. Y, en las piezas que no se mantenga el formato, se buscará que las melodías y la interpretación sea lo más fiel a las originales.

Dado el entorno en que se gesta esta propuesta, una carrera con énfasis en jazz, es pertinente tratar la relación entre este proyecto y la carrera, ya que estilísticamente hablando, no se puede establecer ninguna relación.

En el documental “La mente universal de Bill Evans”, este pianista, arreglista y compositor estadounidense habla del *jazz* no como estilo sino como un proceso, en el cual la improvisación es el elemento clave. Argumenta que toda música en la cual exista improvisación, puede ser catalogada como *jazz*. Evans incluso propone incluir a grandes compositores europeos como J.S Bach o L. van Beethoven dentro de este término, argumentando que su música, en el fondo, trae un alto grado de improvisación consigo.

Pues bien, bajo este concepto del jazz como procedimiento sería pertinente incluir a la música tradicional llanera, en la cual la improvisación es un elemento determinante en su desarrollo y creación. Los grandes intérpretes de dicha música, en gran parte de sus grabaciones, generan música a partir de la improvisación, partiendo de estructuras como los golpes tradicionales o los pasajes.

El proceso de apropiación abarca varios momentos previos al de empezar a desarrollar un lenguaje propio en el instrumento, donde el conocimiento del contexto de la música a estudiar es determinante para su entendimiento. La música llanera, lejos de ser una

música globalizada, responde a fenómenos sociales, culturales y geográficos determinados. Esta especificidad de la música da origen a unas letras de un contenido estrechamente relacionado con la geografía, costumbres y eventos propios de su región y a una interpretación que dista de prácticas musicales globalizadas que encontramos más cercanas a nuestros oídos. Es necesario la escucha de grandes cantantes de joropo, tal como lo son Simón Díaz y el Cholo Valderrama, siendo los dos distintos en su estilo pero muy cercanos en su esencia, así como de cantantes menos estilizados como El Carra´o de Palmaito, ejemplo claro de un estilo puramente rural.

Además de este primer paso en la apropiación del lenguaje llanero, es necesario conocer y asimilar los géneros, sistemas y golpes tradicionales[1] propios del estilo, las cuales determinan la estructura y el carácter de las diferentes piezas musicales. El canto de trabajo, el pasaje y la tonada son ejemplos de los géneros a trabajar en este proyecto, así como los golpes de Zumba que Zumba, Periquera y Pajarillo, los cuales poseen melotipos, gestos y armonías características, las cuales se trabajarán en el repertorio del proyecto.

El arpa es, por tradición, el instrumento mayor dentro de la música llanera, llevando consigo un desarrollo que llega hasta un nivel de refinamiento y de virtuosismo digno de admirar. Dada su amplitud de registro, sus posibiliades armónicas (aunque es un instrumento diatónico) y tímbricas, hace que en el proceso de apropiación sea el principal referente, ya que presenta la mayor similitud con el piano al ser los dos instrumentos melódicos y armónicos.

El proceso de transcripción e imitación es vital en el conocimiento de un estilo musical ajeno. Es por esto que el estudio de arpistas como Darío Robayo, Carlos Rojas, Abdul Farfán o José Archila ha sido parte del proceso de aprendizaje de los recursos propios de la música llanera. El conocimiento de las virtudes y dificultades técnicas, melodías utilizadas, exploraciones tímbricas, los recursos para improvisar utilizados por los arpistas y su posterior adaptación en el piano, ayuda a poco a poco desarrollar el lenguaje propio de esta música.

Si bien el estudio del arpa en la música llanera brinda numerosos elementos de gran ayuda en la búsqueda de una apropiación del lenguaje de la música que representa, este proyecto busca ir un poco más allá que la simple imitación o repetición de lo hecho por un arpista. Tal es el caso de Laura Lambuley y Claudia Calderón, quienes en sus discos El Llano en Blanco y Negro y El Piano Llanero, presentan una propuesta que se basa en transcripciones, mas no en un lenguaje propio desarrollado, dejando de lado factores determinantes como la composición y la improvisación. Como referente de una

[1] Ciclos armónicos determinados.

propuesta concreta que logra mantener el vínculo entre tradición y modernidad vale la pena hacer referencia a Ensamble Gurrufío y el Trio Nueva Colombia, los cuales abordan la música tradicional venezolana y la música andina colombiana respectivamente, utilizando elementos jazzísticos y eruditos europeos.

Este proyecto abarca repertorio arpístico, así como repertorio donde el arpa no está necesariamente, justamente en busca de consolidar al piano como alternativa en la interpretación de música tradicional llanera.

El repertorio a interpretar es el siguiente.

Formato	**Compositor**	**Pieza**	
Saxofón, piano, contrabajo, batería	Charlie Parker	Dexterity	1
Piano, grabación	Miguel Rico	Canto de trabajo	2
Piano, arpa	Simón Díaz	Tonada de las espigas	3
Piano, bajo, cuatro maracas	Genaro Prieto	Apure en un viaje	4
Piano, bajo, cuatro maracas	Miguel Rico	Zumba que zumba	5
Piano, bajo, cuatro maracas	Miguel Rico	Quitapesares, Periquera y Pajarillo	6
Bajo, piano, cuatro	Darío Robayo	Variaciones sobre chipola	7
Piano, bajo, cuatro maracas, voz	Cachi Ortegón	La hija de San Rafael	8
Piano, maracas, cuatro, bajo, voz	Pedro Emilio Sánchez	Sentimiento Apureño	9
Saxo, trompeta, bajo, batería, piano, maracas	Juan Sebastián Ochoa	Fandangoropo	10

Antes del análisis del repertorio, es pertinente definir una serie de términos musicales que se utilizarán en lo restante del documento.

Pasaje:

- Forma musical cantada. Su estructura básica consta de cuatro parte: Introducción, letra, interludio y letra nuevamente. Carácter lírico y texto en su mayoría narrativo.

Golpe:

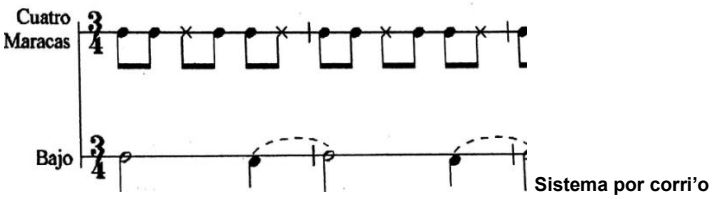
- Ciclo armónicos determinados. Carácter improvisatorio.

Tonada:

- Forma musical declamada o cantada con acompañamiento instrumental. Carácter poético.

Sistema por Corri'o:

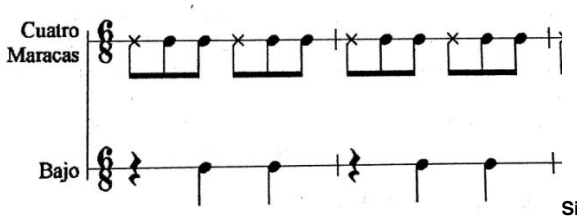
- Bajo acentúa el primer tiempo del compás de ¾, conducido desde la tercera negra del compás anterior. La conducción melódica casi siempre es desde el quinto grado. Carácter tésico.
- El cuatro y las maracas acentúan el la tercera y sexta corchea del compás, bien sea con un "tapa'o" o con un golpe seco respectivamente.



Sistema por corri'o

Sistema por Derecho:

- Bajo se mantiene en una misma nota, acentuando la segunda y tercera negra del compás.
- El cuatro y las maracas acentúan el primer tiempo, bien sea con un "tapa'o" o con un golpe seco respectivamente.



Sistema por derecho

1. Dexterity

El arreglo de este Rhythm and Changes está basado en los filtros rítmicos usados por Guillermo Klein[2], los cuales alteran considerablemente la subdivisión y dan sensación de aceleración y desaceleración del pulso. El uso de estos filtros se utiliza tanto en la presentación del tema como en la sección de solos.

Una consideración clave para hacer uso de estos filtros es mantener la duración 'absoluta' de las figuras de la melodía original, así se cambie la subdivisión en alguna parte. Además de esto, se busca que en las secciones donde se usan los filtros se mantenga el mismo pulso original, justamente para acelerar o desacelerar la aparición de las figuras.

Para efectos de este arreglo se utilizan tres filtros. El primero de esos filtros genera desaceleración, pasando de pulso de negra a pulso de negra con punto (3/4 a 12/8), donde las corcheas del compás anterior se convierten en negras en el nuevo pulso, manteniendo el número de ataques, pero ubicando posiciones en el compás diferentes.

Filtro 1 usado en "Dexterity"

El segundo filtro genera aceleración, pasando de pulso de negra a pulso de corchea con punto (3/4 a 12/16) donde las corcheas se convierten en semicorcheas del nuevo pulso, manteniendo el total de 12 semicorcheas como subdivisión.

[2] Es pertinente revisar los discos "Filtros" y "Bienestan" de Klein.

El tercer filtro consiste en doblar tanto la melodía como la base rítmica, reduciendo a la mitad su duración inicial.

El comportamiento del bajo puede darse de dos maneras. La primera es manteniendo el pulso original, ya que los tiempos fuertes se mantienen durante el arreglo (ver anexo de partituras). La segunda es cambiar conforme a los cambios de métrica, tal como pasa en el c. 2.

La forma de la pieza es tal cual se interpreta, de manera tradicional un standard. Se presenta el tema, sección de solos y se recapitula el tema inicial.

2. Canto de trabajo

Esta pieza, más allá de ser una composición, se puede definir como una *recomposición*, entendiéndose el término como el uso de una pieza musical existente para dar origen a una obra original propia (Straus:2014).

Para esta obra, se han tomado como base dos melodías de cantos de trabajo de llano, las cuales se usan en un entorno puramente rural tanto en la comunicación entre vaqueros, así como para establecer vínculo con la naturaleza de la región. Originalmente los dos poseen letra (ver anexo) y un carácter *rubato*, dificultando una transcripción fiel del canto original.

El proceso utilizado en la pieza consiste en la interpretación conjunta de estos dos canto, los cuales son de duración, registro y tonalidad diferente, (Fa menor y Si bemol menor) y su repetición, generando un desfase y un contrapunto. Sumado a estas dos voces, se añadirá una grabación que reúne tanto cantos similares a los superpuestos como sonido ambiente, buscando la generación de una sonoridad, una reminiscencia al entorno en que se originan estas melodías. Más allá del contrapunto, las posibles consonancias y disonancias o el despliegue técnico, se busca llevar al oyente a un entorno que desconoce, ubicándose en un *territorio* determinado (Deleuze: 2002) .

Se empieza por un canto en fa menor, que dura nueve compases y dos tiempos. En el décimo compás se presenta el otro canto, el cual está en Si bemol menor, y se dispara la grabación. Mientras se reproduce la grabación, se da el proceso de desfase de las dos melodías. Hacia el compás cuarenta se detiene la grabación y se interpreta el segundo canto.

3. Tonada de las espigas

Para esta pieza, se ha añadido el arpa para su interpretación, trayendo consigo diferentes elementos a considerar, dado que en la mayoría de este proyecto, el piano ha reemplazado el papel de este instrumento tradicional.

En la interpretación tradicional de las tonadas se usa un instrumento melódico/armónico (cuatro, guitarra) más la voz, existiendo dos planos independientes tal como el de melodía y acompañamiento. La interpretación original tiene letra, pero para esta versión no se hará uso de ella, al menos no explícitamente. En el caso de esta versión, al tener dos instrumentos de características similares, se buscará generar interés partiendo del principio de la improvisación.

El arpa mantendrá la melodía original, la cual está estructurada como Estribillo/Estrofa, teniendo tres diferentes estrofas, mientras que el piano improvisará libremente sobre esta melodía. La estructura primaria para improvisar será la escala de Si menor eólico, sobre la cual está diseñada la melodía, pero en el momento de la interpretación, es posible que se abandone este centro armónico.

La improvisación en esta pieza no busca estar definida en un estilo, sino busca de una manera intuitiva abordar la interpretación de la tonada. Es pertinente hacer referencia al pianista estadounidense Ran Blake, representante del *Third Stream*, el cual en su libro "*The primacy of the ear"* toma como base para la improvisación la capacidad auditiva y la asimilación de la música a interpretar hasta un nivel de inconsciencia. Más allá de buscar una sonoridad tradicional, se busca llegar a una sonoridad propia a la hora de improvisar.

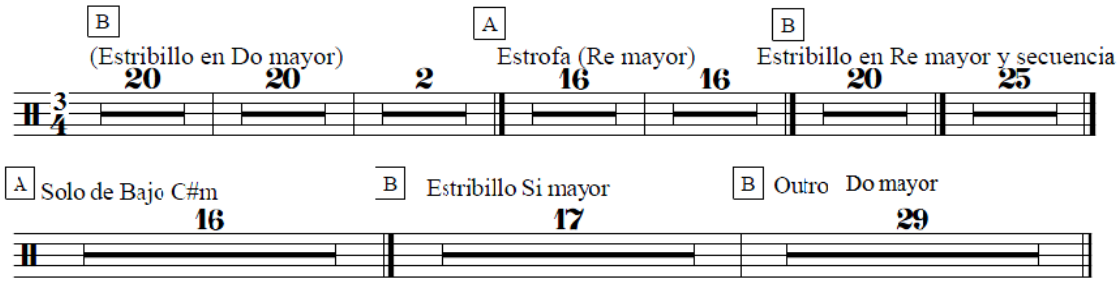
4. Apure en un Viaje

Esta pieza se cataloga como un pasaje, género llanero similar a una canción del común. Original del compositor venezolano Genaro Prieto, presenta básicamente alternancia entre dos materiales, los cuales se diferencian en su diseño armónico y melódico.

El estribillo, de carácter secuencial y motorrítmico, se presenta entre los cc. 1-20, repitiéndose. La estrofa, de carácter *cantabile*, se presenta entre los cc. 44-58, con su respectiva repetición.

Al ser este un arreglo puramente instrumental, para darle interés y continuidad a la pieza con la ausencia del texto original, se transponen y se cambian de modo los materiales durante la obra, así como se toman células básicas de los materiales primarios, para elaborar secuencias que permitan modular orgánicamente.

Este arreglo presenta la siguiente estructura, tomando como base los materiales principales. (Se ha tomado la estrofa como material A y el estribillo como material B)



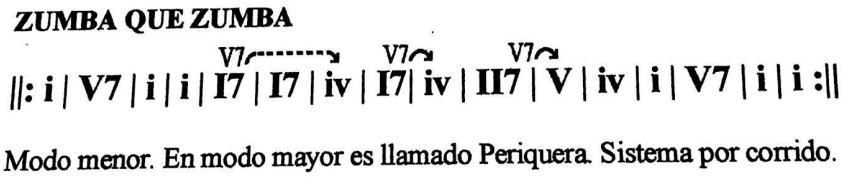
Estructura de "Apure en un Viaje"

Para lograr los cambios de tonalidad descritos en la gráfica anterior, se utiliza una secuencia que alterna terceras mayores y menores, modulando brevemente al tercer grado menor cuando se está en tonalidad mayor, y al tercer grado mayor cuando se está en tonalidad menor. (cc.103-118)

Adicionalmente, se añadió una sección de solos, los cuales surgen del motivo melódico de la Estrofa, en modo menor.

5. Zumba que Zumba

El Zumba que Zumba es un golpe tradicional en modo menor que presenta la siguiente estructura armónica:



Estructura armónica Zumba que Zumba

La melodía de esta pieza, si bien es propia, está basada en gestos tradicionales, buscando una sonoridad cercana a la tradición, así como busca imitar en algunos pasajes recursos arpísticos, tal como el ostinato en la mano derecha y la melodía en la mano izquierda. (Ver cc. 36-40)

Como se mencionó con anterioridad, la interpretación de un golpe tradicional está necesariamente ligado a la improvisación. Es por esto que solo está escrita la introducción y los dos primeros ciclos del tema, continuando con improvisación tanto del piano, como de los instrumentos acompañantes, presentando un funcionamiento similar al que se presenta en la interpretación de un *blues* o un *standard* en el jazz,

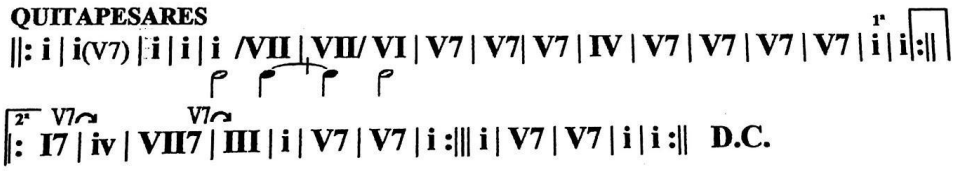
donde se improvisa sobre una estructura armónica que se repite indeterminadamente.

6. Quitapesares, Periquera y Pajarillo

En esta pieza se juntan o "entreveran" tres golpes tradicionales diferentes tanto en diseño melódico, rítmico y armónico. El proceso de juntarlos no busca solo yuxtaponerlos, sino que desarrolla elementos rítmicos y armónicos para que dicho proceso se dé de una manera natural.

La obra empieza con una introducción en Re menor basada en una figuración propia del arpa llanera, la cual termina con un final típico de Quitapesares en la misma tonalidad.

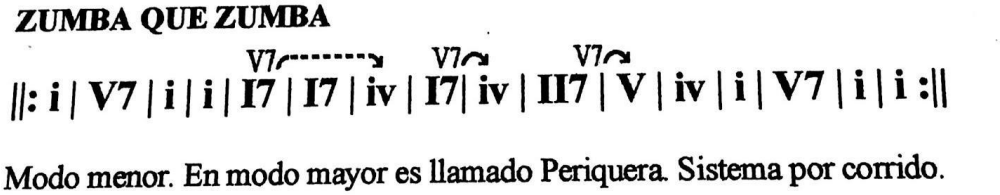
El Quitapesares presenta la siguiente estructura armónica y su sistema rítmico es por corri'o:



Estructura Quitapesares

La revuelta de este golpe presenta un diseño melódico característico, teniendo un carácter secuencial, acorde al círculo de quintas presente en esta sección (cc. 50-74). Este carácter secuencial de la revuelta ayuda a realizar la transición hacia la Periquera, la cual está en Fa mayor, tonalidad relativa y su sistema rítmico es igual al del Quitapesares (c.83)

A continuación la estructura de la Periquera

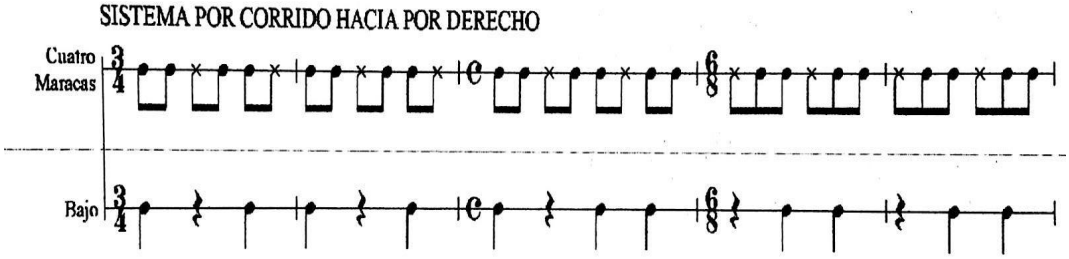


Estructura Periquera

La pieza continúa en este golpe, alternando vueltas con los instrumentos acompañantes e improvisando sobre su estructura armónica. Pero la transición al Pajarillo trae consigo una relevante consideración rítmica, debido a que funcionan en

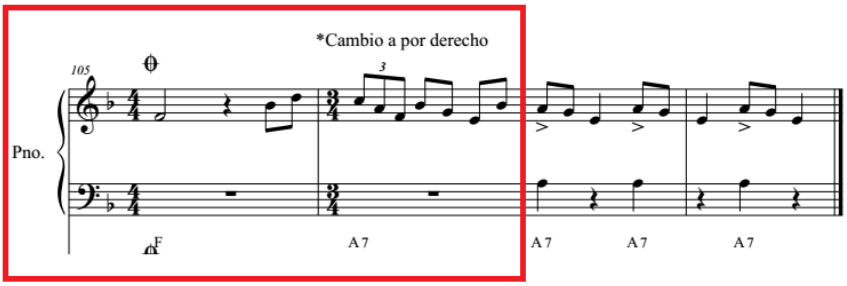
sistemas rítmicos diferentes.

Para cambiar de sistema por corri'o a sistema por derecho es clave tomar en cuenta el comportamiento del bajo, cuya acentuación determina a los dos sistemas. La siguiente gráfica explica claramente el comportamiento de los instrumentos para el cambio de sistema.



Cambio de sistema por corri'o a sistema por derecho

Como se muestra en la gráfica, las acentuaciones del bajo, cuatro y maracas no cambian, otorgándole la responsabilidad del cambio de sistema a la línea melódica, la cual es la que determina cuándo alargar el compás para que los acentos del sistema por corri'o se adapten a los del sistema por derecho. Para dicho 'alargamiento' se hace uso de un melotipo propio del Pajarillo, cuyo uso se evidencia a continuación.



Melotipo Pajarillo para cambio de sistema

La estructura armónica del pajarillo es la siguiente.

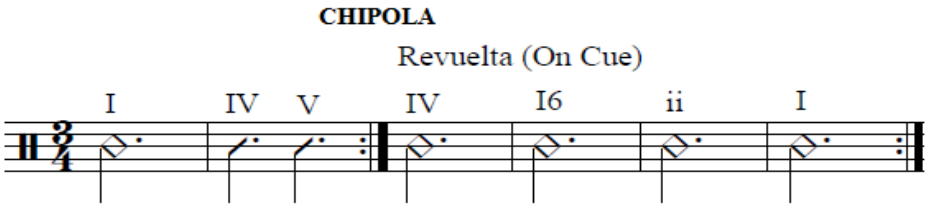
SEIS || I | IV | V7 | V7 ||

Estructura armónica Pajarillo

Después del uso de esta 'llamada' propia del Pajarillo, se continúa improvisando hasta que se realiza nuevamente otra 'llamada' que marca el final de la pieza. (cc.113-123)

7. Variaciones sobre chipola

La chipola es un golpe tradicional llanero cuya estructura armónica es la siguiente:

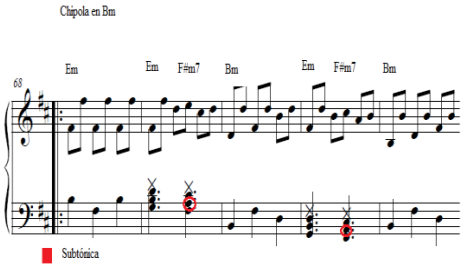


Estructura armónica de la Chipola

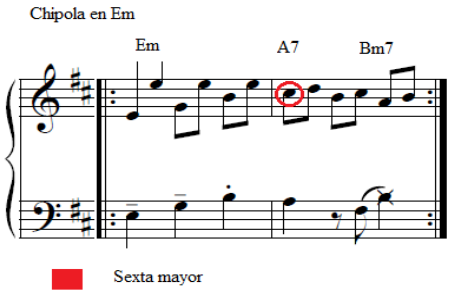
La chipola se toca por corri'o y, dada su brevedad, es común que se alternen ciclos en tonalidad mayor y menor, pasando por los grados de la tonalidad en que se encuentre.

Esta pieza compuesta por el arpista Darío Robayo presenta chipolas en Re mayor, Si menor, La mayor y Mi menor, siendo la tónica (I), la relativa menor (vi), la dominante (V) y la submediante (ii), respectivamente.

Al ser el arpa un instrumento diatónico, limita la aparición de sensibles en los ciclos en tonalidades diferentes a la original. Si bien los motivos de cada una de las chipolas (cc. 58, 68, 102) evitan la aparición de sensibles, utilizando otros grados pertenecientes al acorde de dominante, tal como la fundamental, quinta y la séptima, el compositor busca mostrar a lo largo de la pieza una sonoridad modal, tocando grados que muestran dicha sonoridad en los diferentes centros armónicos. Es el caso de la chipola en Si menor, donde la presencia de la subtónica da la sonoridad modal, fenómeno que se presentará de manera similar en la chipola en Mi menor, donde aparte de la aparición de subtónica, el cuarto grado es mayor (A7).



Chipola en Si menor



Chipola en Mi menor

Después de presentar la chipola en Mi menor, existe espacio para una improvisación, la cual se hace en modo dórico, manteniendo las alteraciones originales de la pieza, donde es vital el interés rítmico y el carácter percutivo que tiene el arpa, instrumento original de la pieza.

Para la interpretación de esta pieza es necesario tener en cuenta consideraciones en relación al arpa, tal como su cualidad diatónica y su timbre. En ciertos momentos se busca imitar los “rasgueos” propios del instrumento así como interpretación *staccato* en fragmentos de la improvisación.

8. Sentimiento Apureño

Esta pieza es un pasaje tradicional llanero compuesto por Pedro Emilio Sánchez, compositor venezolano. A diferencia del pasaje interpretado con anterioridad, el cual es instrumental, se utilizará en su interpretación voz masculina. Dicha voz será de un cantante de música tradicional llanera. El arreglo original es del arpista venezolano Guillermo Hernández para el disco del cantante Juan Del Campo llamado “Homenaje a Pedro Emilio Sánchez”.

La forma de esta pieza se compone de introducción, primera estrofa, interludio instrumental, segunda estrofa y final, siendo esta forma tradicional en la interpretación de los pasajes llaneros. Cada una de las estrofas tiene dos subsecciones, teniendo la segunda un énfasis al cuarto grado menor (c.17).

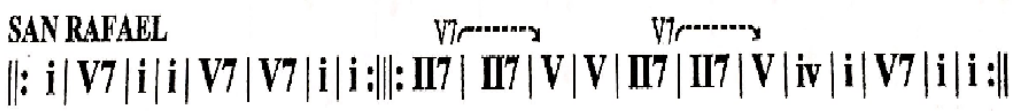
En esta versión no se modifican elementos armónicos y formales de la versión original, buscando únicamente una adaptación al piano donde se mantienen las líneas melódicas del arpa, ampliando el registro donde se ejecuta la pieza y añadiendo voces donde lo permitan dichas líneas melódicas.

El interludio señalado en la estructura formal tiene un carácter improvisado basándose en la armonía y melodía del pasaje. Así mismo el acompañamiento de las estrofas es improvisado, partiendo de la melodía del tema.

9. La hija de San Rafael

Esta pieza es un golpe tradicional con letra y música del compositor colombiano Carlos César “Cachi Ortegón” y arreglado por el arpista venezolano José Archila para el disco “Cantos de Monte Azul”. Al igual que en “Sentimiento Apureño”, esta obra se interpretará con voz masculina tradicional.

Con una clara referencia en el título, esta pieza está cimentada en el golpe de San Rafael, cuya forma es la siguiente:



Gráfica San Rafael

La introducción del arreglo está basada en el ciclo armónico de la revuelta del golpe. Y a su vez, el interludio, el cual es de carácter improvisado, presenta la forma completa del golpe, añadiendo una segunda revuelta hacia el final de la misma.

No se modifica la armonía ni la melodía de la pieza, y se toma como base estos elementos para la introducción y el interludio. Si bien esta interpretación está basada en la versión original, no se deja de lado la improvisación, clave para el acompañamiento durante las estrofas de la pieza.

10. Fandangoropo

Esta pieza combina, como lo indica su nombre, aspectos característicos de dos géneros representativos de la música colombiana: el fandango, natural de la costa atlántica, y el joropo, de los llanos. Si bien el formato con el que se interpretará la pieza (bajo, batería, trompeta y saxofón), se buscará que su interpretación se acerque lo suficiente a la interpretación tradicional.

Para combinar estos dos géneros, la pieza se basa en el carácter de los géneros (tempos rápidos, melodías diatónicas) y en el comportamiento del bajo, el cual en términos del llano, funciona en el sistema por derecho. Esta coincidencia permitirá a futuro en la pieza, hacer un giro drástico de fandango a pajarillo.

La pieza se estructura en cuatro partes, siendo las tres primeras (A, B y C) basadas en su mayoría en fandango y la última (D), en joropo, principalmente en el golpe tradicional de Pajarillo.

La parte A funciona de manera tradicional en el fandango, teniendo dos subsecciones (cc. 1-16 y cc. 17-24), las cuales funcionan a manera de pregunta y respuesta. Las melodías de estas secciones comparten la síncopa como factor clave en su diseño, su movimiento por arpegios y se mueven entre tónica y dominante principalmente.

La parte B empieza en la relativa mayor de la pieza (Si bemol mayor) con una síncopa similar a la usada en el fandango tradicional “Tres clarinetes” (cc.25-32), acentuando un desplazamiento de blancas. Después se introduce el primer gesto del joropo (cc.32-40) con el descenso diatónico hacia la dominante, característico del pajarillo. Este gesto es poco audible, ya que la base rítmico-armónica sigue en base de fandango.

Después de retomar A y B, se sigue a una sección de solos (cc. 58-65), donde el acompañamiento es característico del fandango. La salida de esta sección es un desplazamiento de blancas similar al mencionado en la parte B, el cual también se encuentra en el joropo (ver “Quitapesares, Periquera y Pajarillo).

Se repite el tema completo (A y B) y posteriormente se da el cambio determinante hacia joropo (cc. 109-124), donde la armonía cambia a un ciclo de Pajarillo, la batería imita el patrón rítmico de las maracas y el piano toma el rol protagónica imitando el arpa. Tal como se da en los golpes tradicionales, se sigue a una improvisación, donde se aplicarán melotipos y giros característicos llaneros. Después de esta improvisación se retoma el fandango hasta el c. 150 cuando se termina con un final tradicional del fandango atlanticense.

Conclusiones

Este proyecto, surgido de un interés personal en interpretar y conocer música tradicional llanera, desarrolla una propuesta artística poco usual en el entorno académico y popular.

El repertorio escogido abarca los diferentes géneros propios de la música del llano, cada uno de ellos con elementos característicos. Dichos elementos buscan mantenerse algunas veces de la forma tradicional, manteniendo melodías armonías y formatos tradicionales y otras de una forma propia, incluyendo recursos musicales no pertenecientes a su origen y un alto grado de improvisación tanto en estilo tradicional como libre..

El jazz es una fuerte influencia en esta propuesta musical, si bien utilizando elementos tradicionales del estilo, pero principalmente tomándolo como un proceso, dándole un papel determinante a la improvisación y la comunicación a la hora de interpretar las diferentes piezas.

Se busca incluir a un instrumento no propio del llano a su tradición, tomando como base la función que ha cumplido el arpa como instrumento mayor melódica y armónicamente. Además de esto, se añaden a la propuesta recursos técnicos propios del instrumento, dada mi formación en la música erudita occidental, jazzística y popular.

Por último, se busca desarrollar un estilo propio, que combine los elementos mencionados con anterioridad. Se busca nutrir mi formación musical con recursos tanto musicales como extramusicales de diversos estilos, regiones y tradiciones.

Bibliografía

-ADORNO, Theodor. 2009. *Disonancias: Introducción a la sociología de la música*. Madrid: Akai.

-AZUAJE, Orlando. 2007. *El joropo llanero, sus intérpretes y ejecutantes*. Caracas: Layor.

-BAQUERO, Alberto. 1990. *Joropo. La identidad llanera. (La epopeya cultural de las comunidades del Orinoco.* Bogotá: Alberto Baquero Nariño.

-BLAKE, Ran. 2010. *Primacy of the ear.* Boston: Third Stream Asociates.

-BERNAL, Manuel. (s.f). Taller de Música Colombiana. Bogotá: Departamento de Música, Pontificia Universidad Javeriana. Vinculación académica.

-CALZAVARA, Alberto. 1987. *Historia de la Música en Venezuela*. Caracas: Fundación Pampero.

-DELEUZE, Gilles. 2002. *Diferencia y Repetición*. Madrid: Amorrortu Editores.

-GUERRERO, Fernando. 1999. *El Arpa en Venezuela*. Caracas: Fundarte.

-MANTILLA TREJOS, Hugo. 1987. *Diccionario llanero.* Bogotá: Talleres del Grupo Imprecor, Ltda.

-MARTÍN, Miguel Ángel. 1979. *Del Folclor Llanero*. Villavicencio: Lit. Juan XXIII.

-MONTAÑA, Melecio. 1987. *Entre el cielo y el llano*. Madrid: Editorial Cervantes.

-ROJAS, Carlos y ROMERO Moreno, María Eugenia. 1990. *Cantan los Alcaravanes*. Bogotá: Empresa Colombiana de Petróleos.

-STRAUS, Joseph. *Recompositions by Schoenberg, Stravinsky and Webern*. OxfordUniversity Press <http://www.jstor.org/stable/948144> [Consulta: 4 de Junio de 2014]

Discografía

-Cheo Hurtado. 1998. *Cuatro Arpas y un Cuatro.* Caracas, Independiente.

-Cholo Valderrama. 1994. *Y… Soy Llanero.* N.A.

-Cholo Valderrama. 1982. *Cholo.* N.A.

-Cachi Ortegón. 2000. *Cantos de Monte Azul.* Yopal, Casanare.

-Juan del Campo. 2002. *Homenaje a Pedro Emilio Sánchez.* N.A.

-Simón Díaz. 2008. *Mis tonadas y 16 Grandes Éxitos.* Caracas, Palacio.

-Edmar Castañeda. 2009. *Entre Cuerdas.* ArtistShare.

-Guillermo Klein. 2010. *Domador de Huellas.* Nueva York, Sunnyside.

-Guillermo Klein. 2011. *Bienestan.* Nueva York, Sunnyside.

-Laura Lambuley. 2009. *Llano en Blanco y Negro.* Bogotá, Independiente.

-Claudia Calderón. 2001. *El piano Llanero I.* Caracas, Fundación Bigott.

-Ensamble Gurrufío. 2004. *El Reto.* Caracas, Independiente.

Audiovisuales

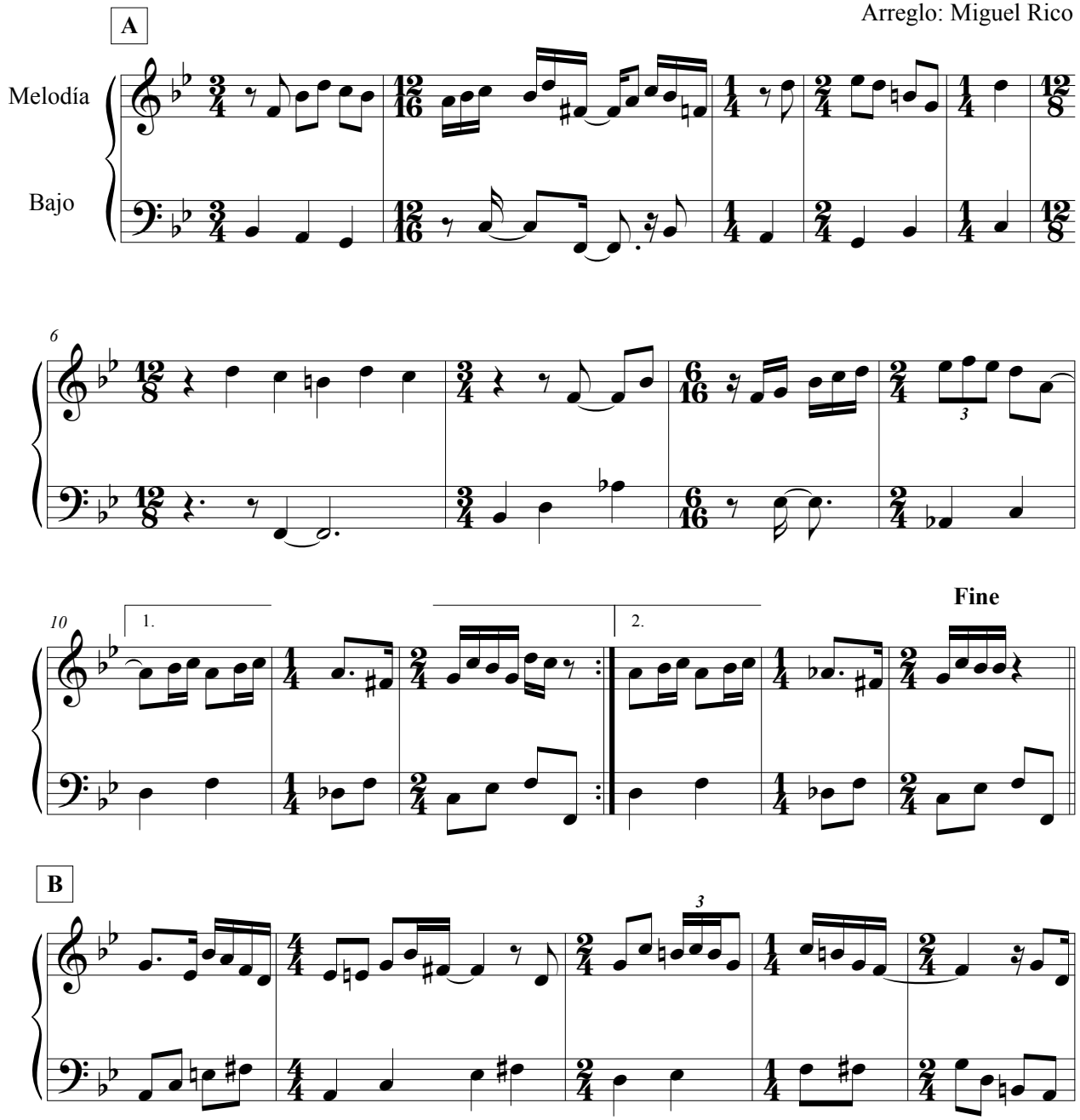
-CAVRELL, Louis. 2001. *Universal Mind of Bill Evans.* DVD. Nueva York: Rhapsody Films.

Score

Dexterity

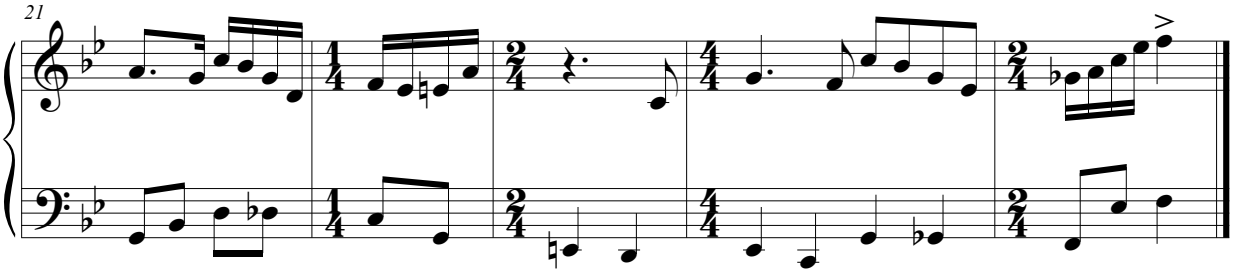
Charlie Parker

Arreglo: Miguel Rico



©2014

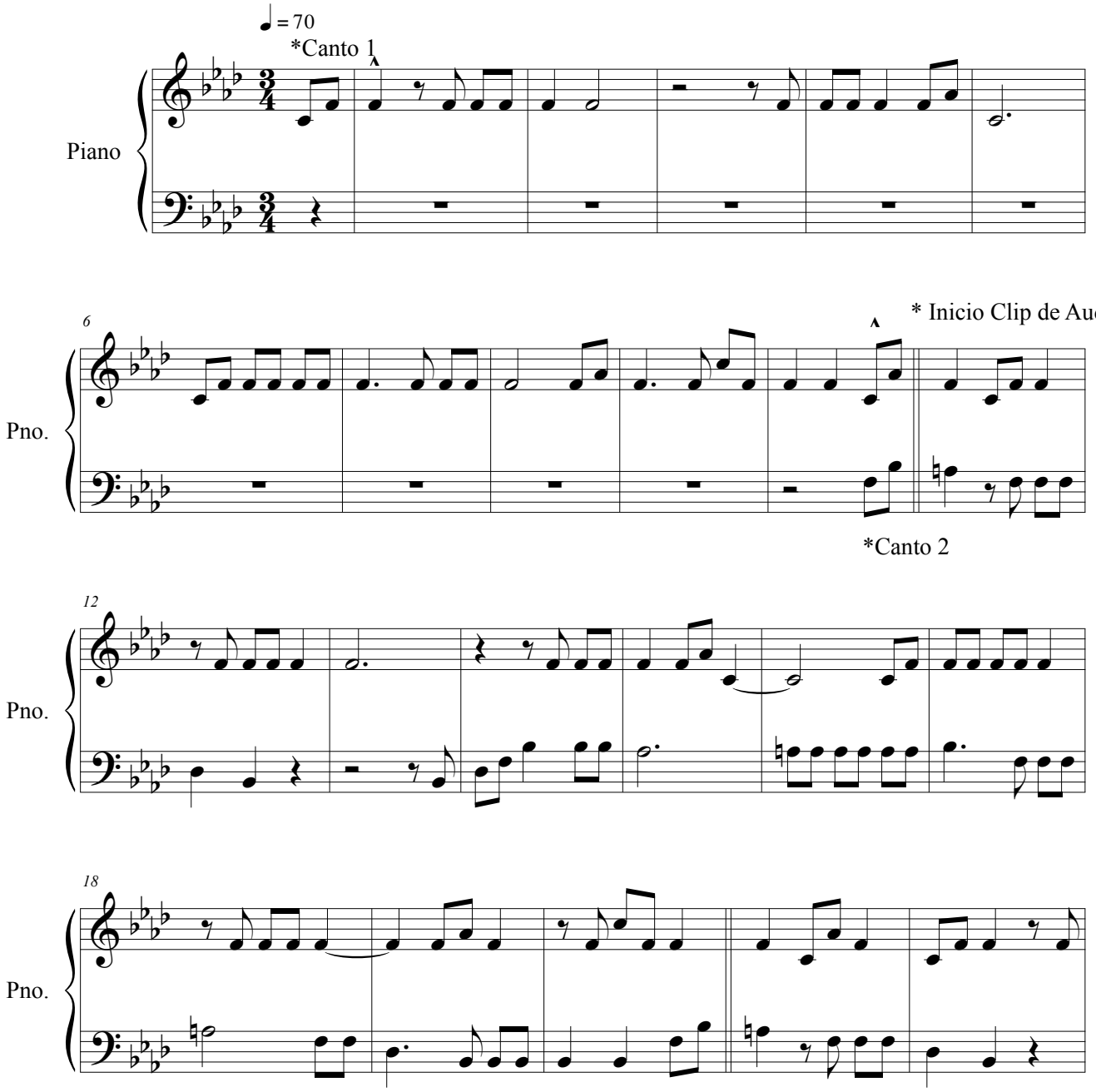
D.C al 2nd Ending.



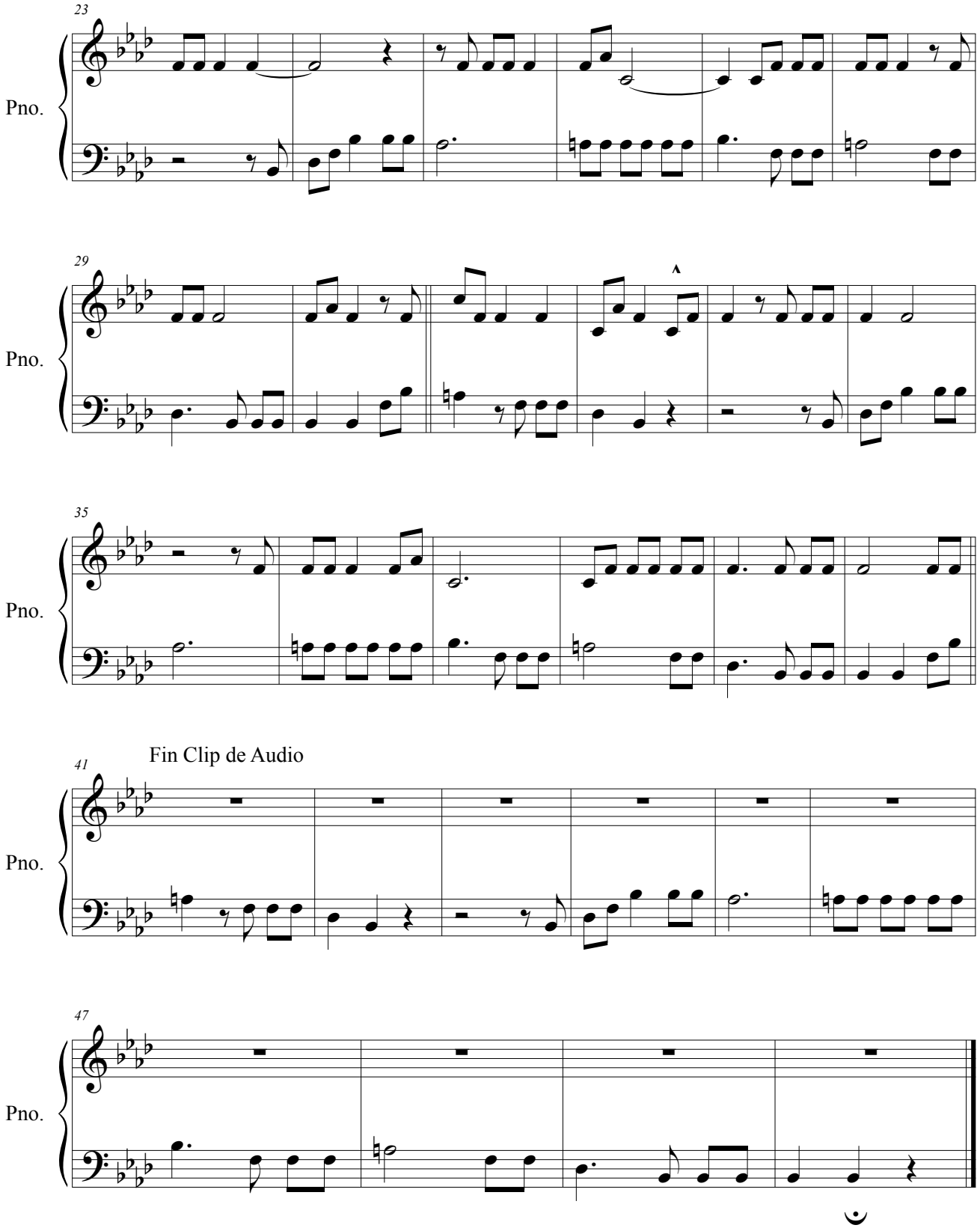
Canto de Trabajo

Cada entrada del Canto 1

Miguel Rico



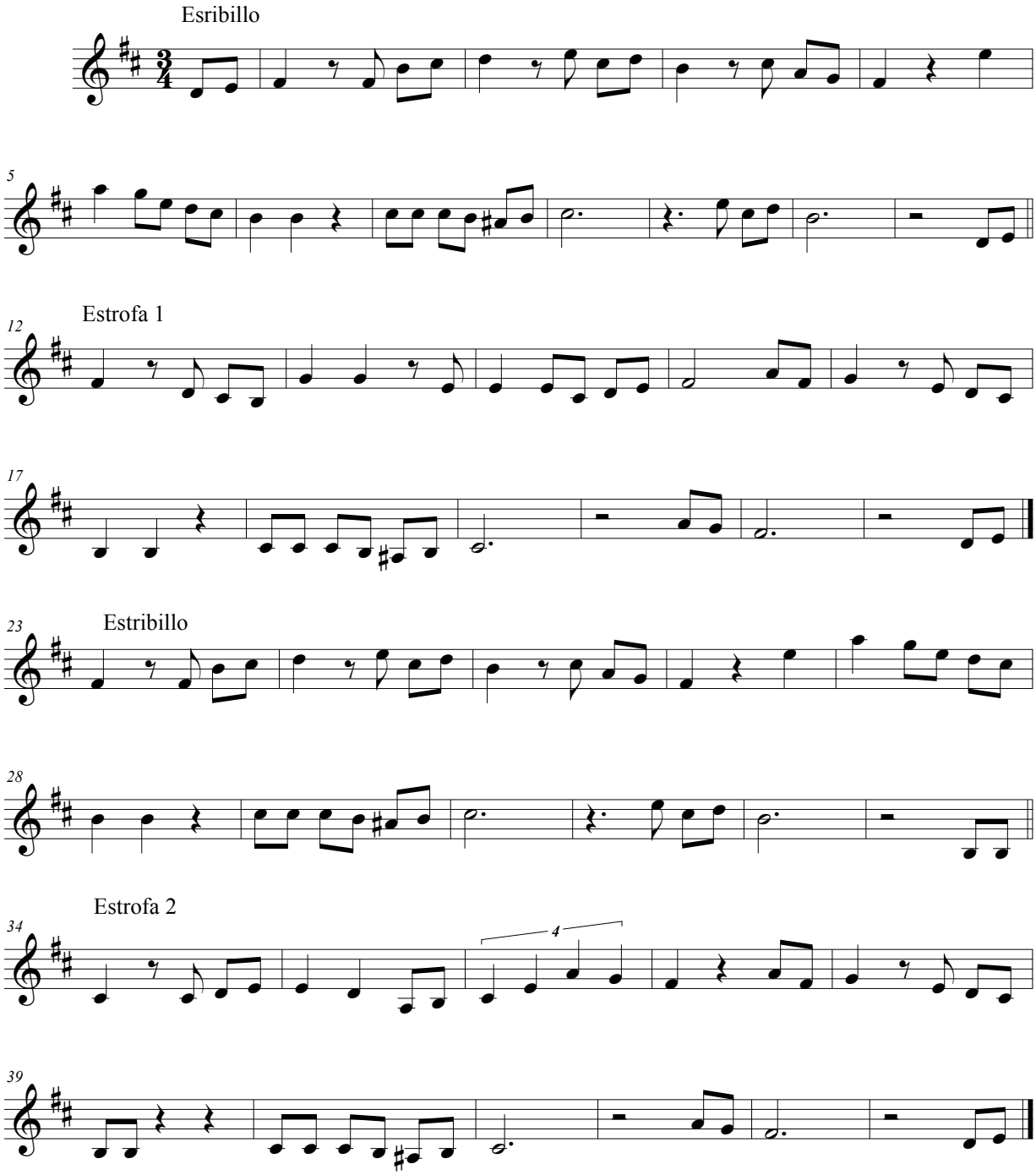
©2014

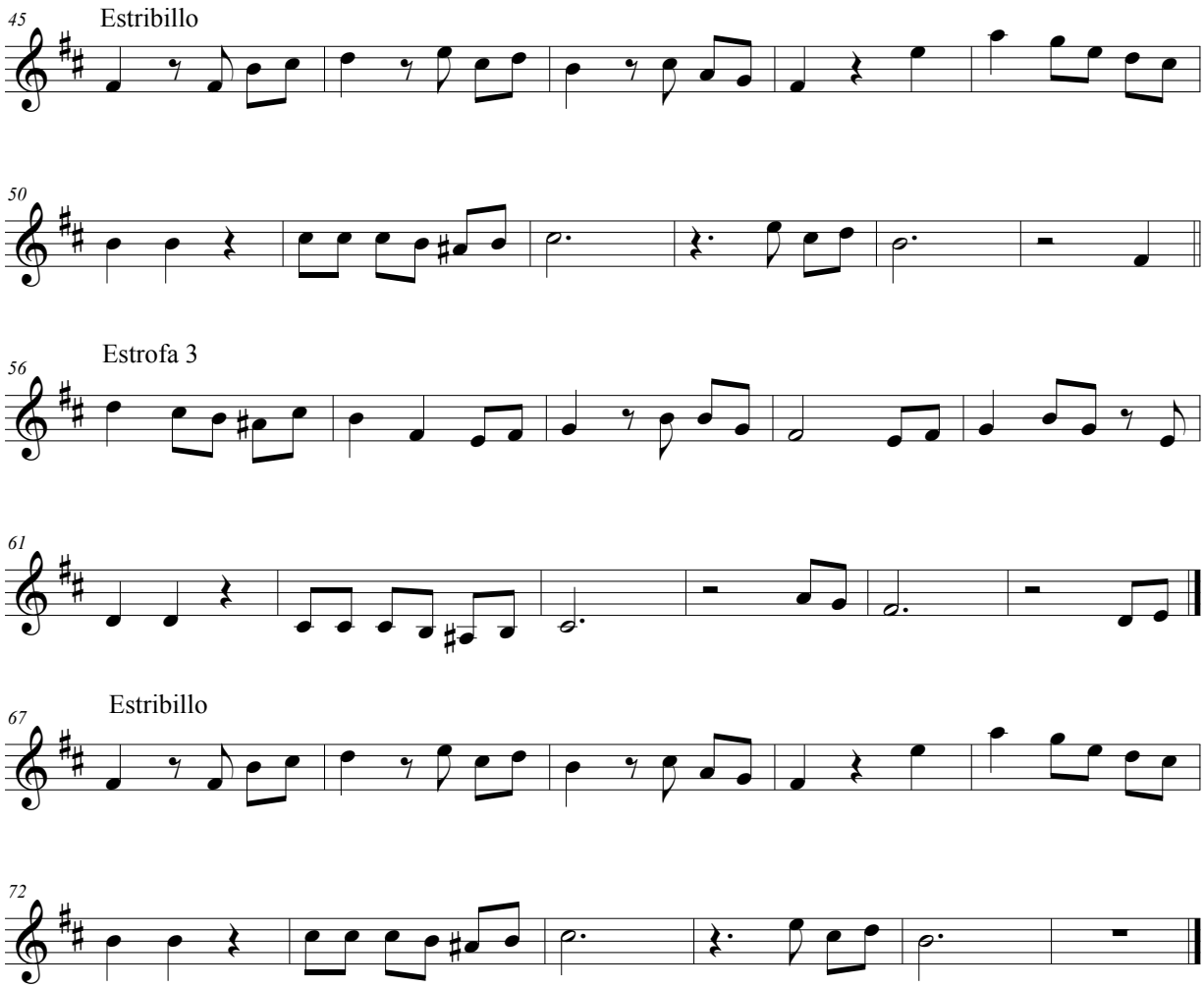

23
Pno.
29
Pno.
35
Pno.
Fin Clip de Audio
41
Pno.
47
Pno.

Score

Tonada de las Espigas

Simón Díaz





ESTRIBILLO
Las espigas en el campo
son un solo amanecer.
Y cuando llega el invierno,
Vuelven a reverdecer,
reverdecer.

ESTROFA 1
Las Mazorcas de los trinos
escriben una postal.
Cuando empieza la cosecha,
del conuco, del turpial.
Del turpial.

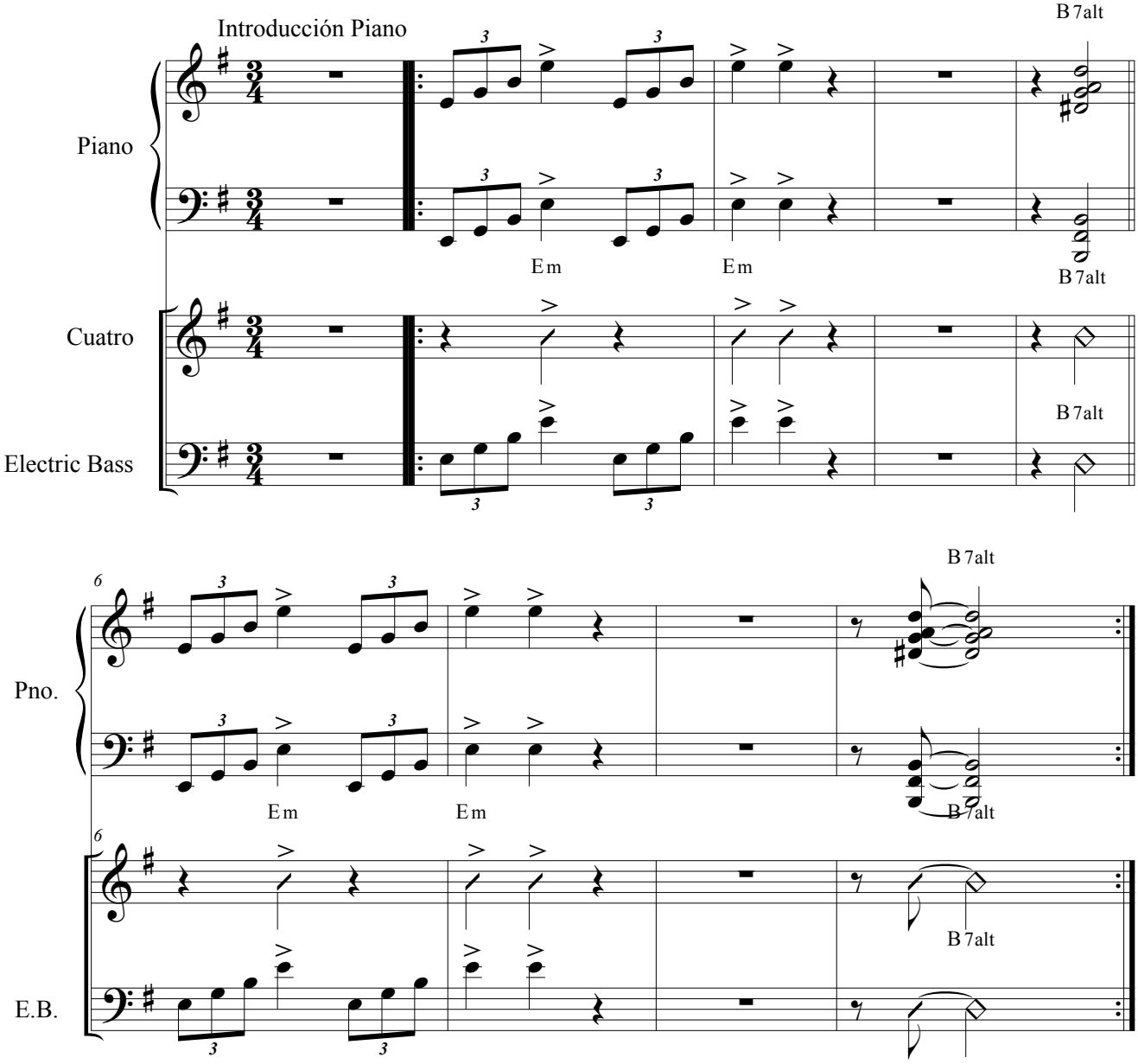
ESTROFA 2
La guitarra de la palma,
canta su larga canción.
Cuando por todas sus cuerdas,
pasa el viento cimarrón.
Cimarrón.

ESTROFA 3
El lirio de la sabana
se lo dijo al güirirí.
Que toditas las mananas,
lo visita el colibrí.
Colibrí.

Score

Zumba que Zumba

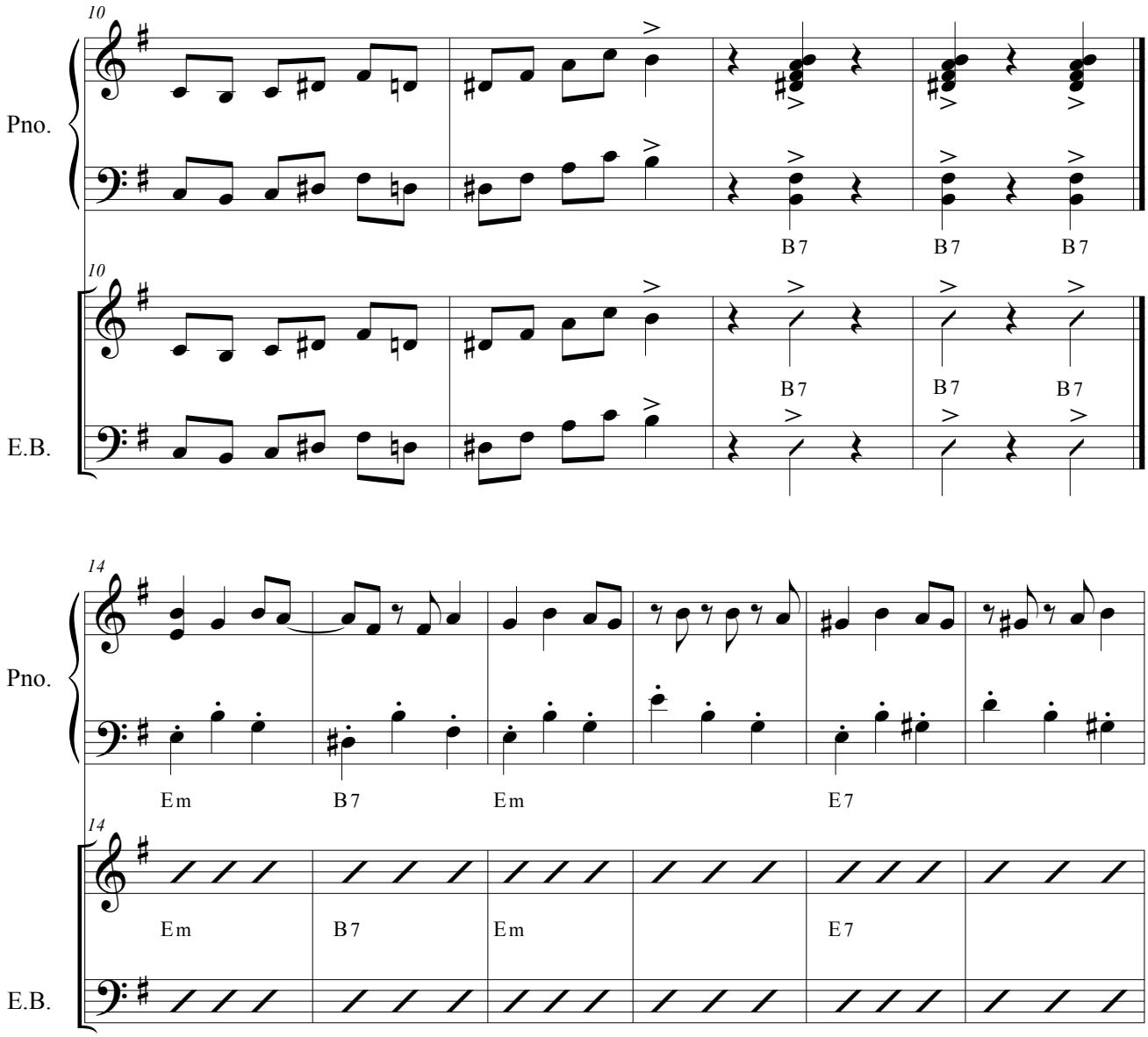
Miguel Rico

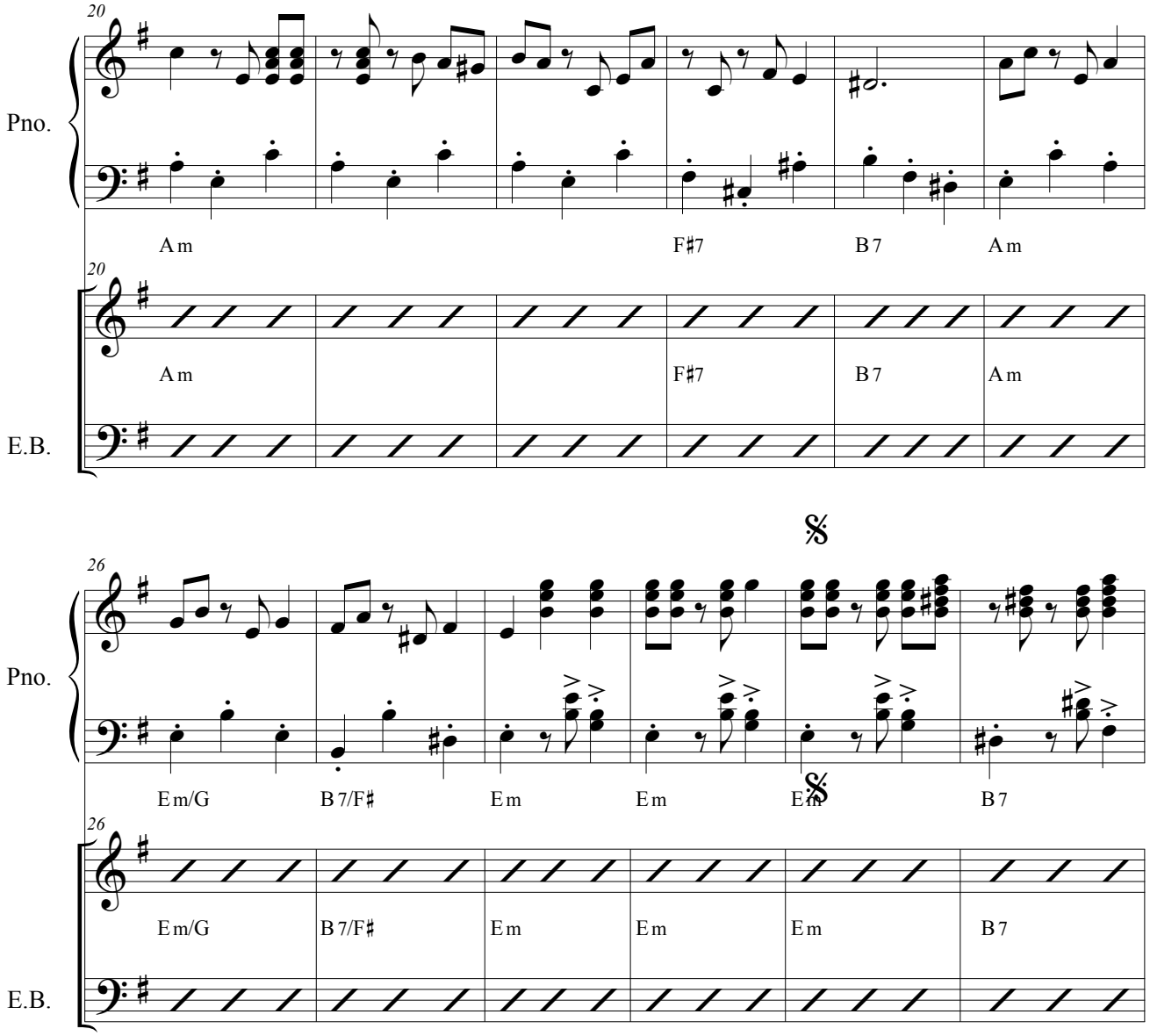


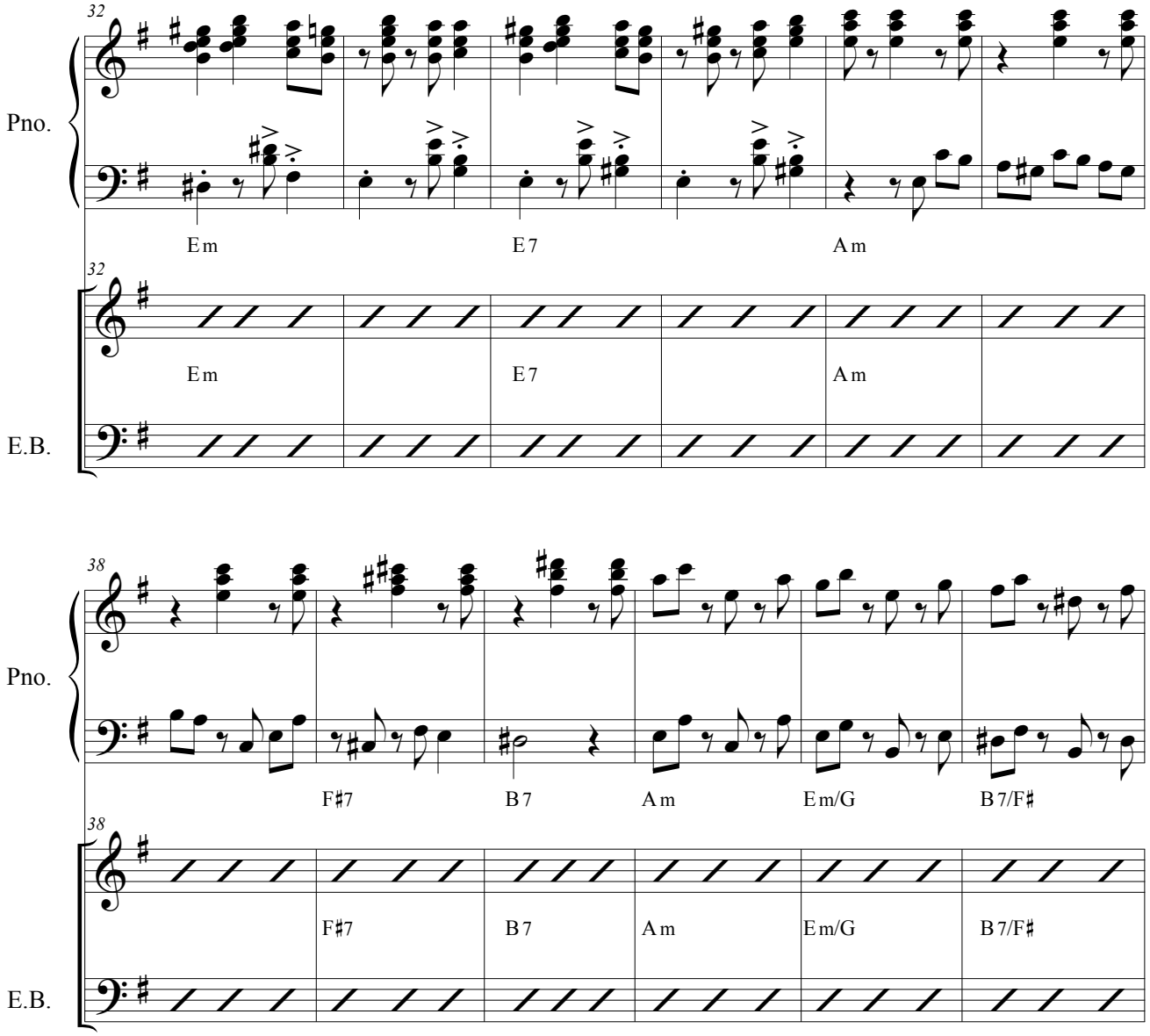
©2014

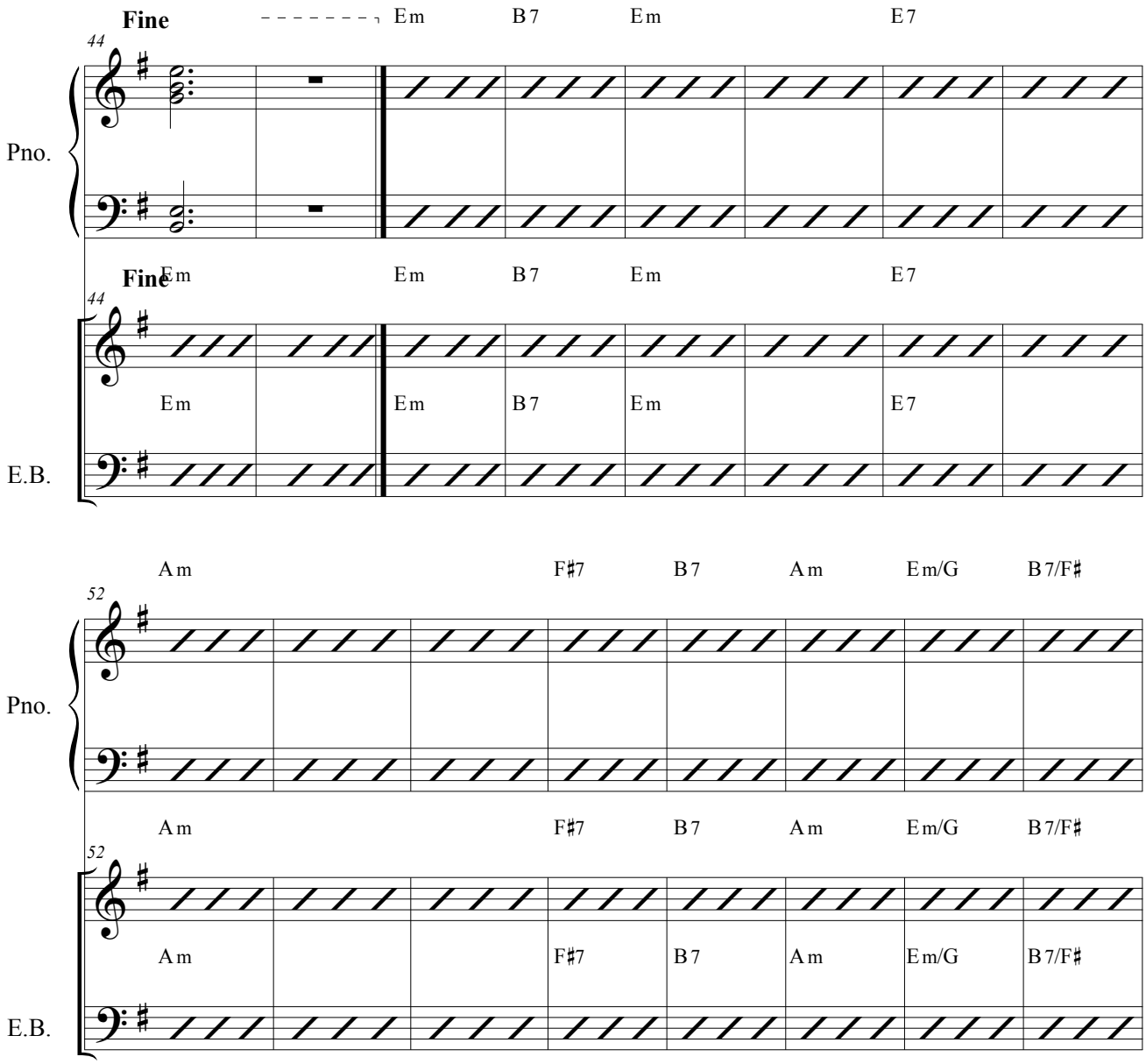
Zumba que Zumba

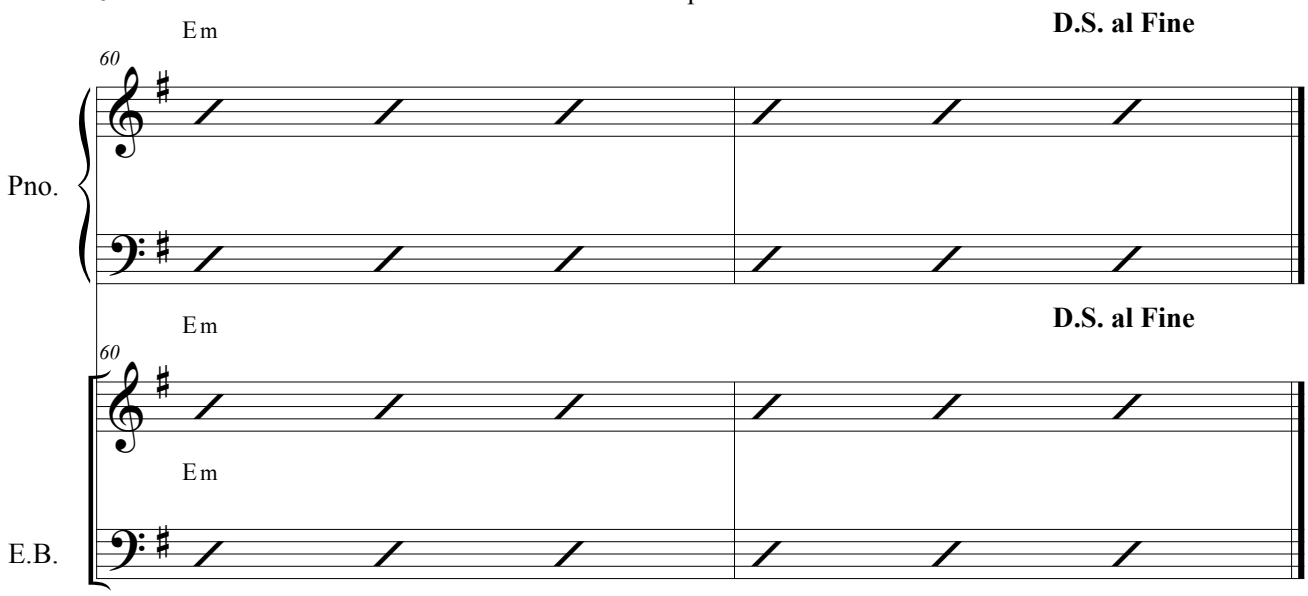
On cue




20
Pno.
Am
F♯7
B7
Am
20
Am
F♯7
B7
Am
E.B.
26
Pno.
Em/G
B7/F♯
Em
Em
Em
B7
26
Em/G
B7/F♯
Em
Em
Em
B7
E.B.


32
Pno.
Em
E7
Am
32
Em
E7
Am
E.B.
38
Pno.
F♯7
B7
Am
Em/G
B7/F♯
38
F♯7
B7
Am
Em/G
B7/F♯
E.B.

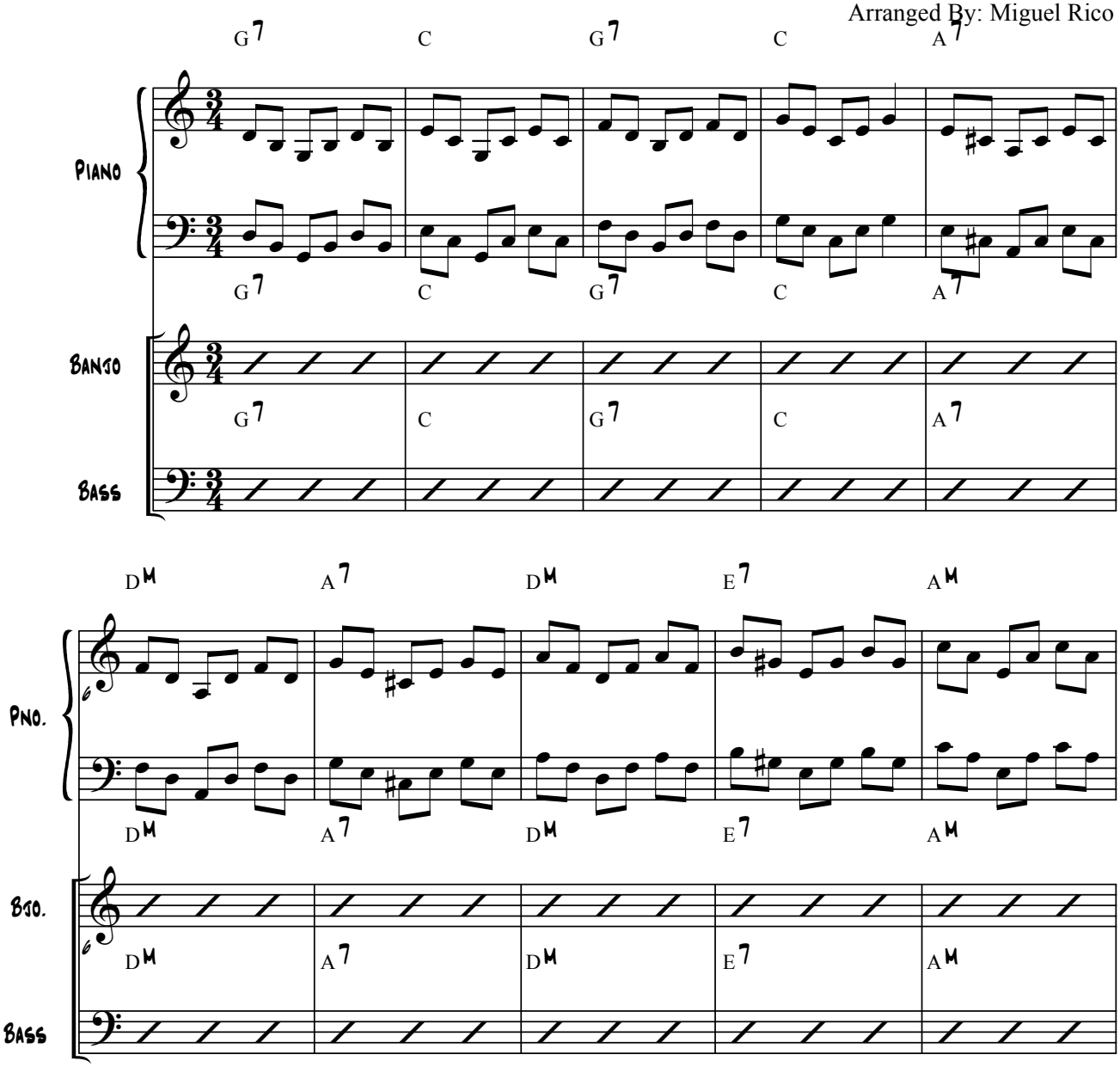

Fine
Em B7 Em E7
44
Pno.
Fine
Em Em B7 Em E7
44
Em Em B7 Em E7
E.B.
Am F♯7 B7 Am Em/G B7/F♯
52
Pno.
Am F♯7 B7 Am Em/G B7/F♯
52
Am F♯7 B7 Am Em/G B7/F♯
E.B.


Em
D.S. al Fine
60
Pno.
Em
D.S. al Fine
60
Em
E.B.

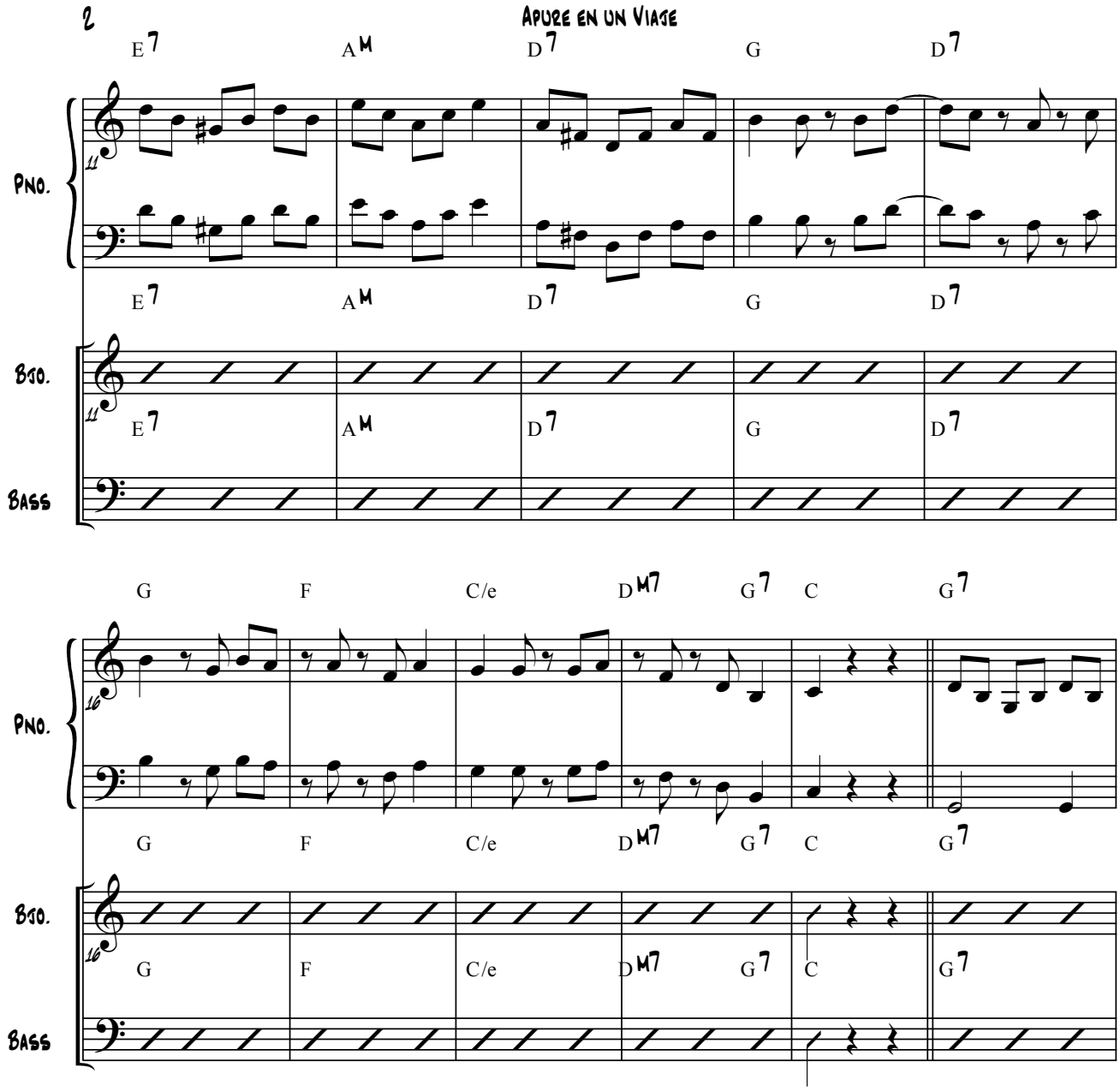
Apure en un Viaje

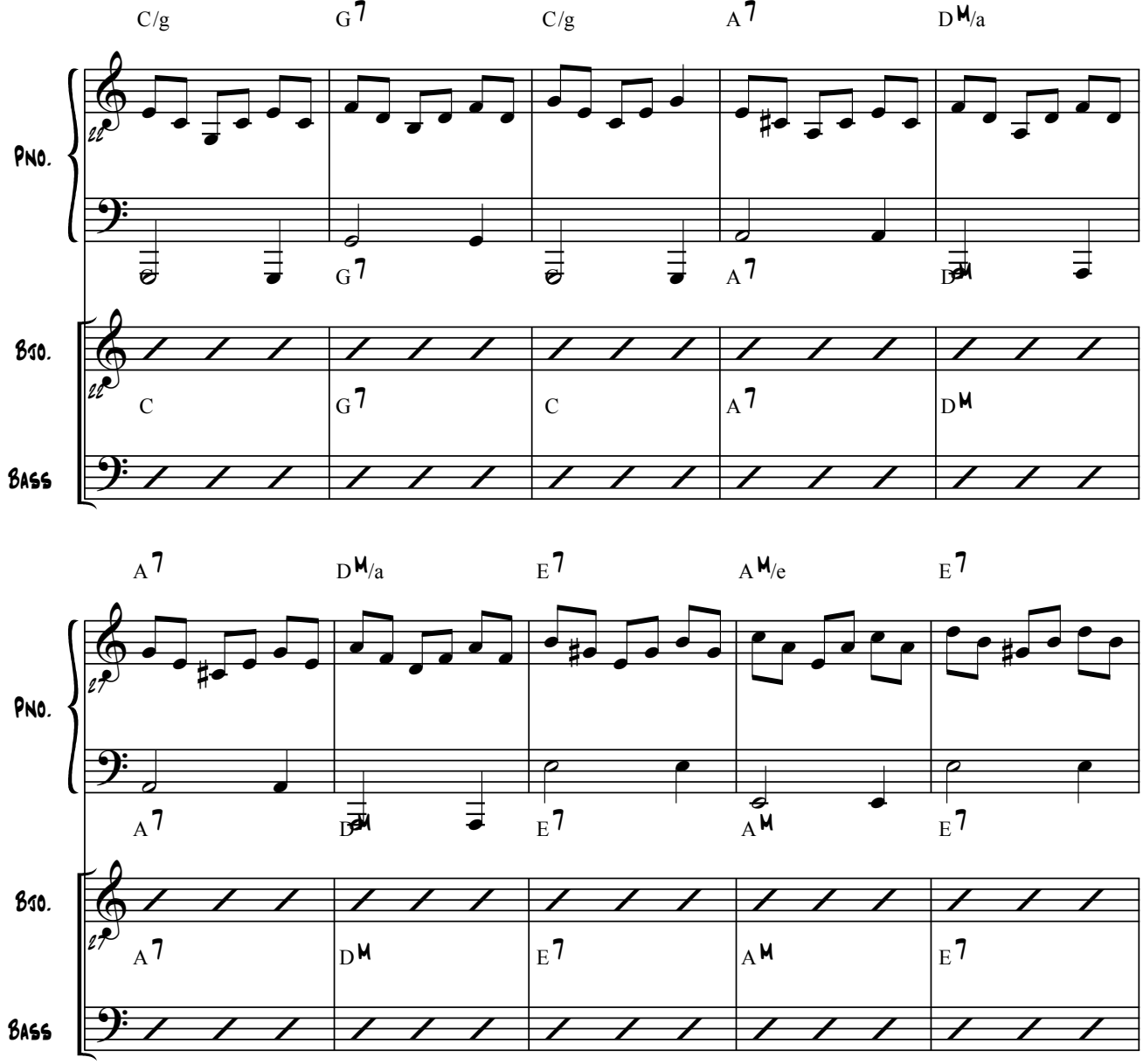
Score

Arranged By: Miguel Rico

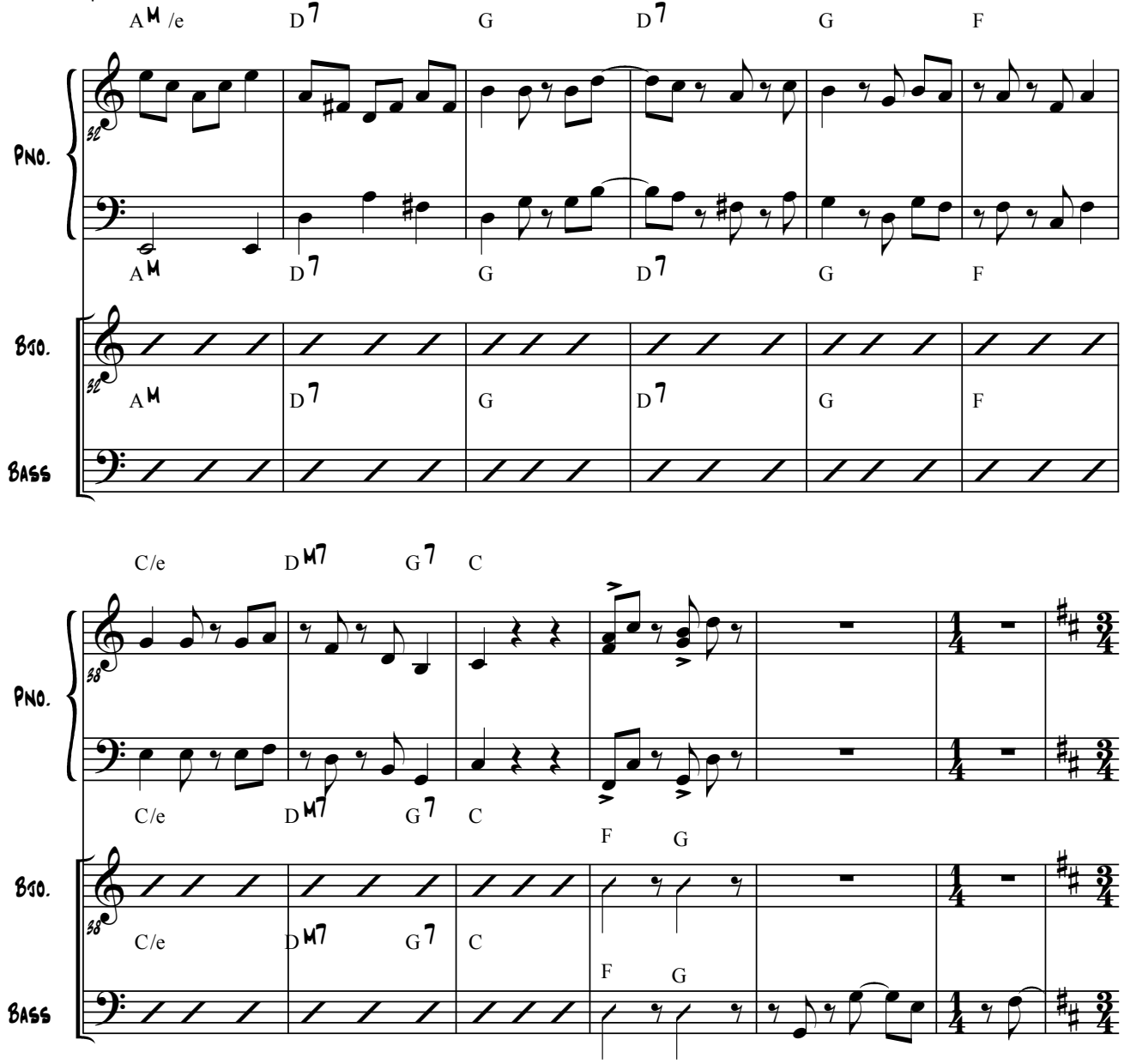


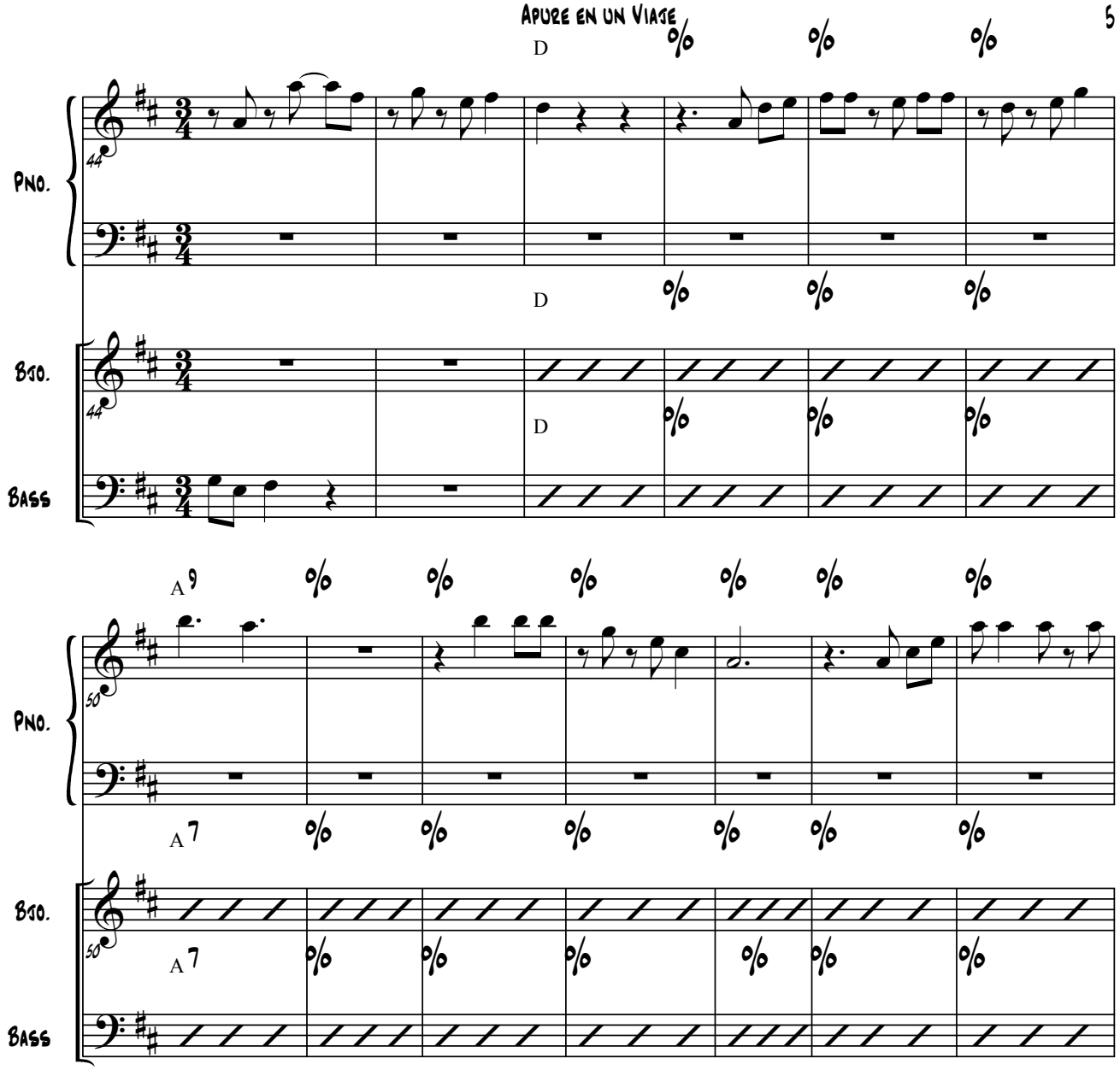
©2014

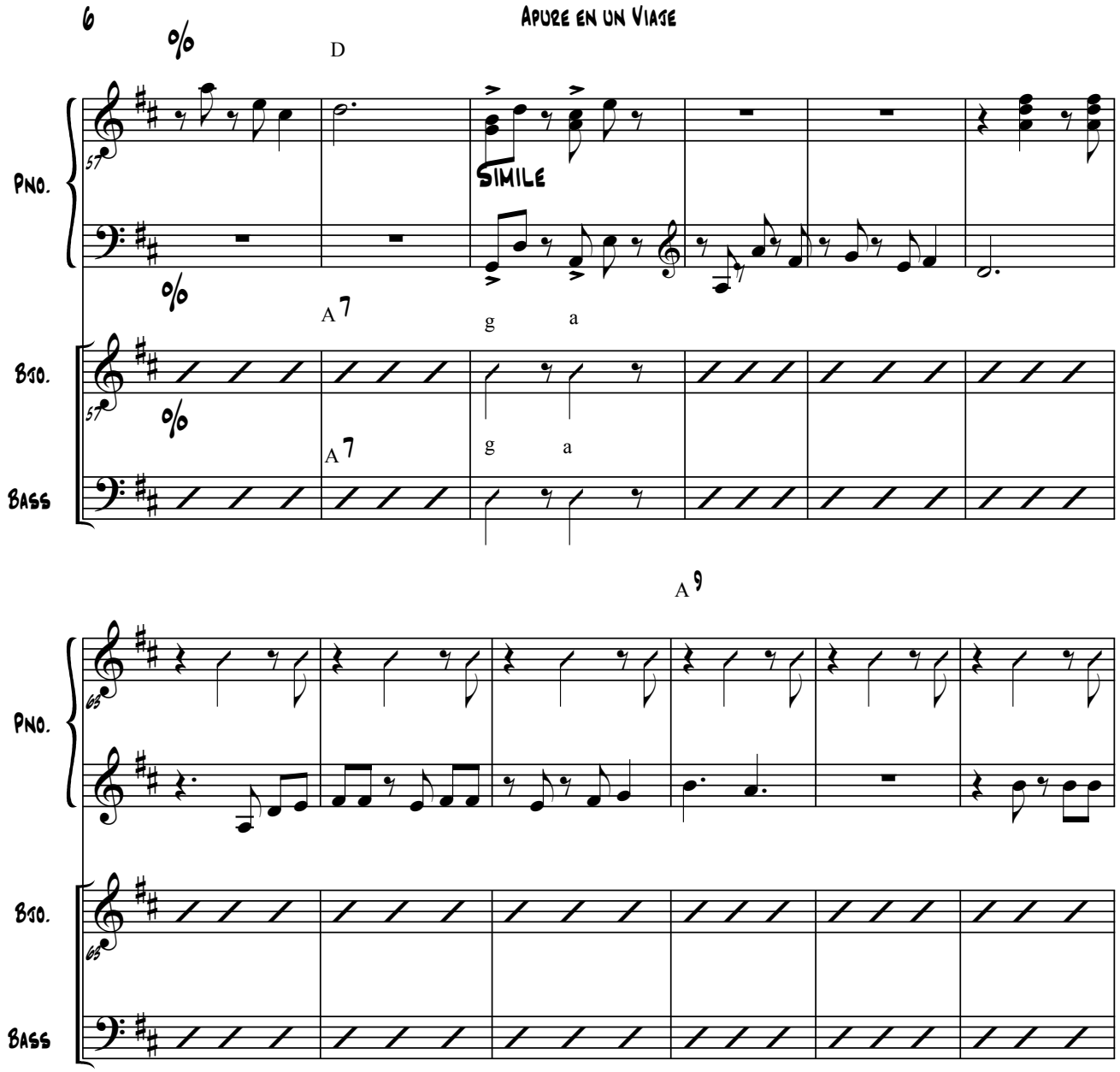

2
Apure en un Viaje
E7
AM
D7
G
D7
Pno.
Bso.
Bass
G
F
C/e
DM7
G7
C
G7

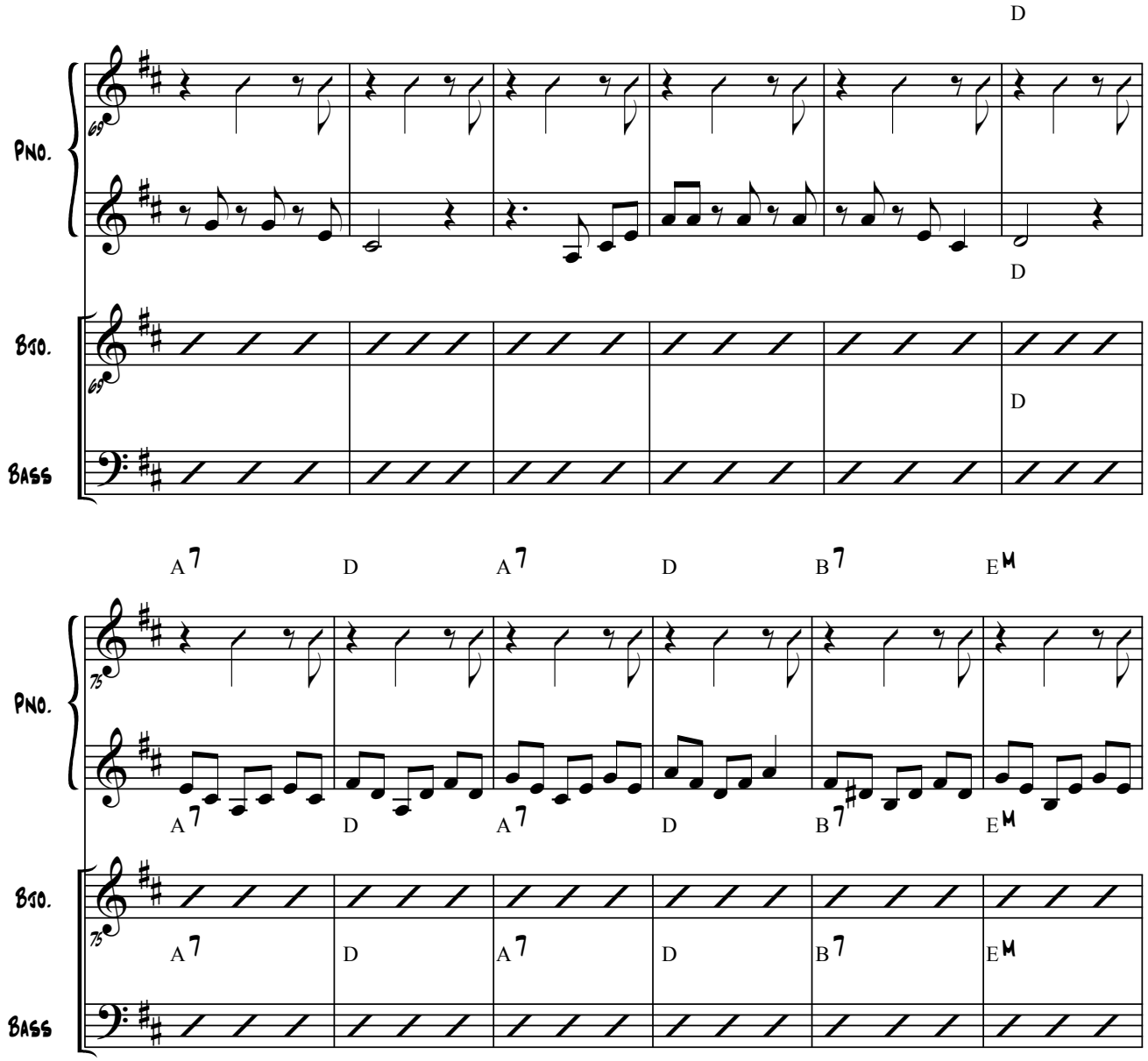

C/g
G7
C/g
A7
DM/a
Pno.
Bso.
Bass
C
G7
C
A7
DM
A7
DM/a
E7
AM/e
E7
Pno.
Bso.
Bass
A7
DM
E7
AM
E7

Apure en un Viage

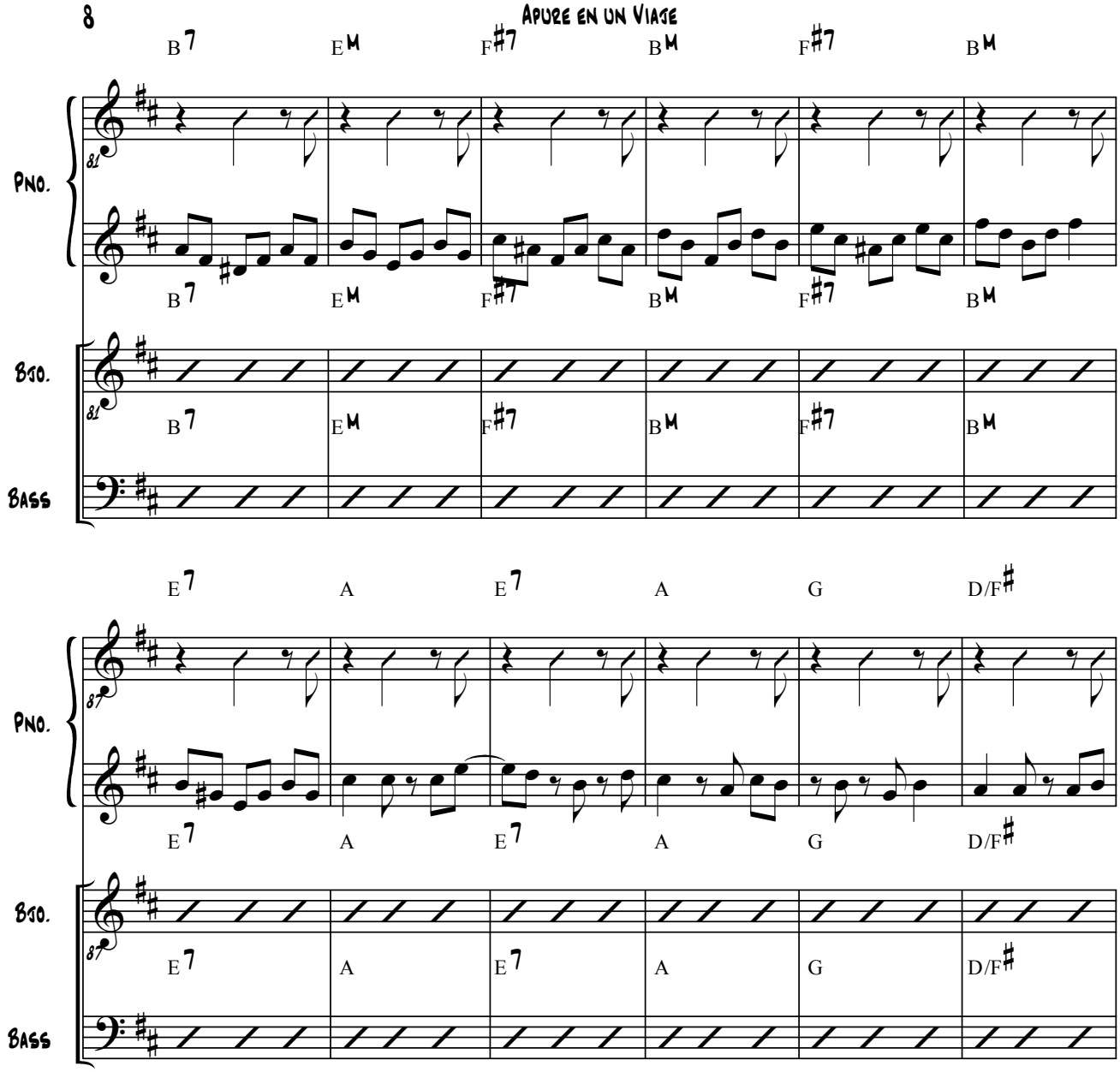


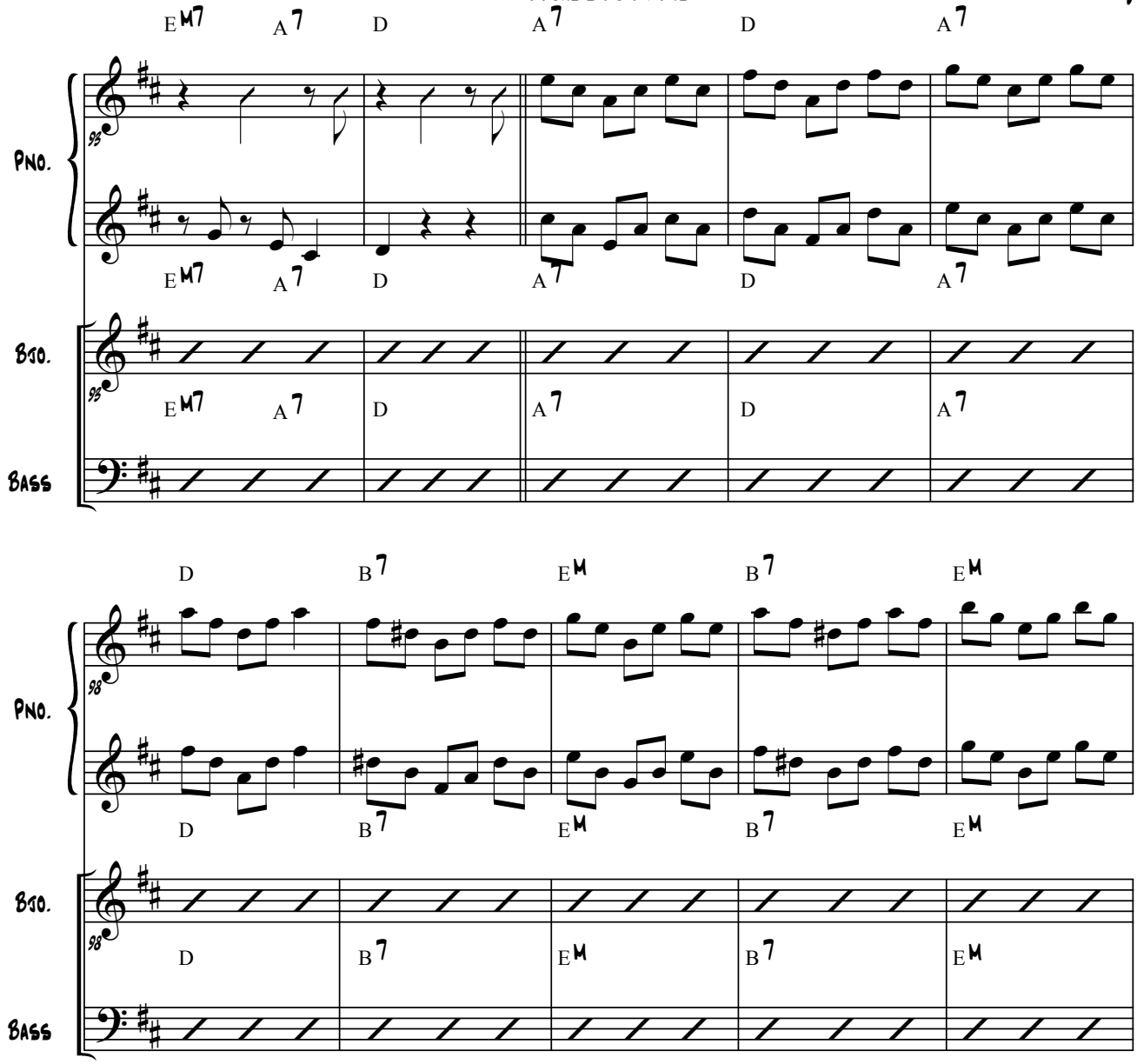

D
%
%
%
Pno.
Bso.
Bass
D
%
%
%
D
%
%
%
A 9
%
%
%
%
%
%
Pno.
A 7
%
%
%
%
%
%
Bso.
A 7
%
%
%
%
%
%
Bass


6
Apure en un Viaje
%
D
Pno.
57
SIMILE
%
A 7
g
a
Bso.
57
%
A 7
g
a
Bass
A 9
Pno.
65
Bso.
65
Bass

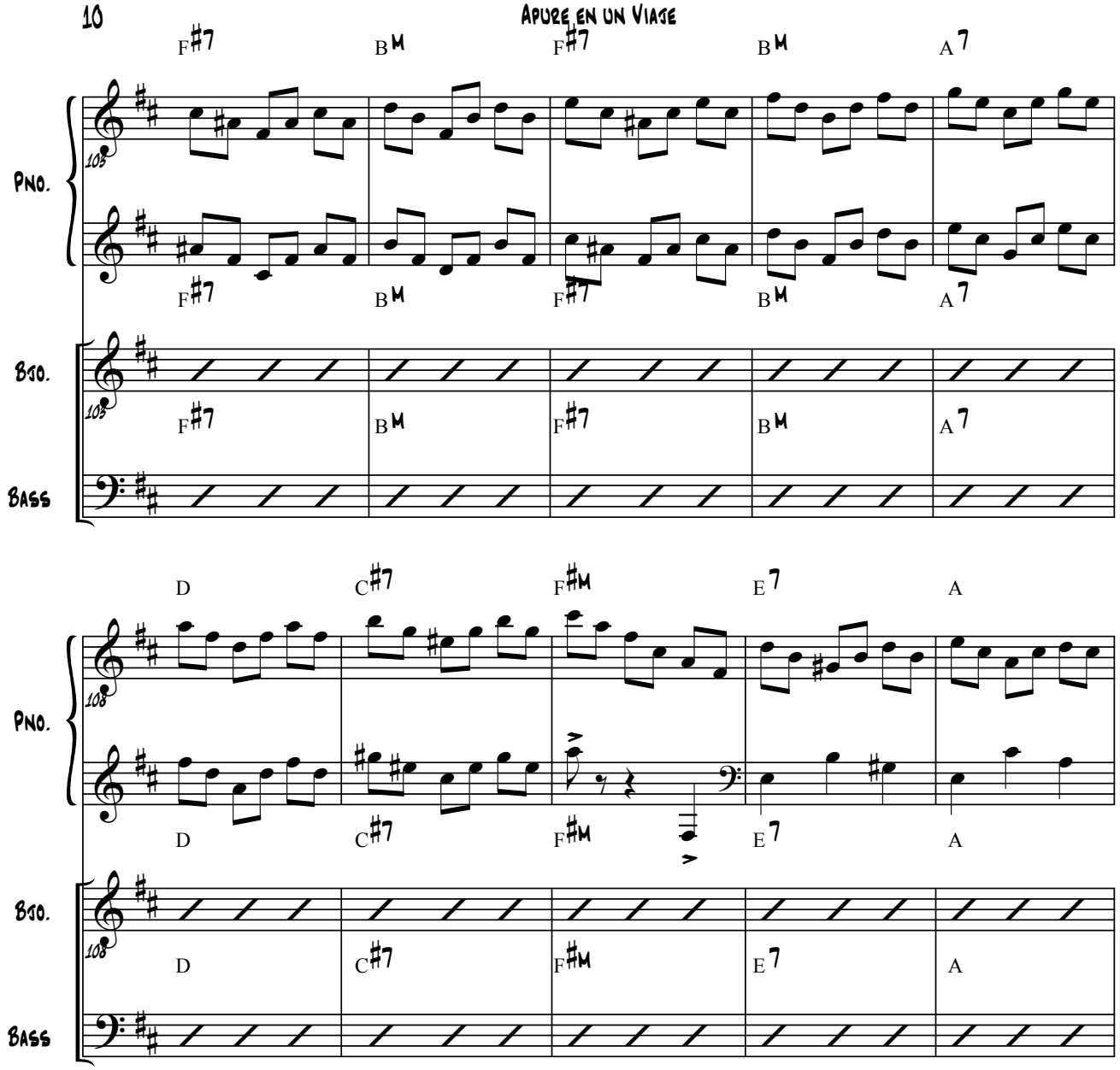

D
Pno.
69
D
Bso.
69
D
Bass
A7
D
A7
D
B7
EM
Pno.
75
A7
D
A7
D
B7
EM
Bso.
75
A7
D
A7
D
B7
EM
Bass

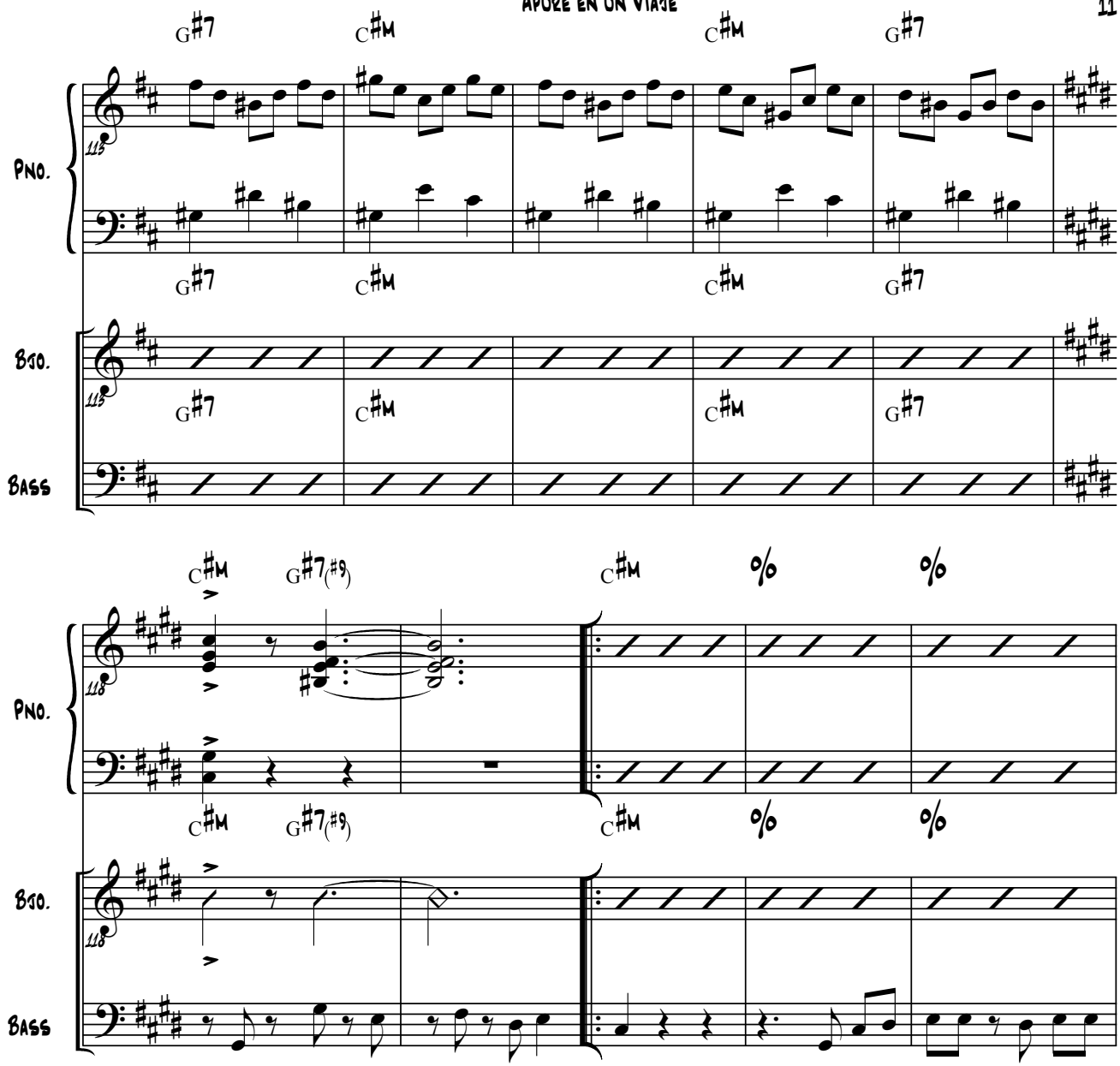
Apure en un Viaje

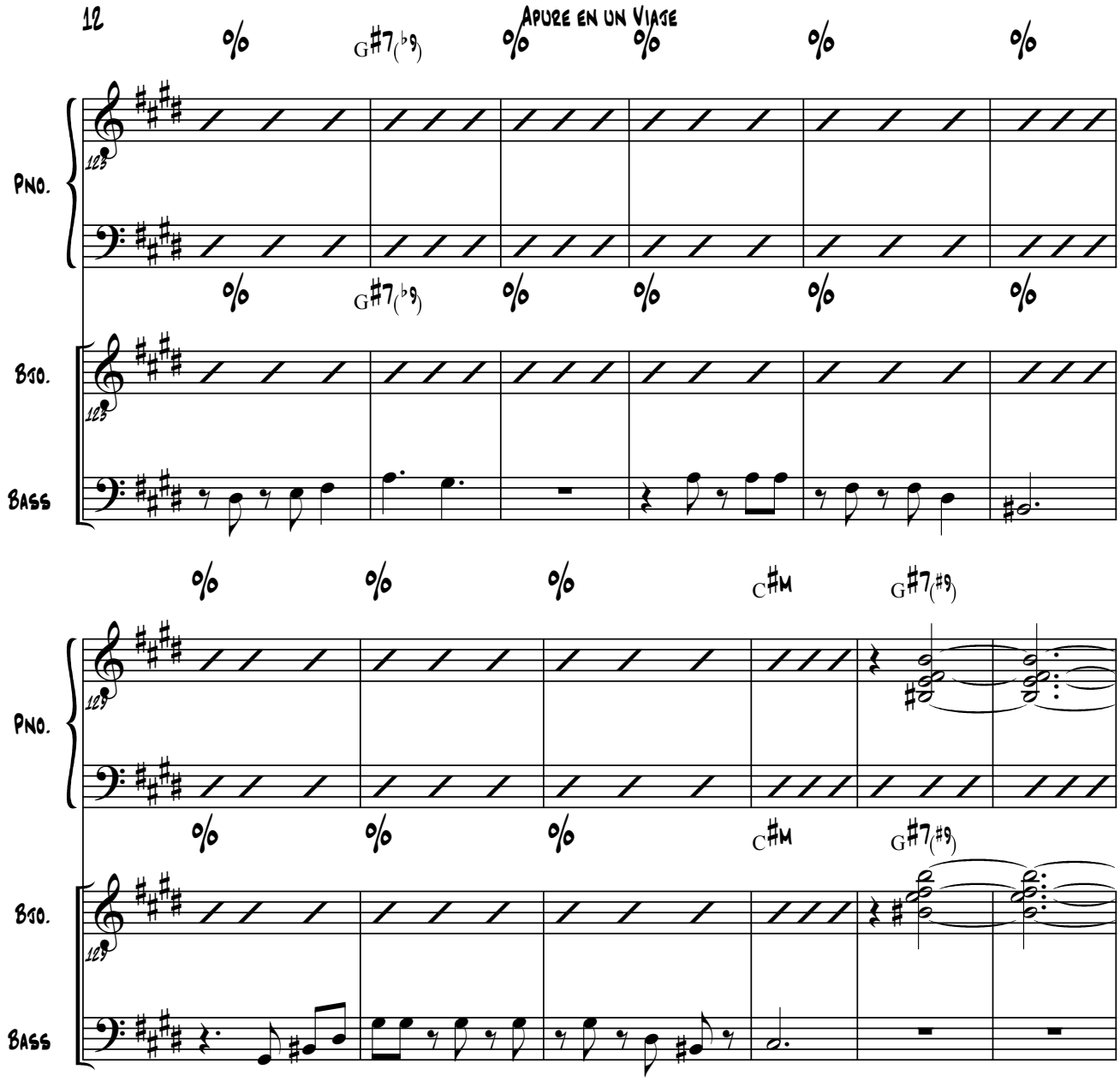


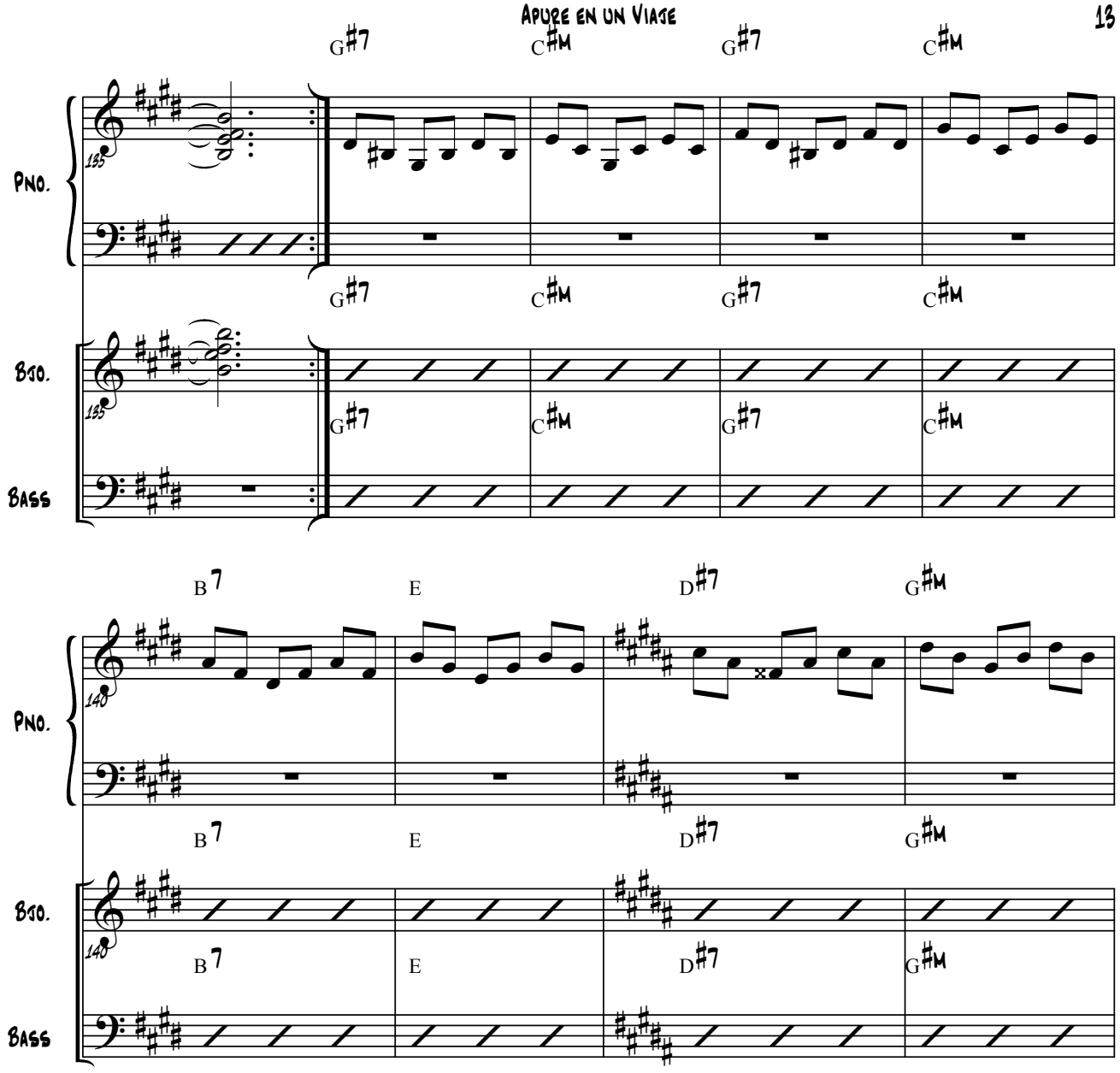

Pno.
Bso.
Bass
EM7 A7 D A7 D A7
D B7 EM B7 EM

Apure en un Viaje

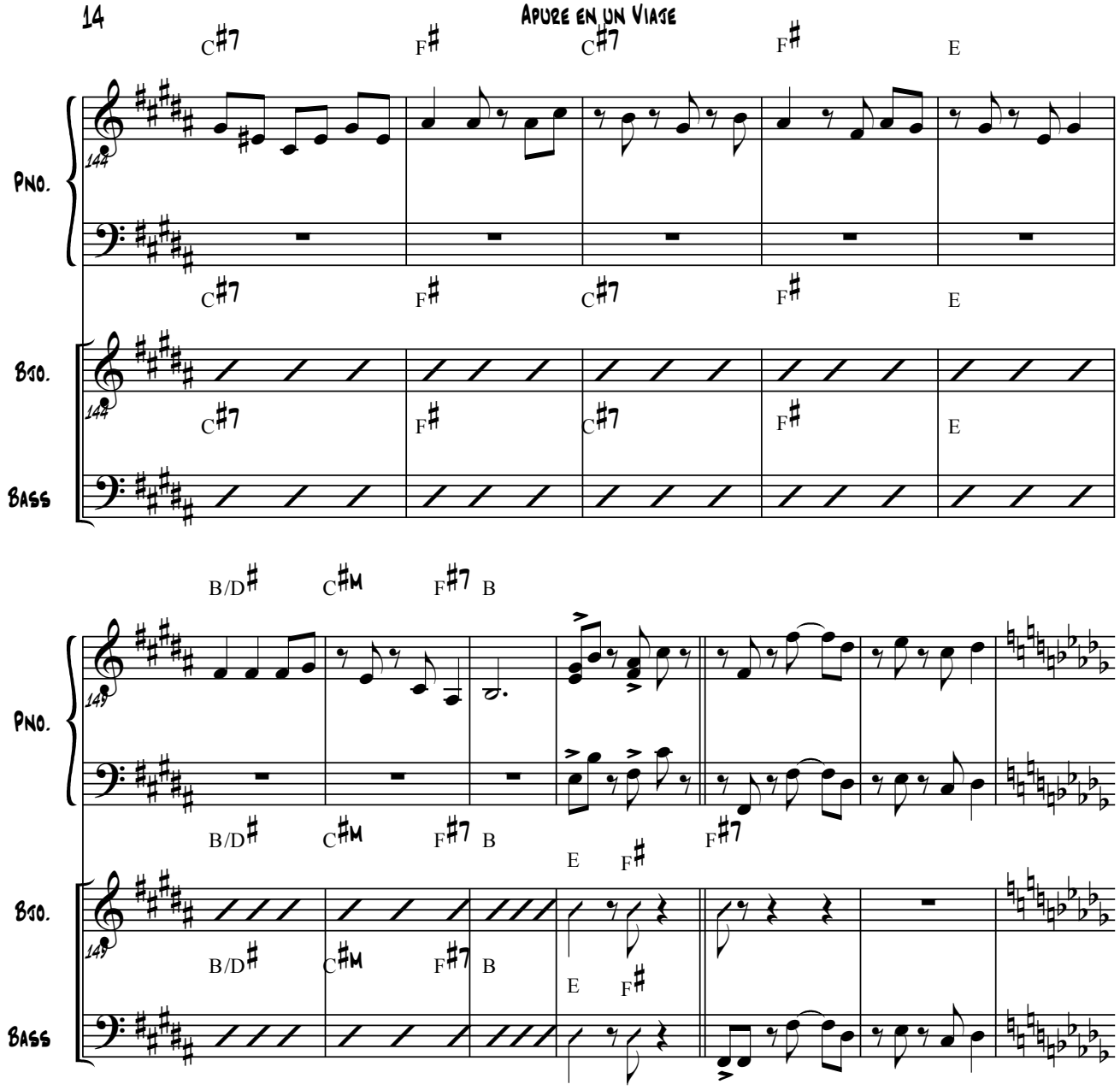


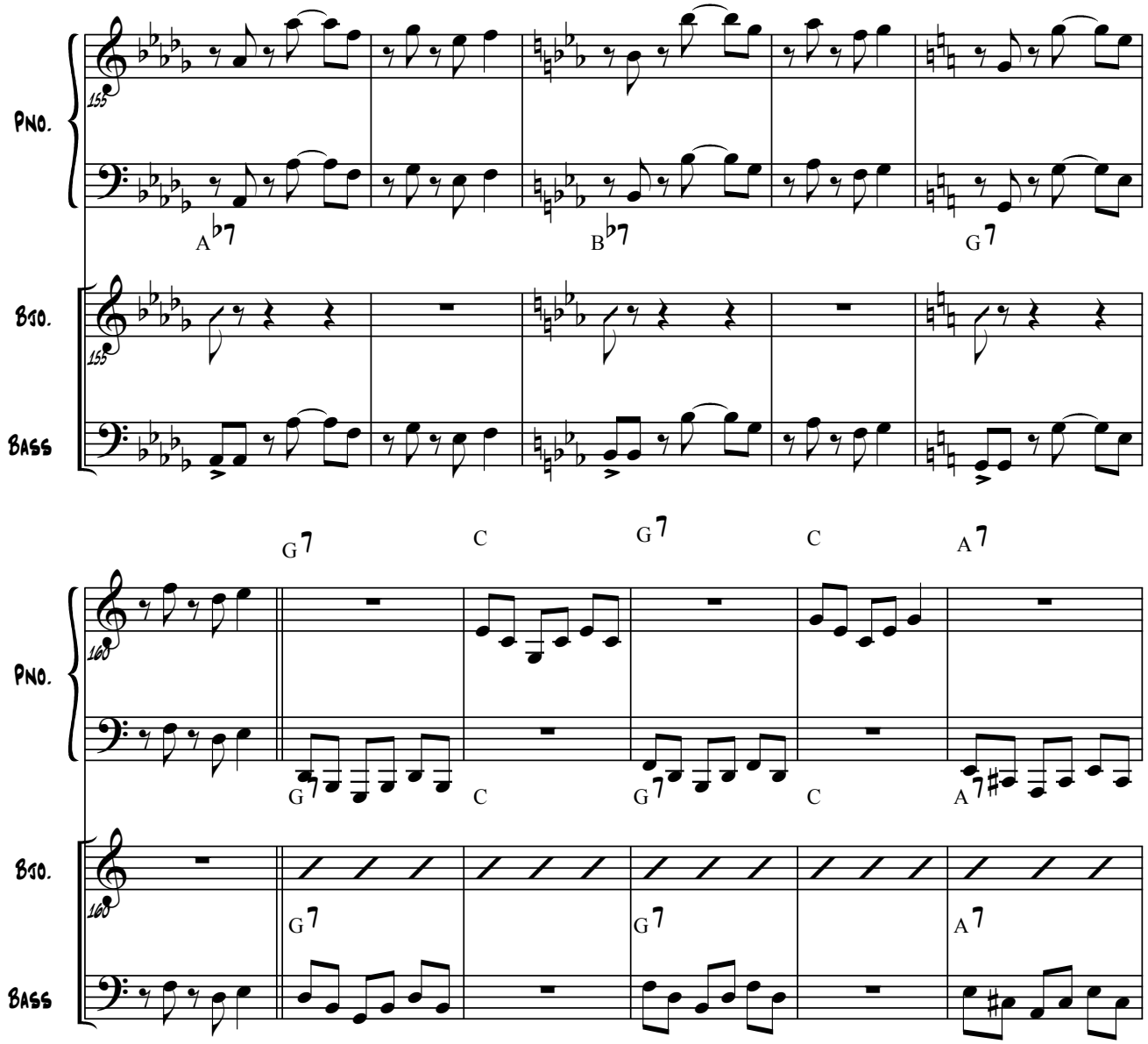

G♯7
C♯M
C♯M
G♯7
Pno.
Bso.
Bass
G♯7
C♯M
C♯M
G♯7
C♯M
G♯7(♯9)
C♯M
%
%
Pno.
Bso.
Bass
C♯M
G♯7(♯9)
C♯M
%
%


12
Apure en un Viaje
G#7(b9)
Pno.
Bso.
Bass
C#M
G#7(#9)

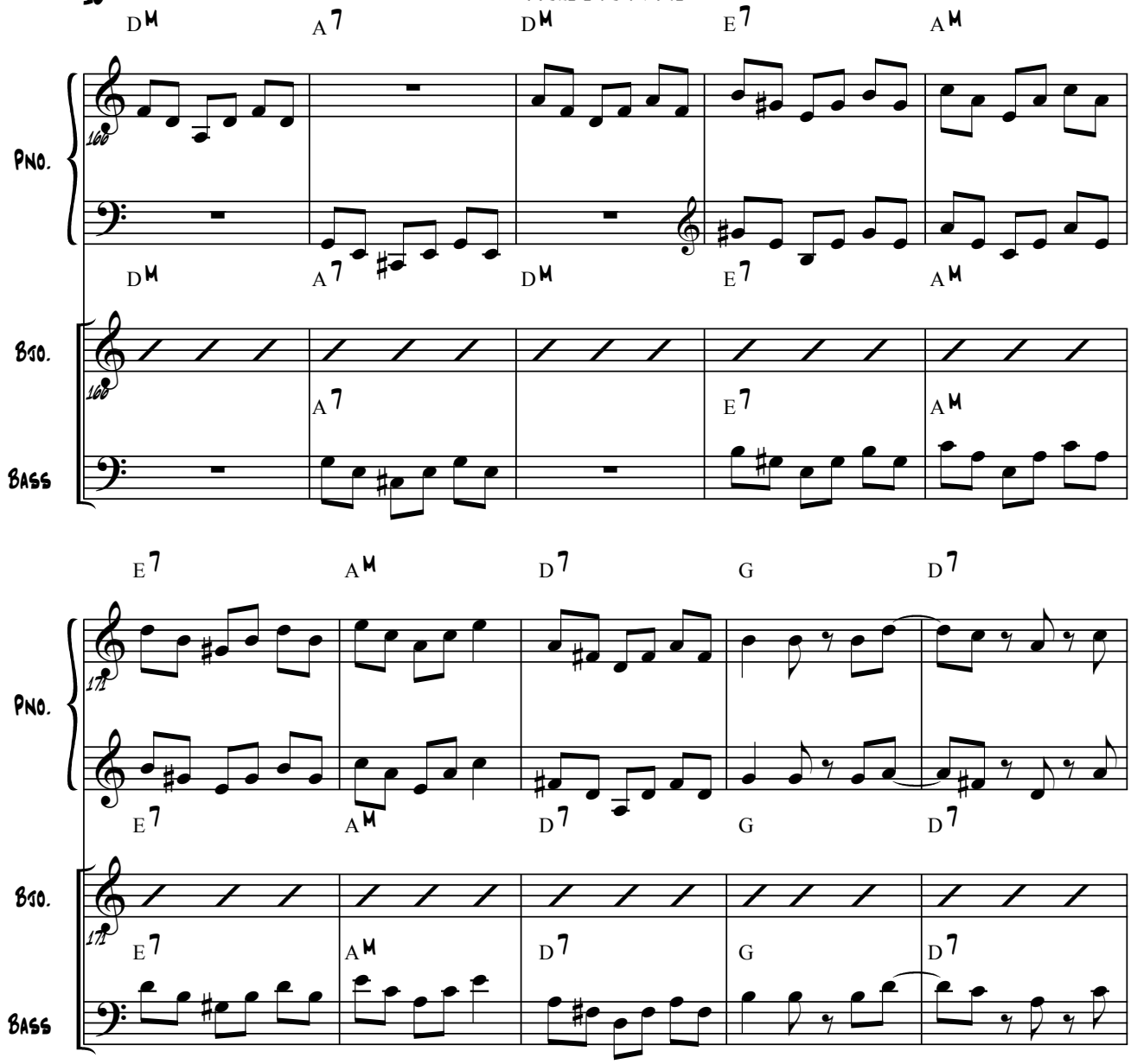

G#7
C#M
G#7
C#M
Pno.
135
Bso.
Bass
B7
E
D#7
G#M
140

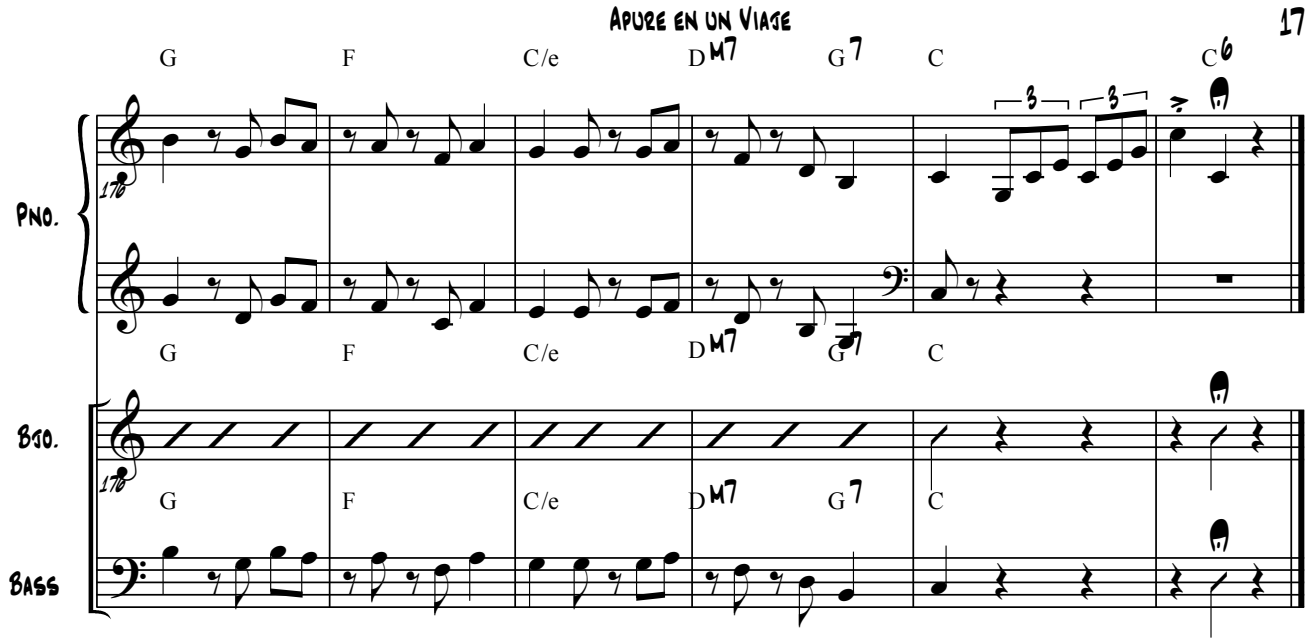
Apure en un Viaje




Pno.
155
A♭7
B♭7
G7
Bso.
155
Bass
G7
C
G7
C
A7
Pno.
160
G7
C
G7
C
A7
Bso.
160
G7
G7
A7
Bass

Apure en un Viaje

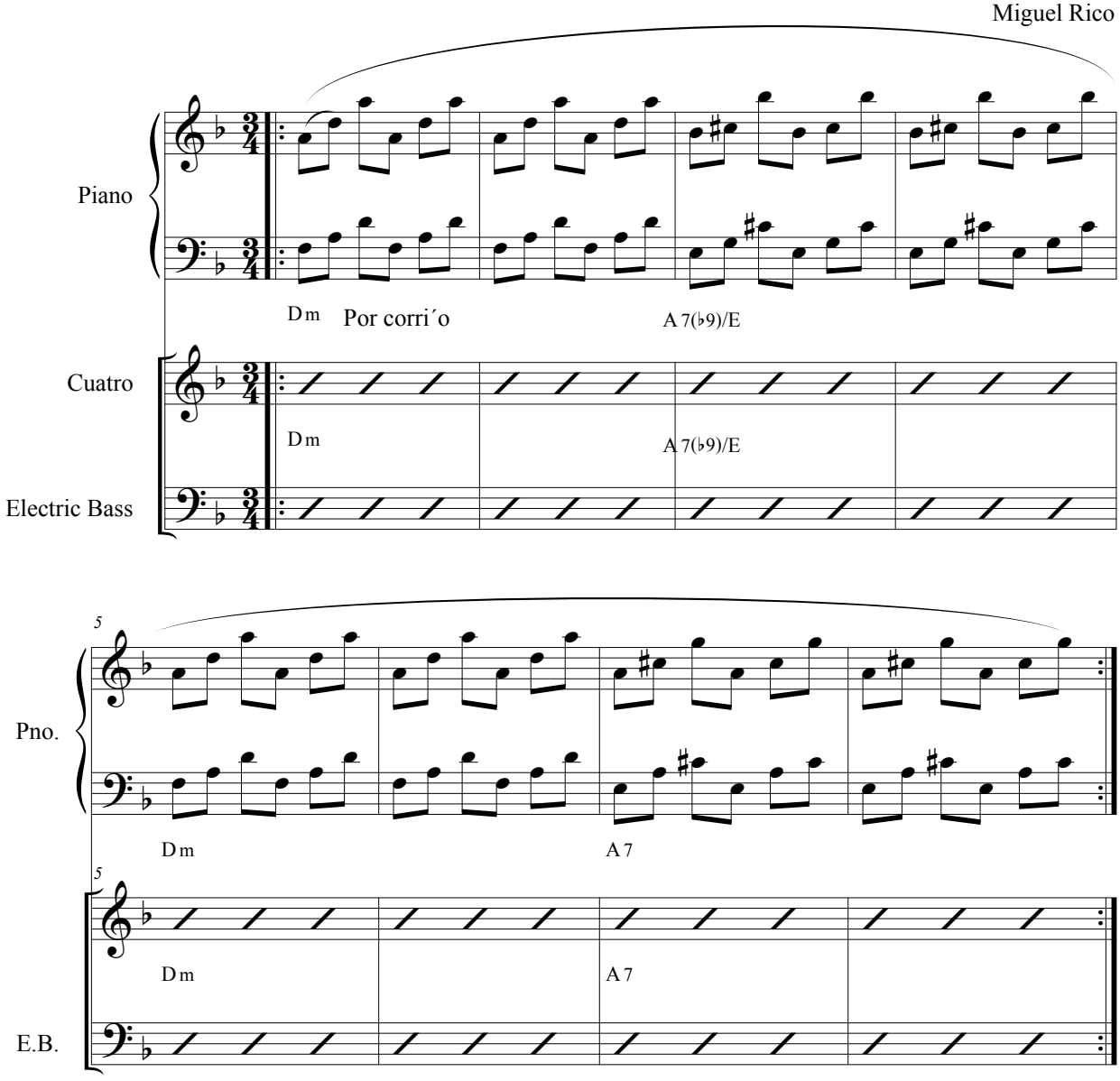



Apure en un Viaje
Pno.
Bso.
Bass
G
F
C/e
D M7
G 7
C
C 6

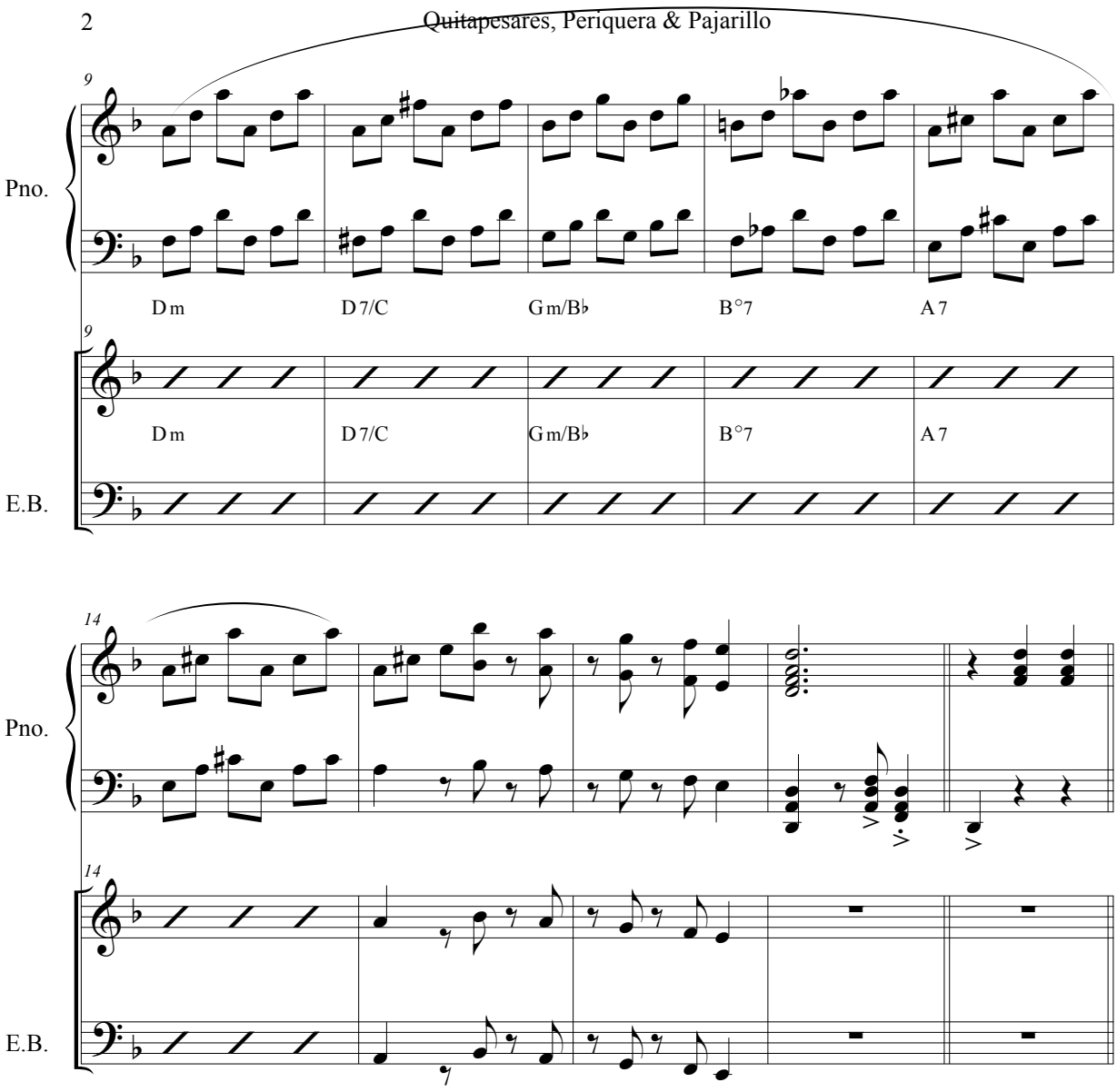
Score

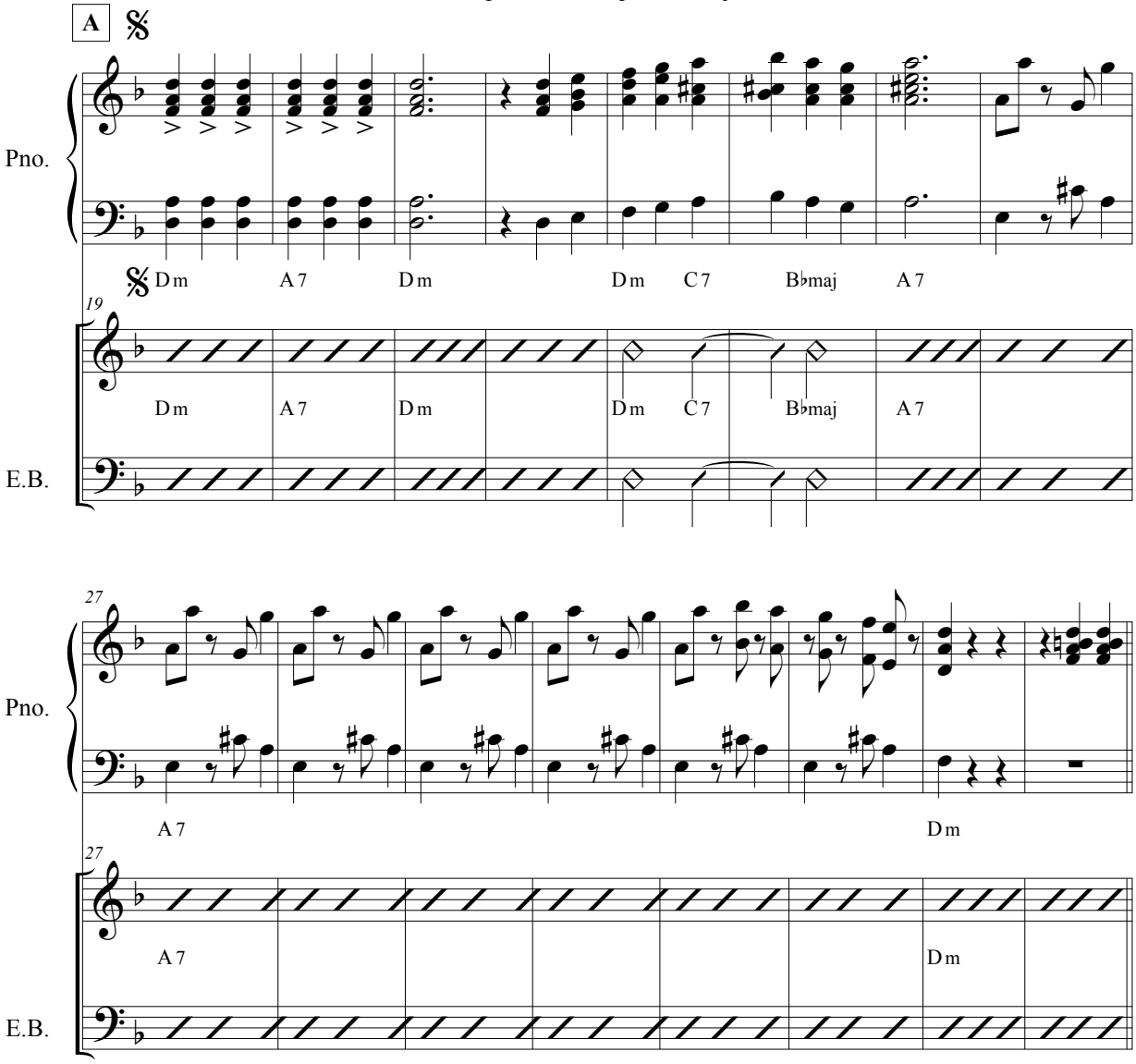
Quitapesares, Periquera & Pajarillo

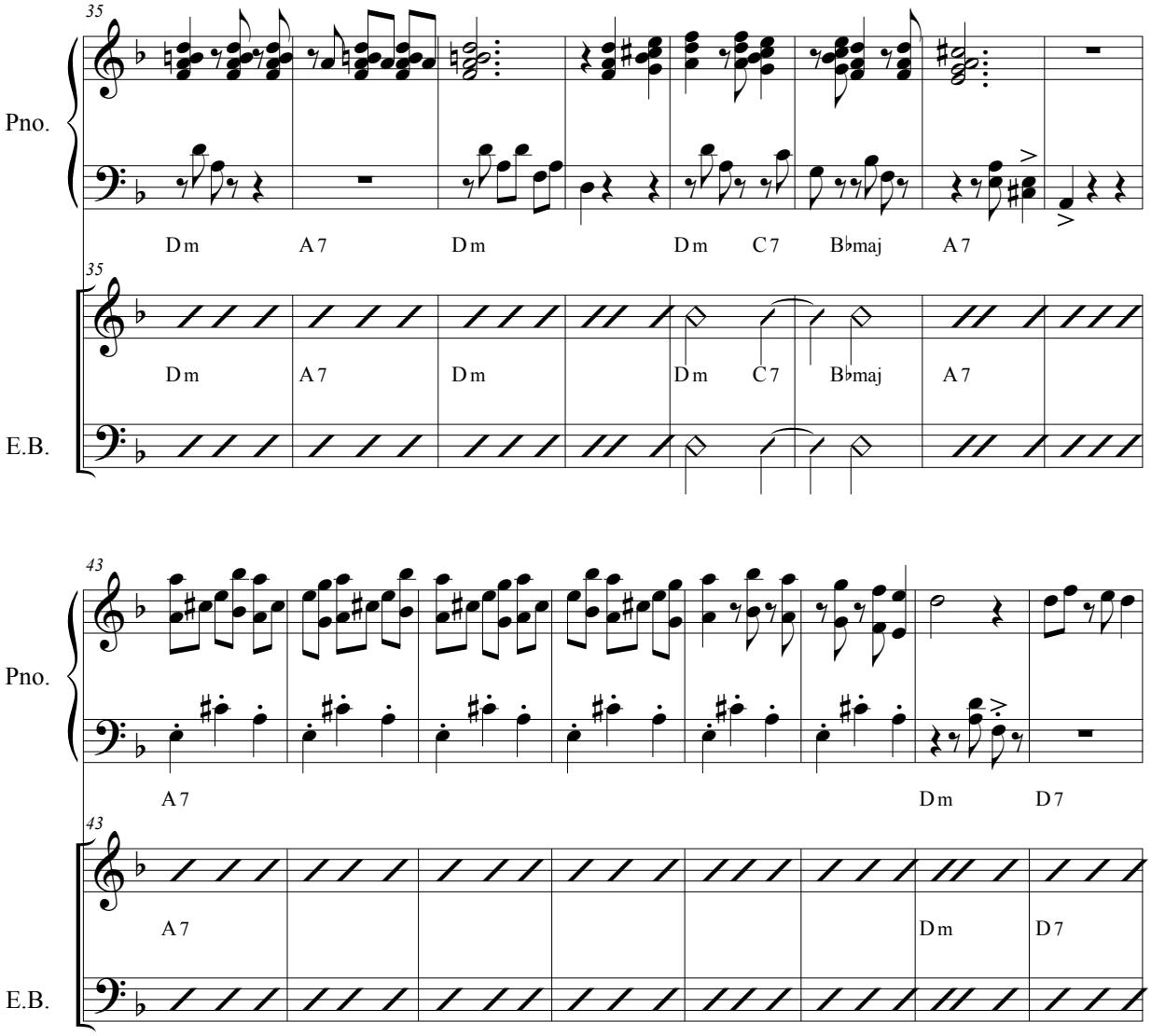
Miguel Rico

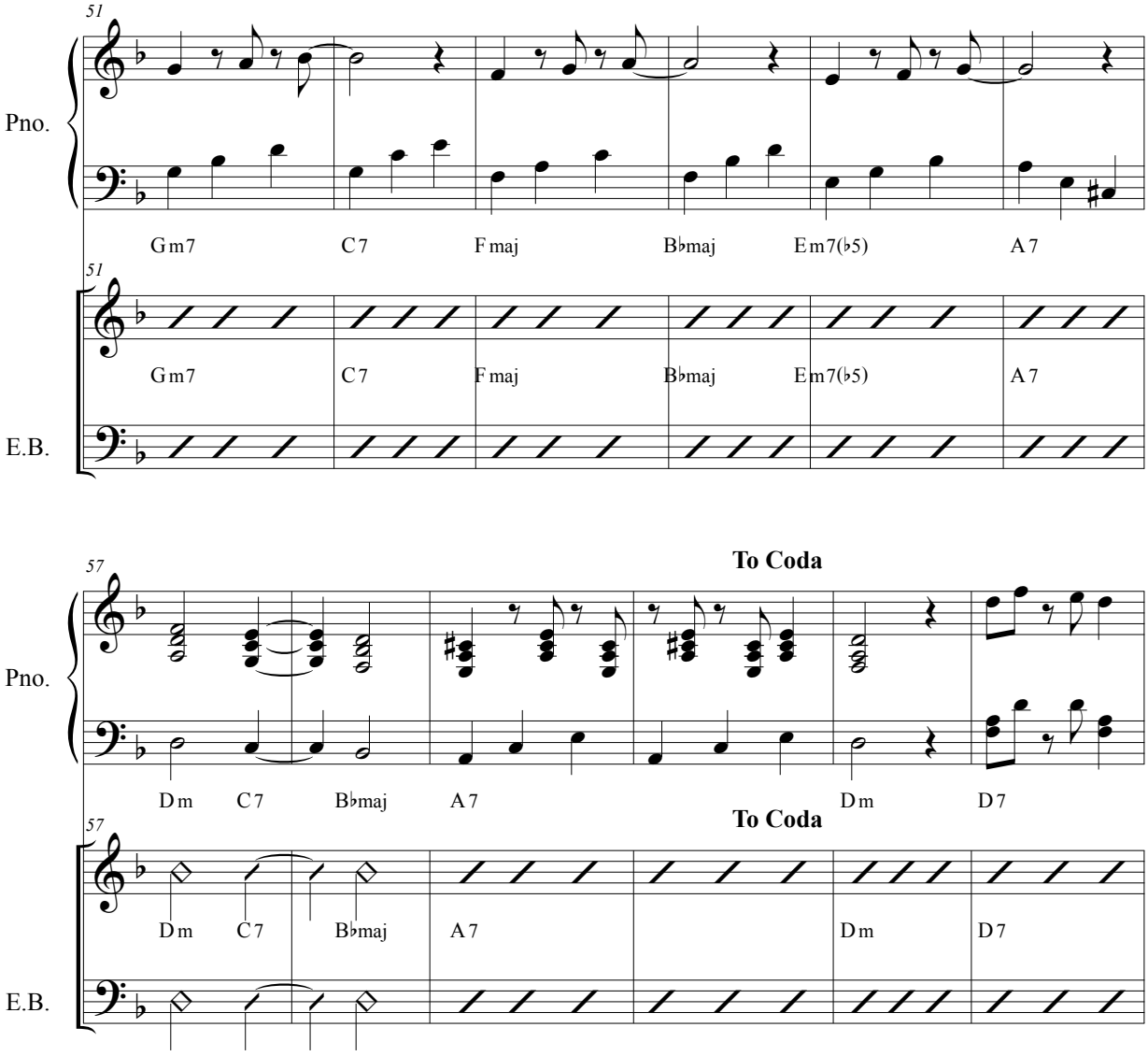


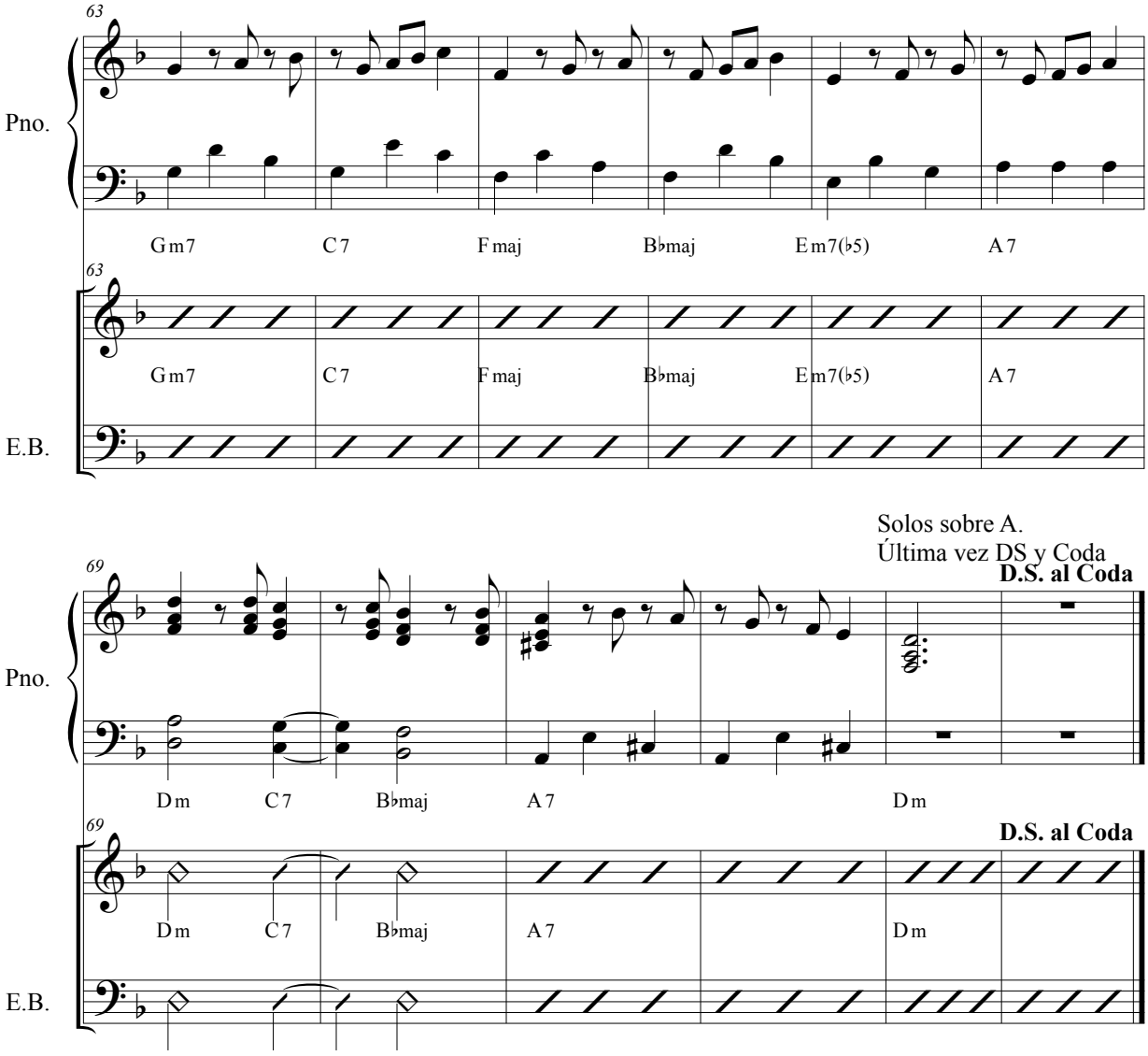
©2014

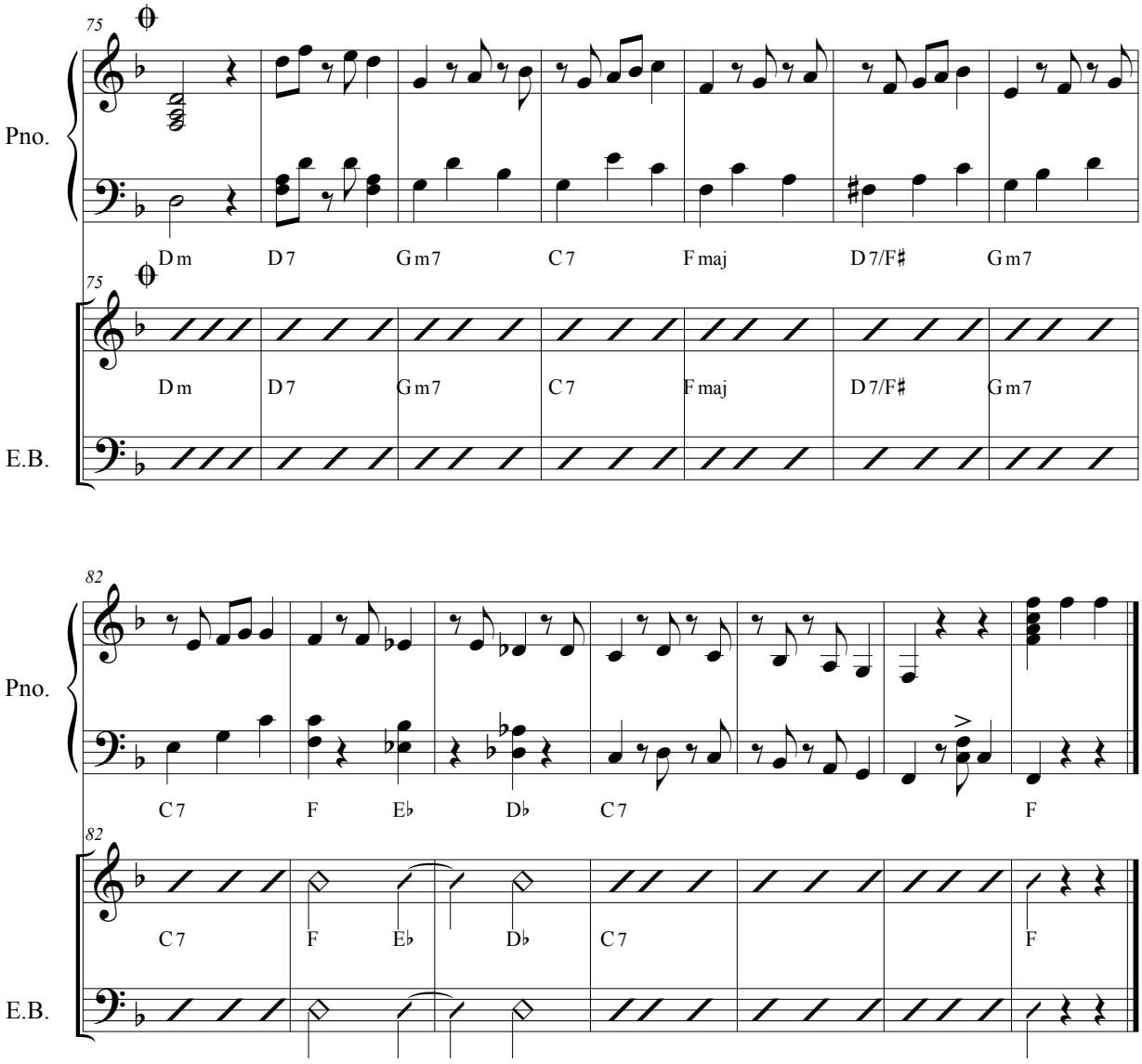

9
Pno.
Dm
D7/C
Gm/B♭
B°7
A7
9
Dm
D7/C
Gm/B♭
B°7
A7
E.B.
14
Pno.
14
E.B.


A
Pno.
Dm A7 Dm Dm C7 B♭maj A7
19
Dm A7 Dm Dm C7 B♭maj A7
E.B.
27
Pno.
A7 Dm
27
A7 Dm
E.B.

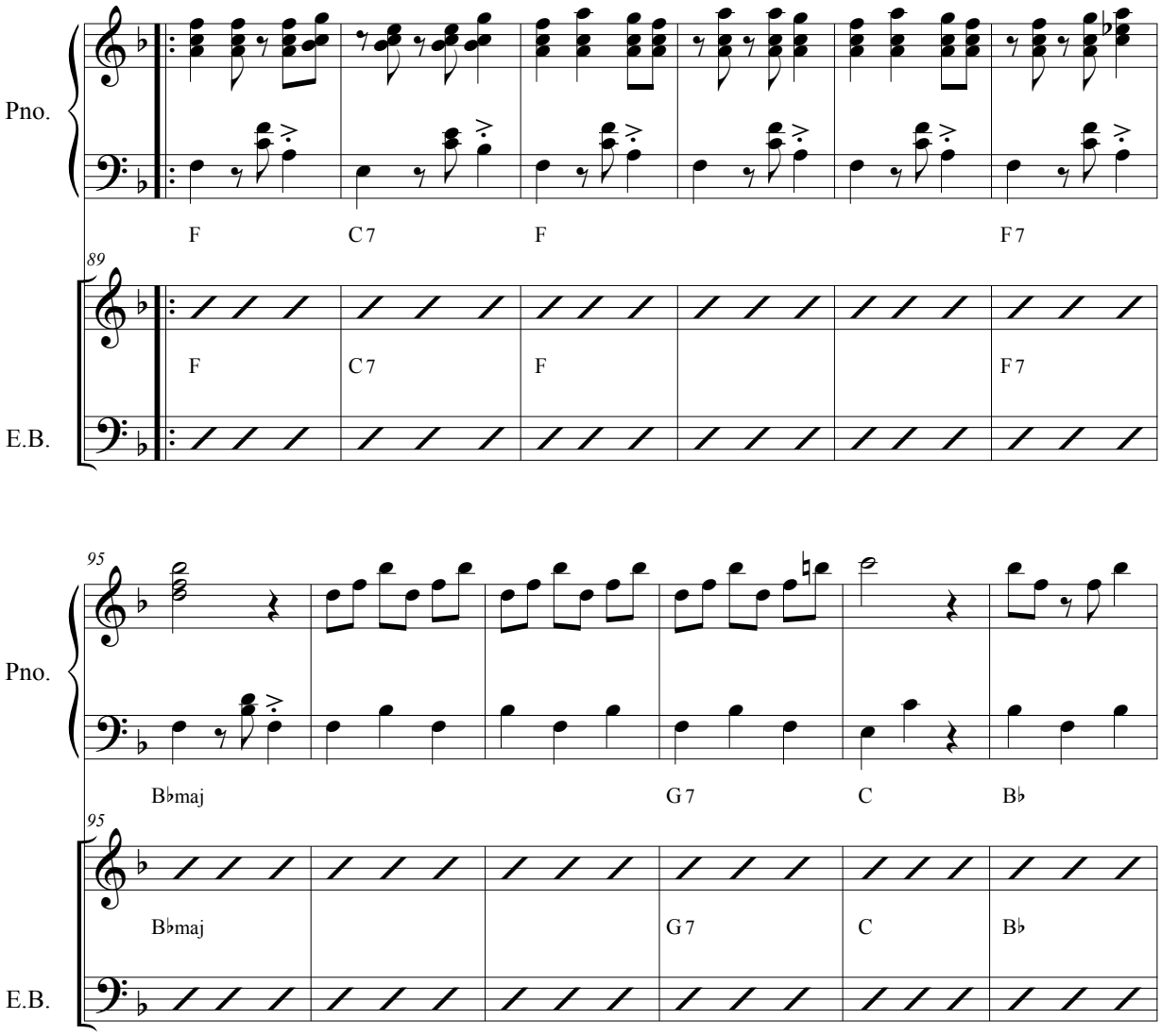

35
Pno.
Dm A7 Dm Dm C7 B♭maj A7
35
Dm A7 Dm Dm C7 B♭maj A7
E.B.
43
Pno.
A7 Dm D7
43
A7 Dm D7
E.B.


51
Pno.
Gm7 C7 Fmaj B♭maj Em7(♭5) A7
51
Gm7 C7 Fmaj B♭maj Em7(♭5) A7
E.B.
57
To Coda
Pno.
Dm C7 B♭maj A7 Dm D7
57
To Coda
Dm C7 B♭maj A7 Dm D7
E.B.

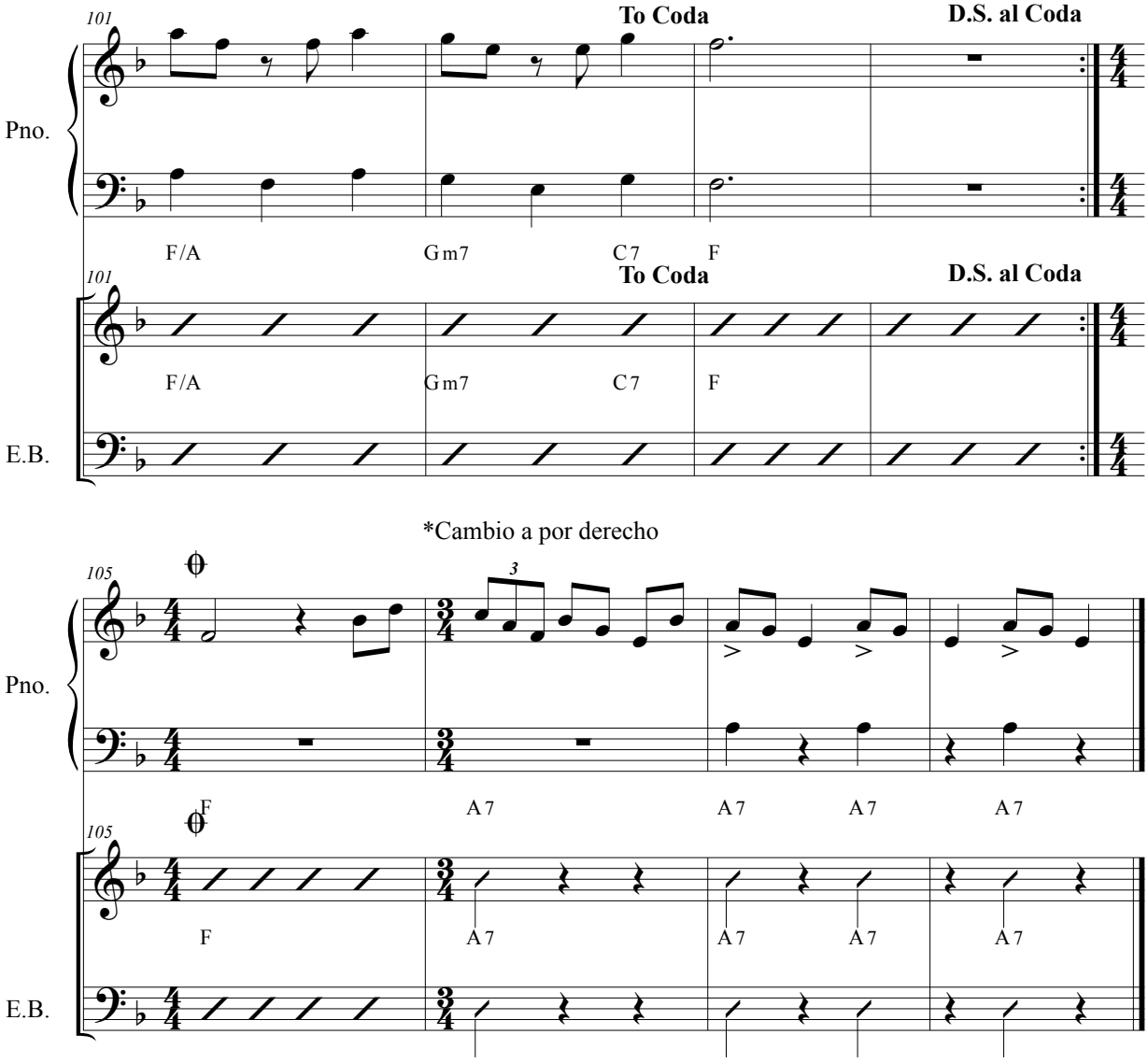

63
Pno.
Gm7 C7 Fmaj B♭maj Em7(♭5) A7
63
Gm7 C7 Fmaj B♭maj Em7(♭5) A7
E.B.
Solos sobre A.
Última vez DS y Coda
D.S. al Coda
69
Pno.
Dm C7 B♭maj A7 Dm
69
D.S. al Coda
Dm C7 B♭maj A7 Dm
E.B.


75
Pno.
Dm D7 Gm7 C7 Fmaj D7/F♯ Gm7
75
Dm D7 Gm7 C7 Fmaj D7/F♯ Gm7
E.B.
82
Pno.
C7 F E♭ D♭ C7 F
82
C7 F E♭ D♭ C7 F
E.B.

B

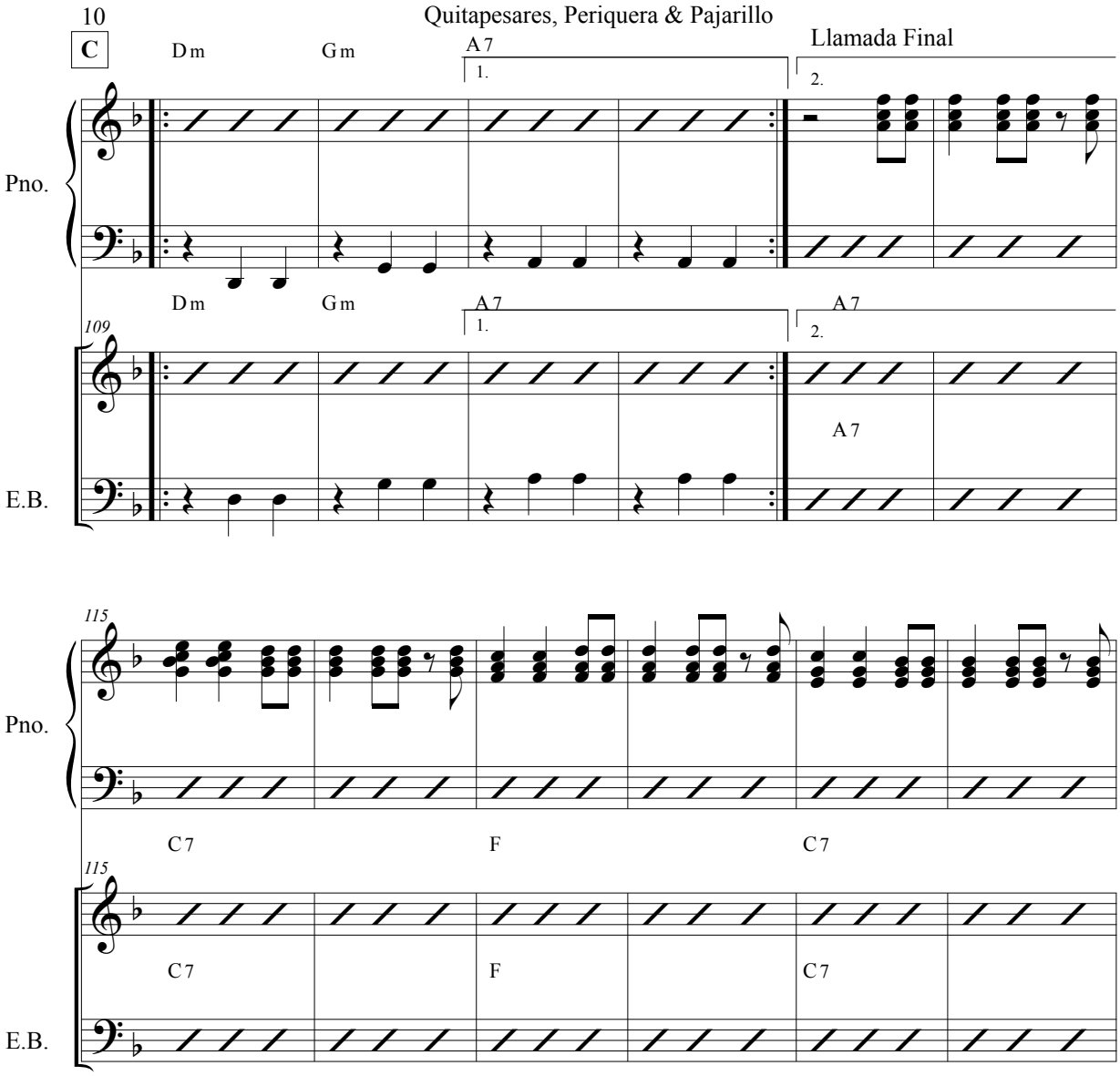


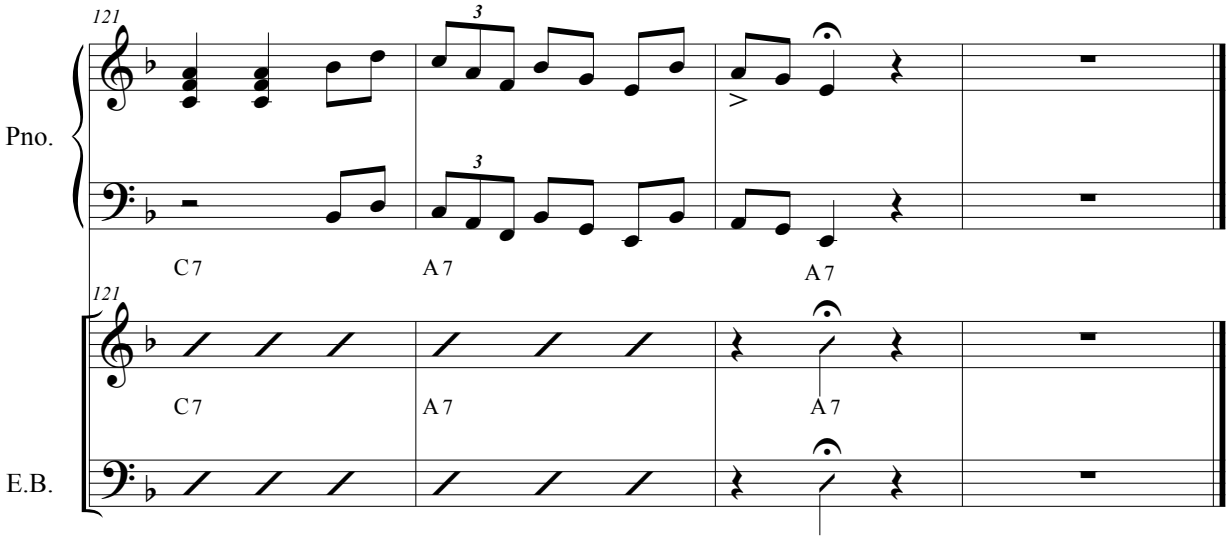
Solo sobre B



*Cambio a por derecho

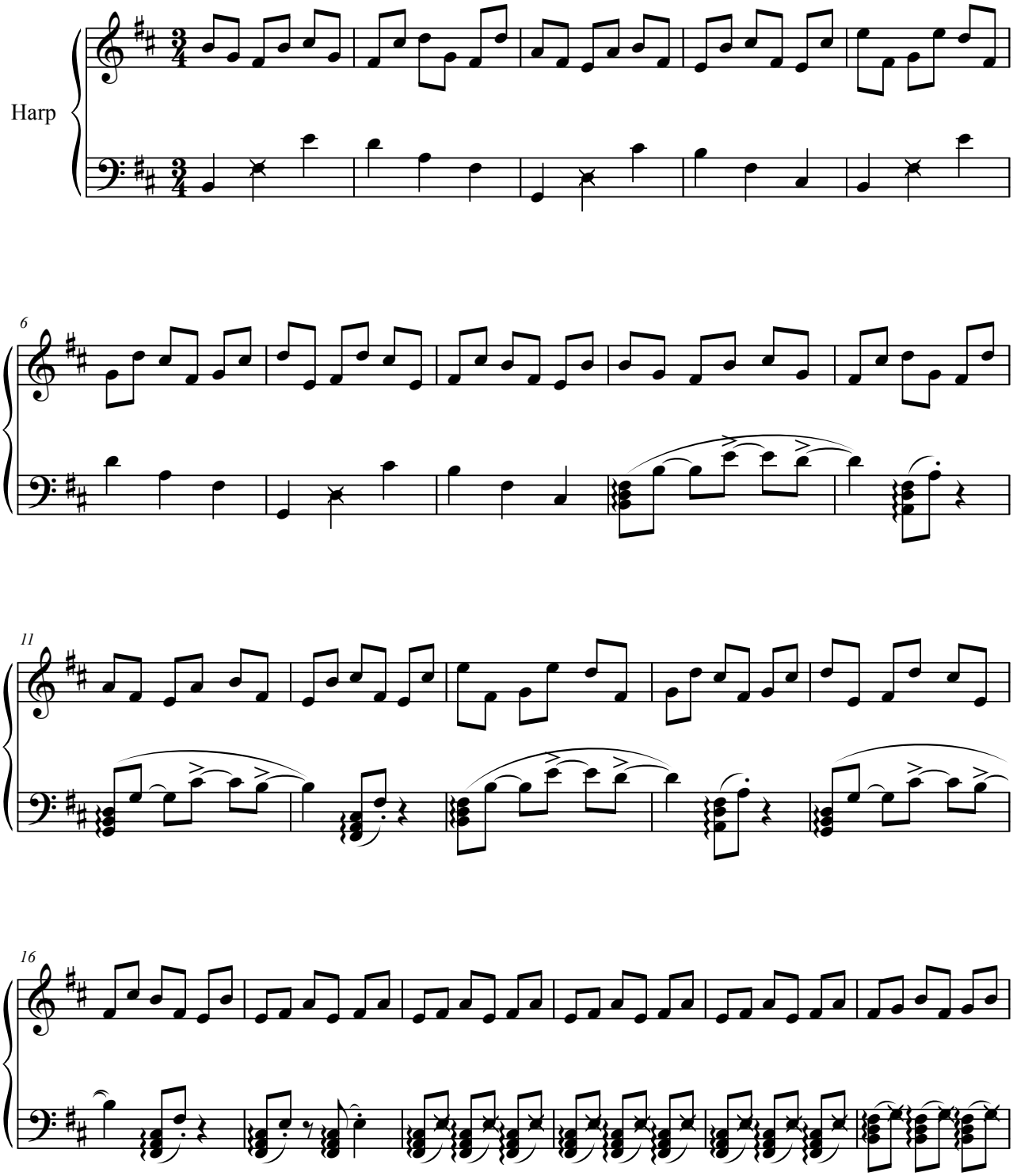
Quitapesares, Periquera & Pajarillo




121
3
Pno.
C 7
A 7
A 7
121
C 7
A 7
A 7
E.B.

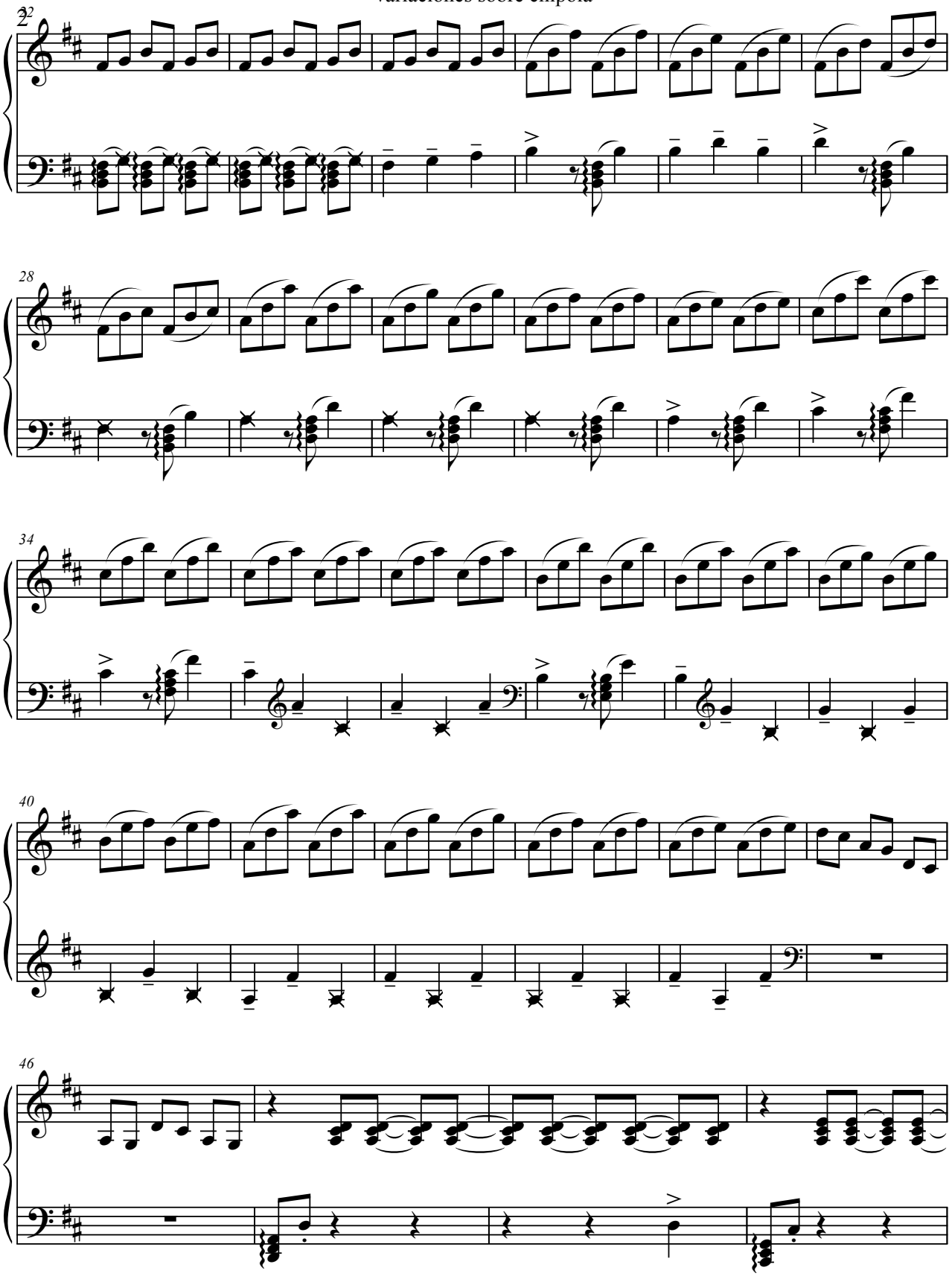
Variaciones sobre chipola

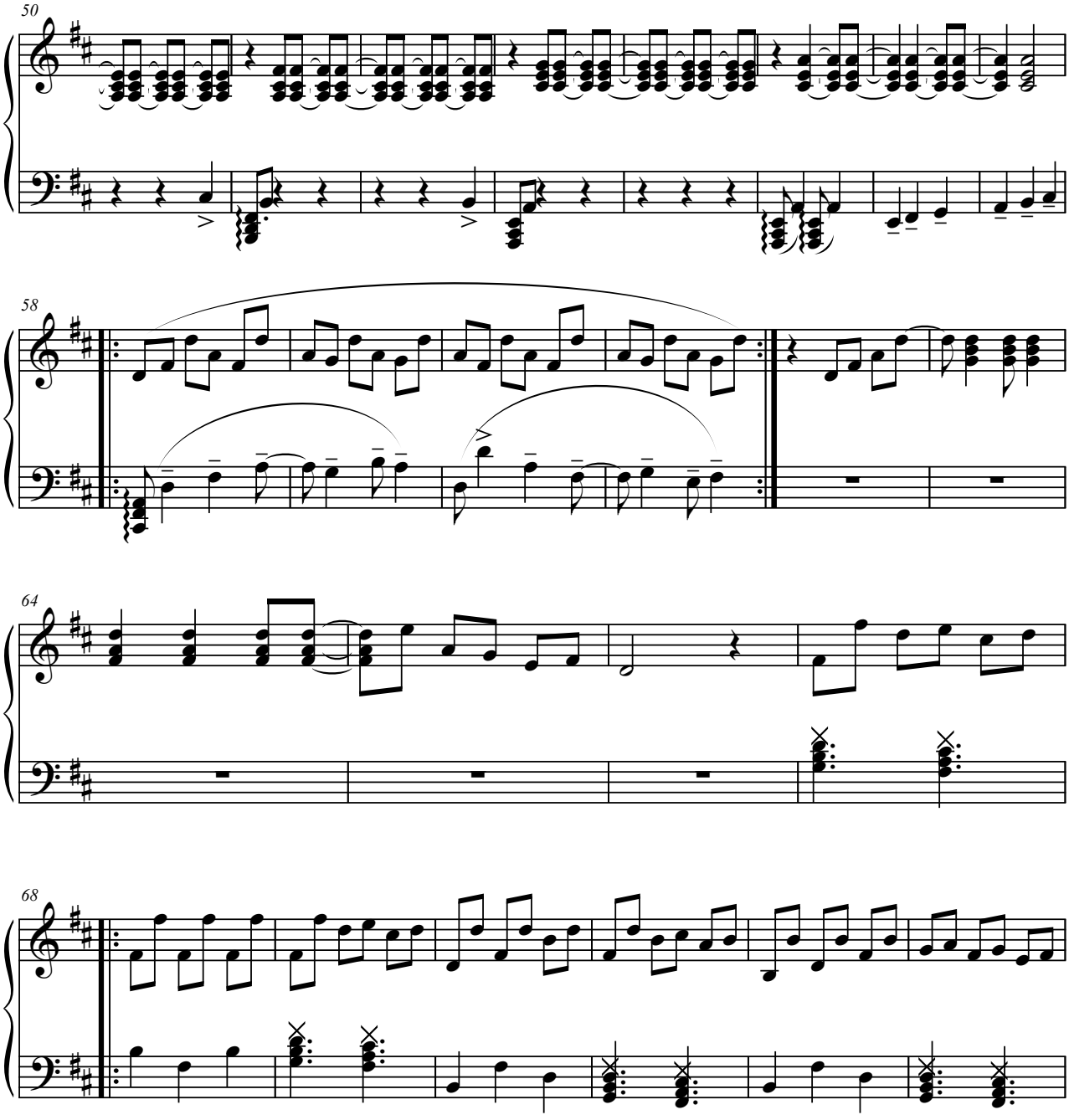
Darío Robayo

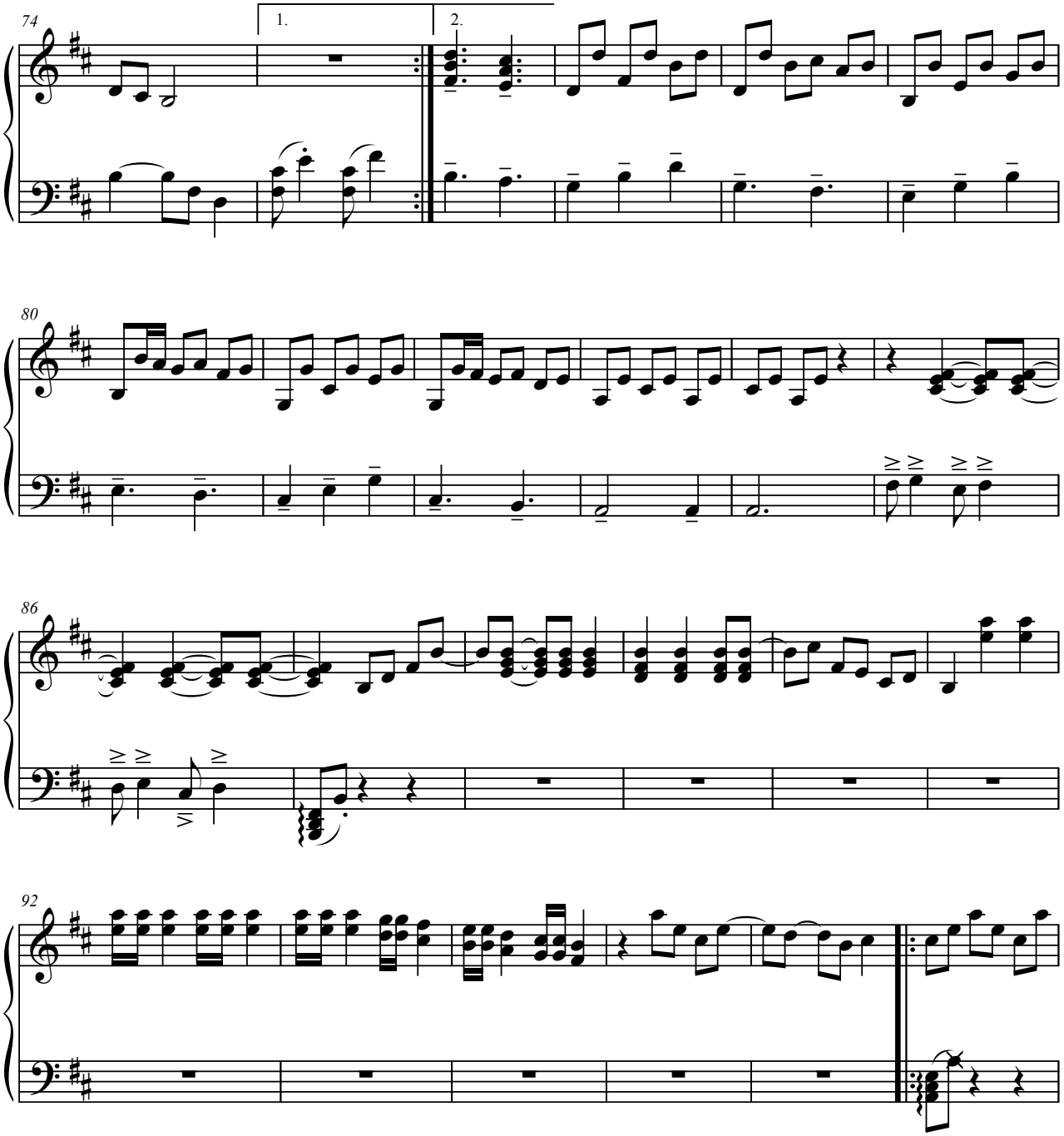


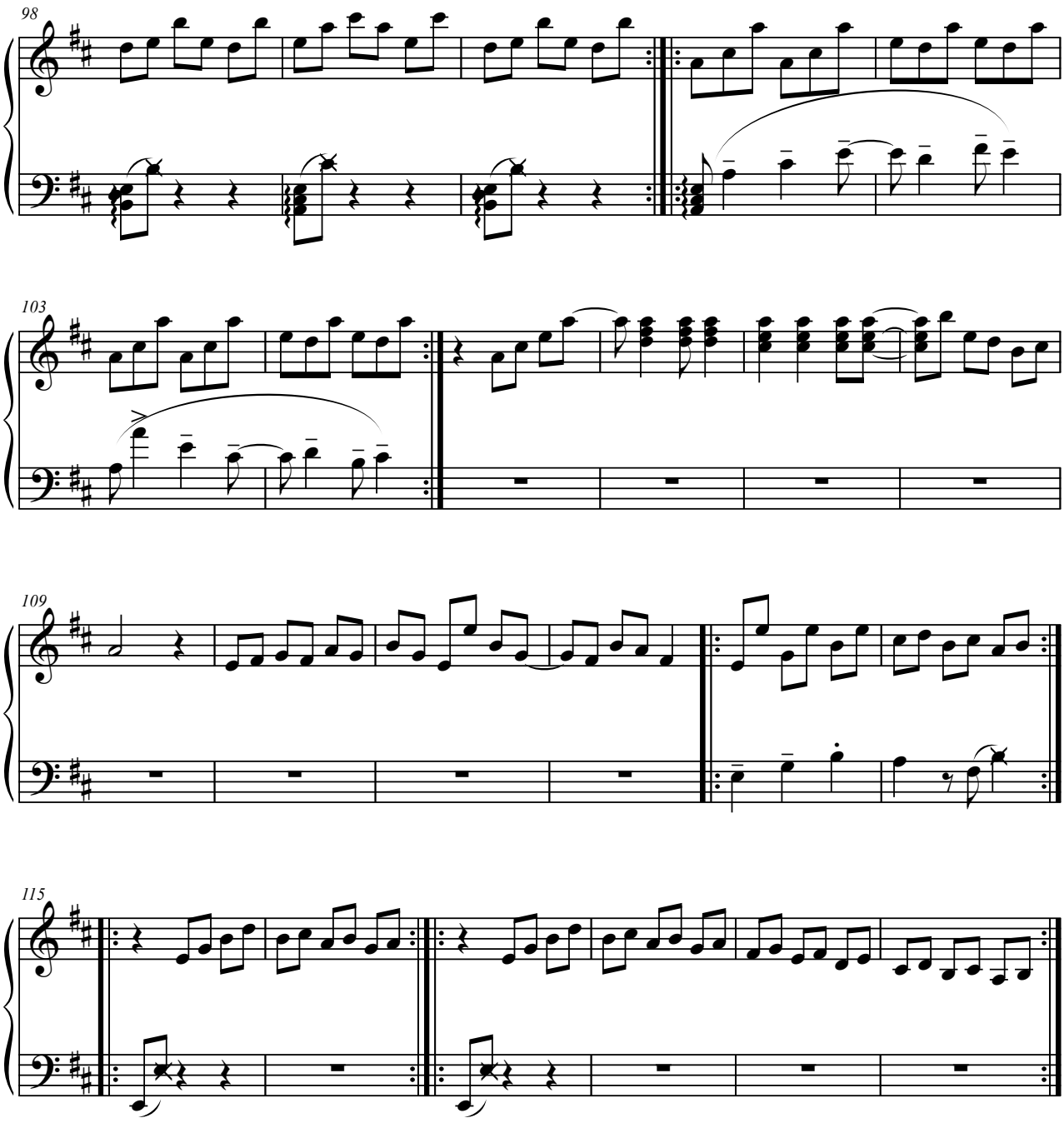
© Laura Lambuley

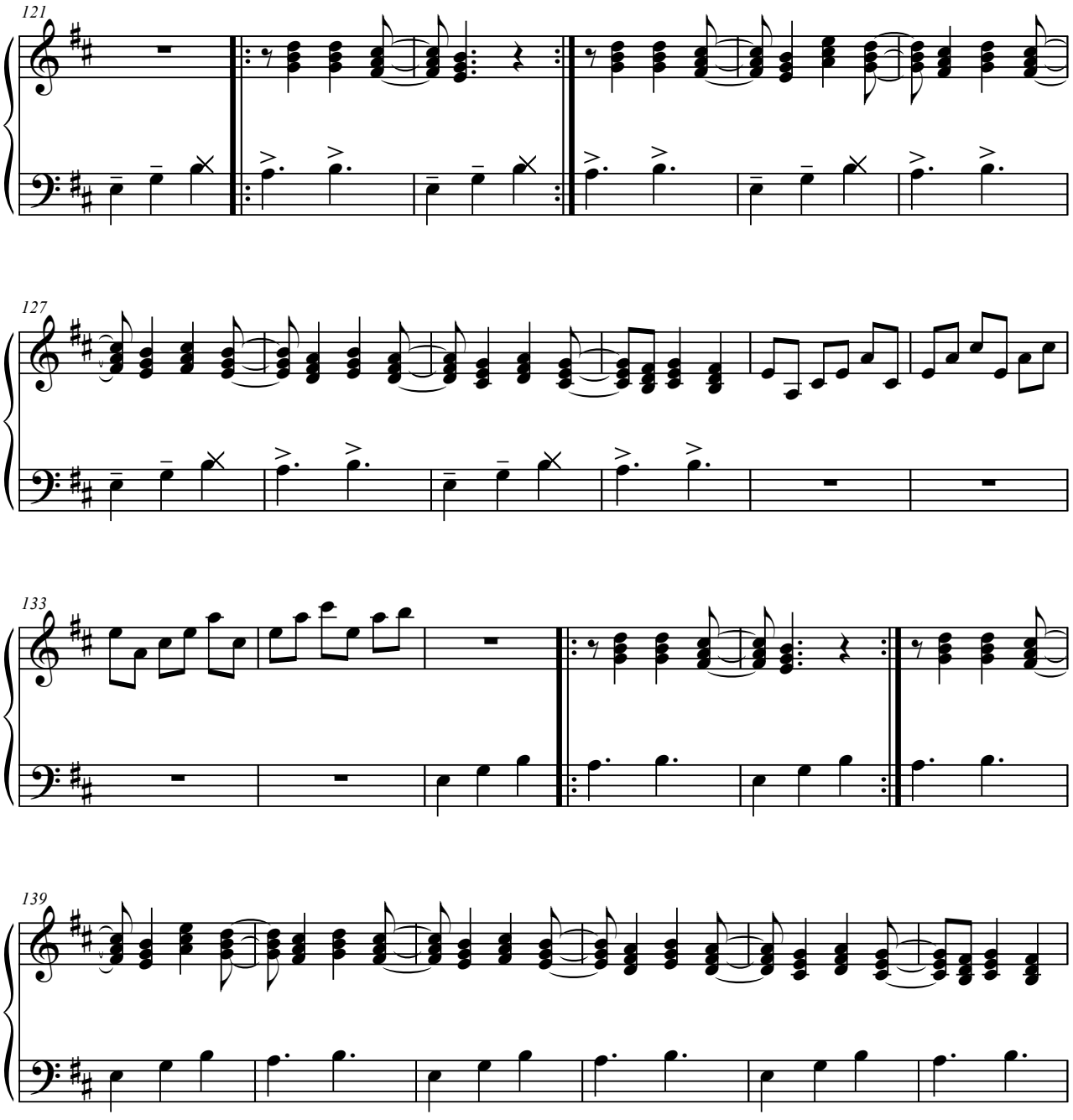
Variaciones sobre chipola

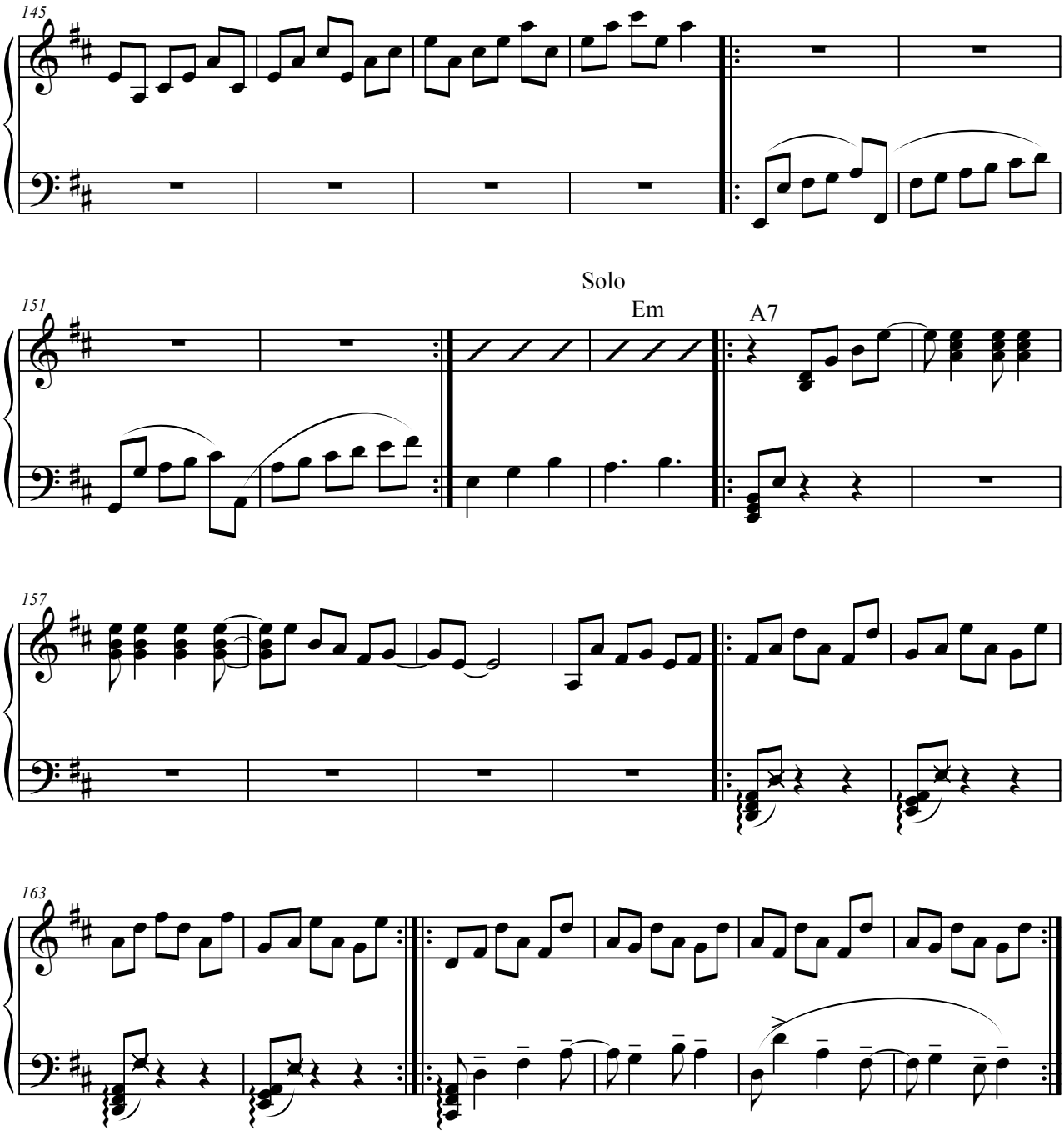


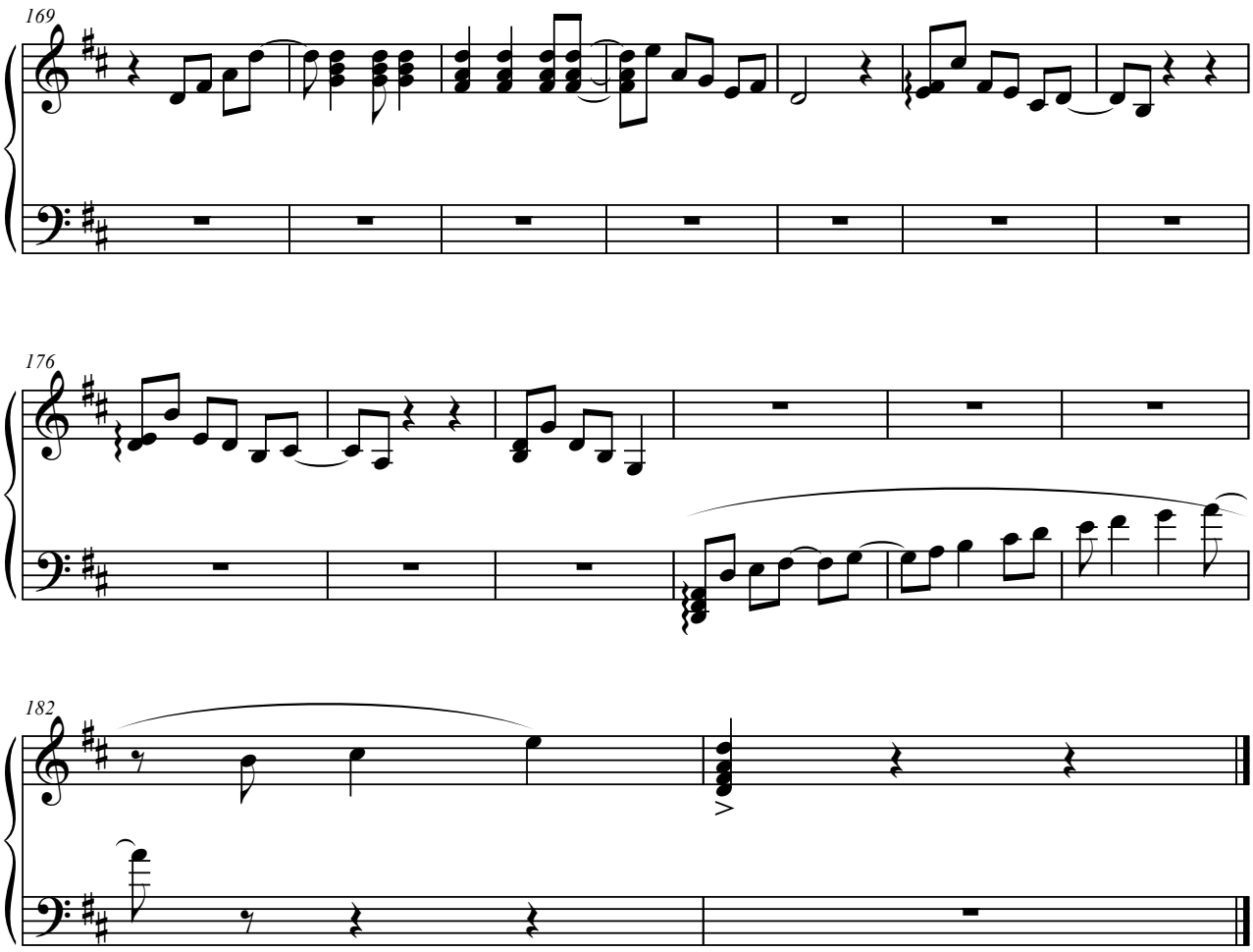

50
58
64
68


74
1.
2.
80
86
92


98
103
109
115


121
127
133
139


145
151
Solo
Em
A7
157
163

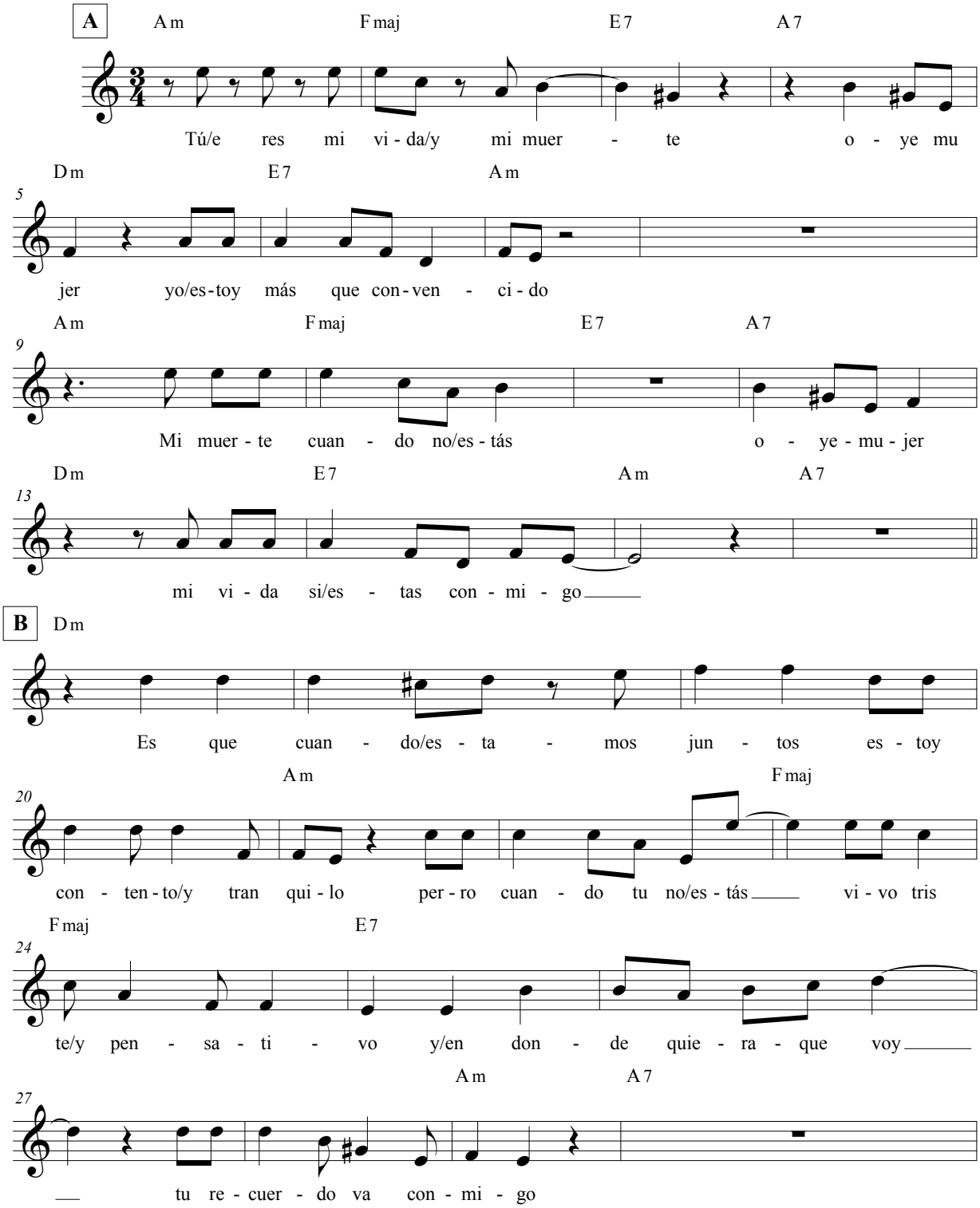

169
176
182

Score

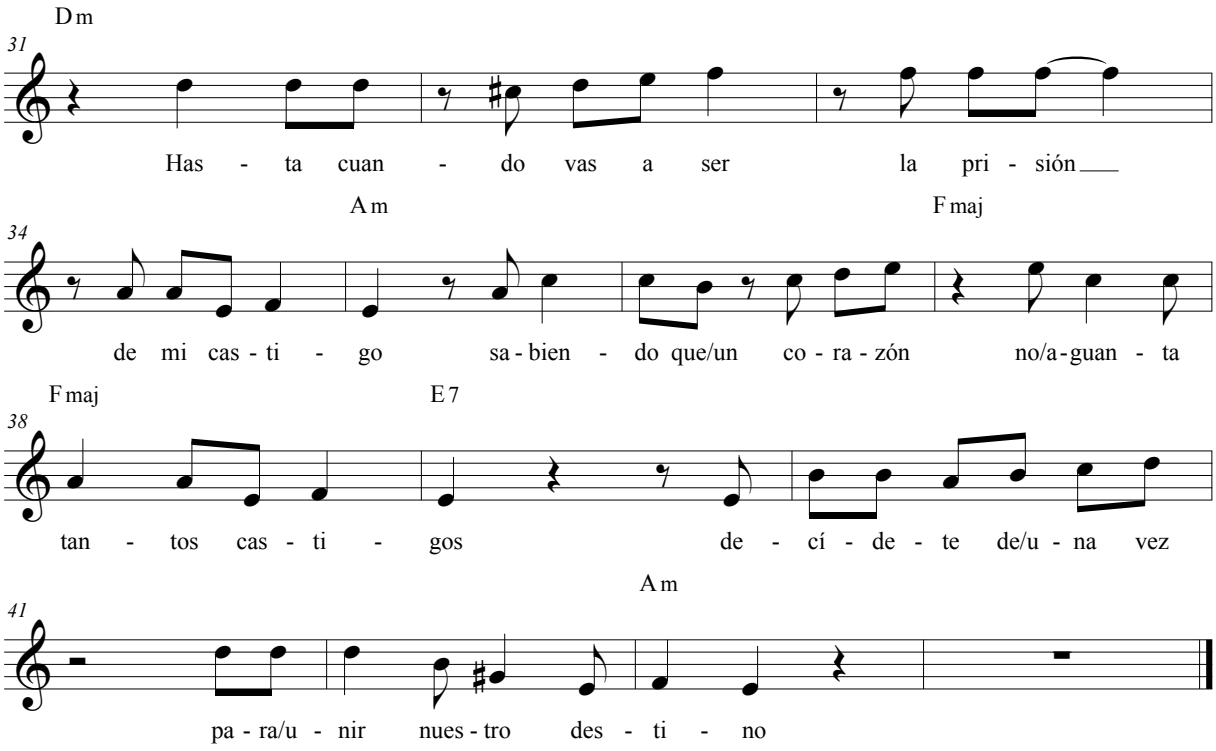
Sentimiento Apureño

Pasaje

Pedro Emilio Sánchez



©2014



Estrofa 2
A
Aunque quieran separarnos,
mujer bonita nunca podrán conseguirlo.
Aunque me cueste la vida,
oye mujer nunca olvido tu cariño.
B
Cariño que le robé a aquel jardín florecido.
Tú sabes que siempre fui jardinero de tus lirios.
Y al jardín de tus amores, me conducen tus caminos.
Juntitos como dos boches en mi pecho van prendidos.
Me quedo en estos palmares porque ha sido mi destino.
Pero contento y feliz porque estoy junto contigo.

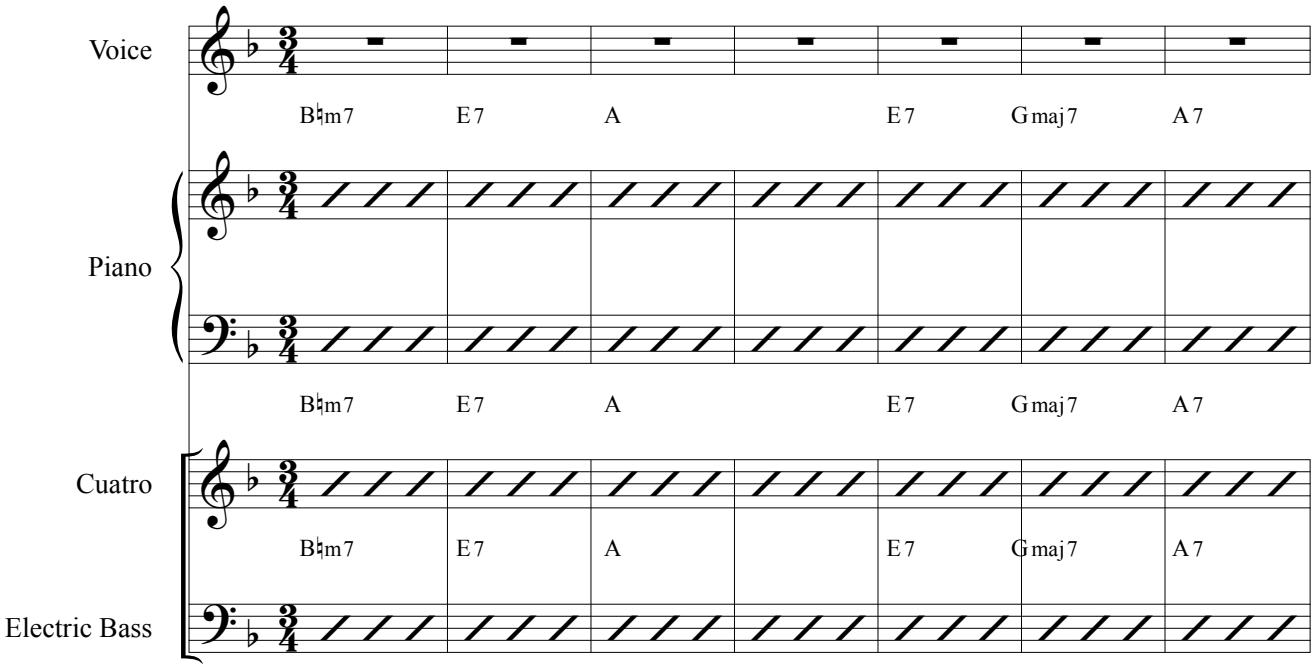
Score

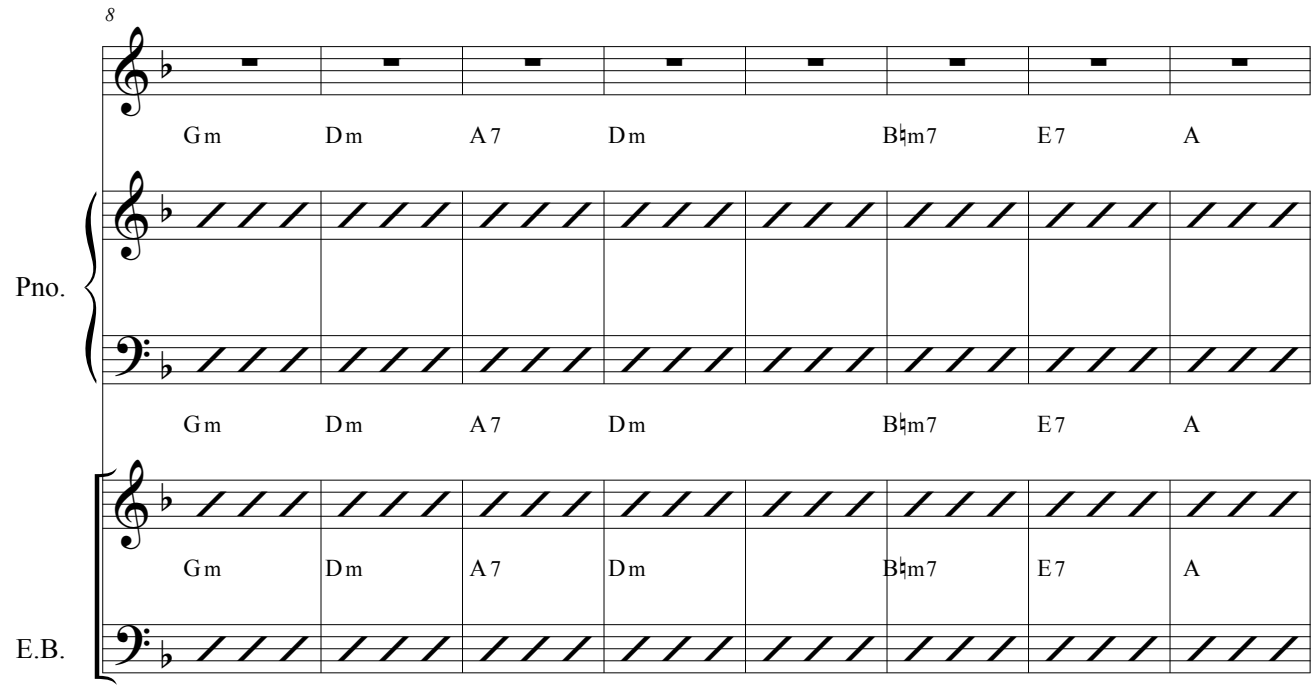
La Hija de San Rafael

(Golpe)

Compositor: Carlos César "Cachi Ortegón"
Adaptación: Miguel Rico V.

Introducción





©2014

La Hija de San Rafael

16

E7 Gmaj7 A7 Gm Dm A7 Dm

Pno.

E7 Gmaj7 A7 Gm Dm A7 Dm

E.B.

E7 Gmaj7 A7 Gm Dm A7 Dm

A Dm

24

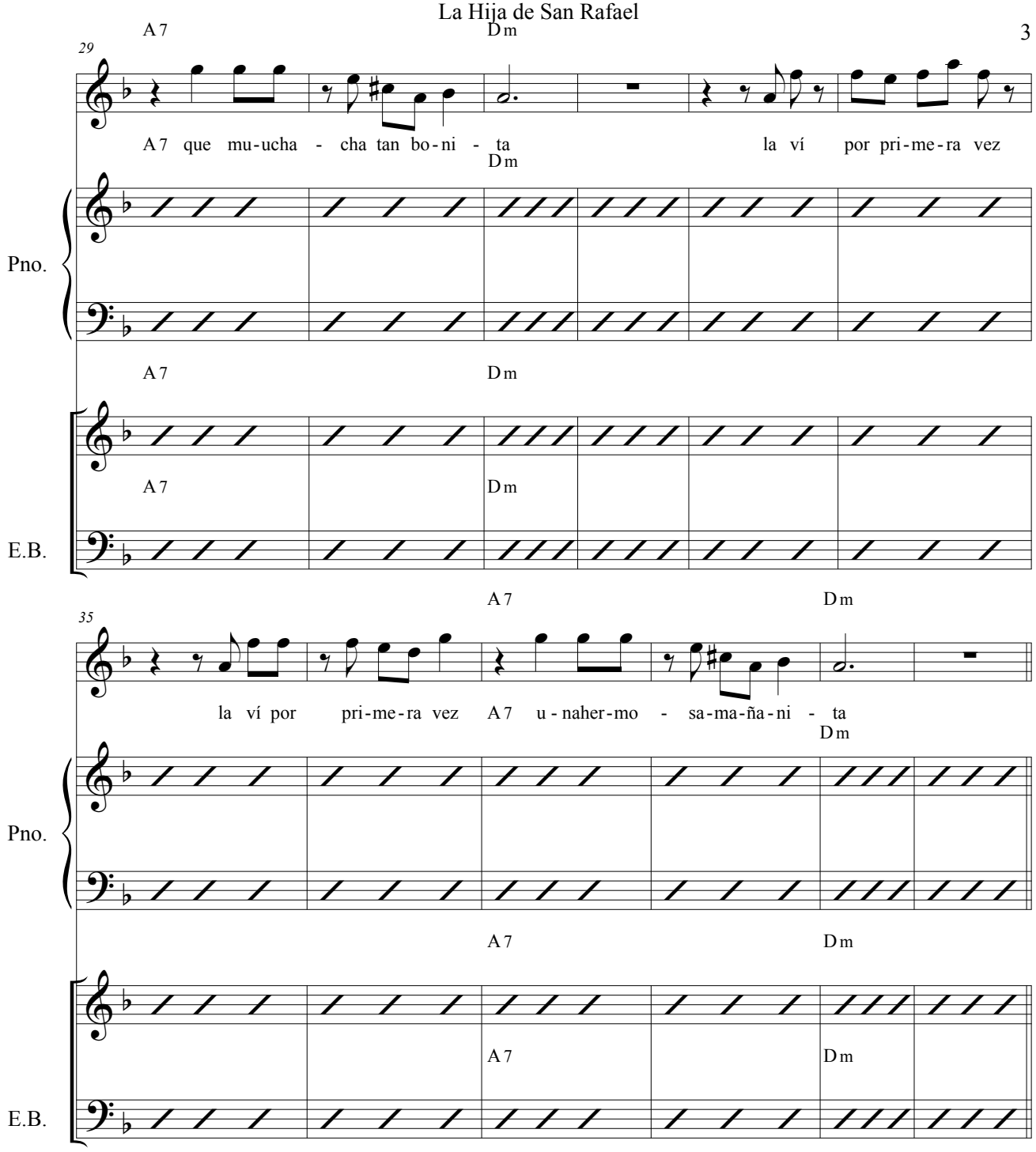
Dm La hi-ja de San Ra-fa-el la hi-jae´ San Ra-fa-el

Pno.

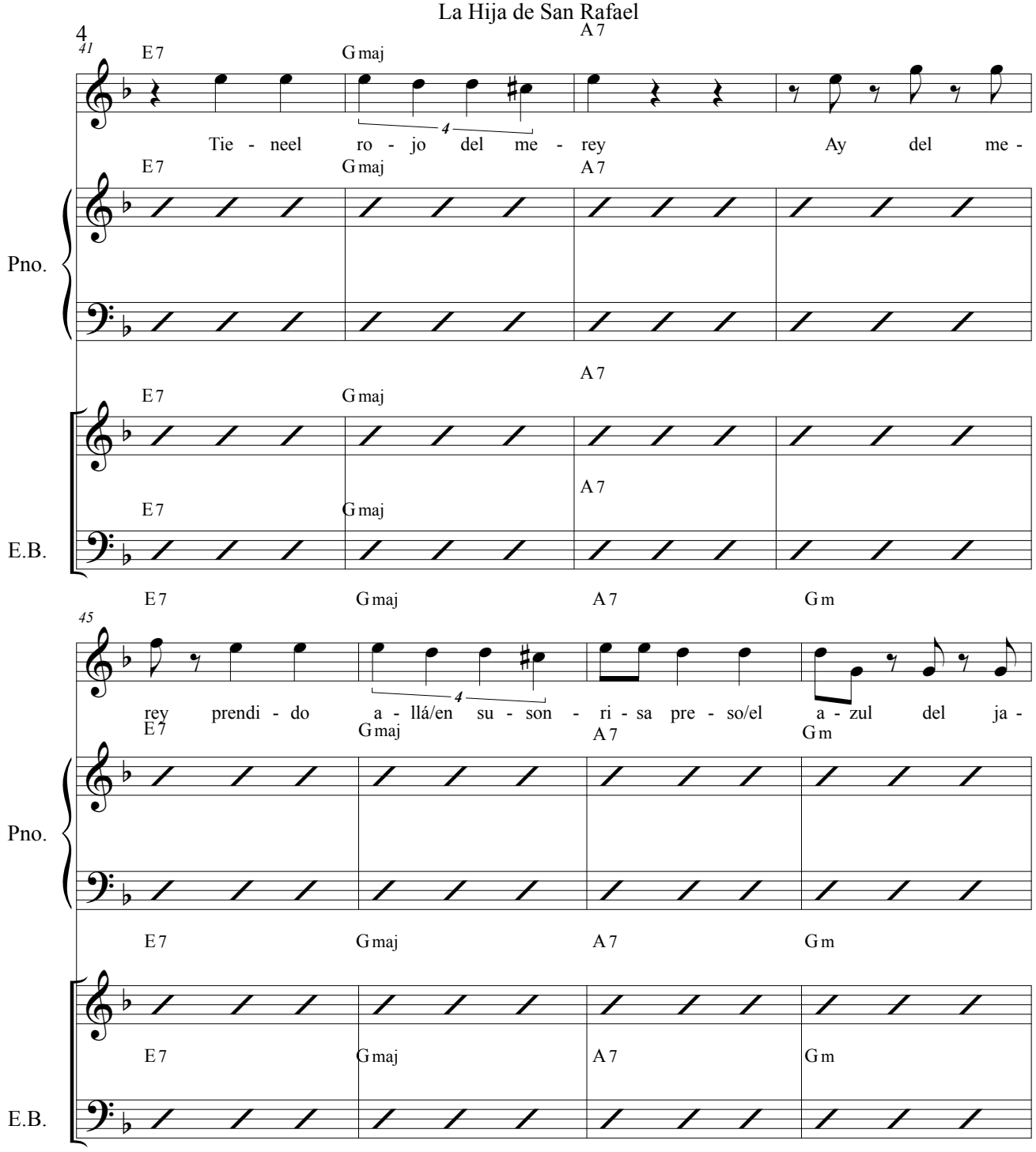
Dm

E.B.

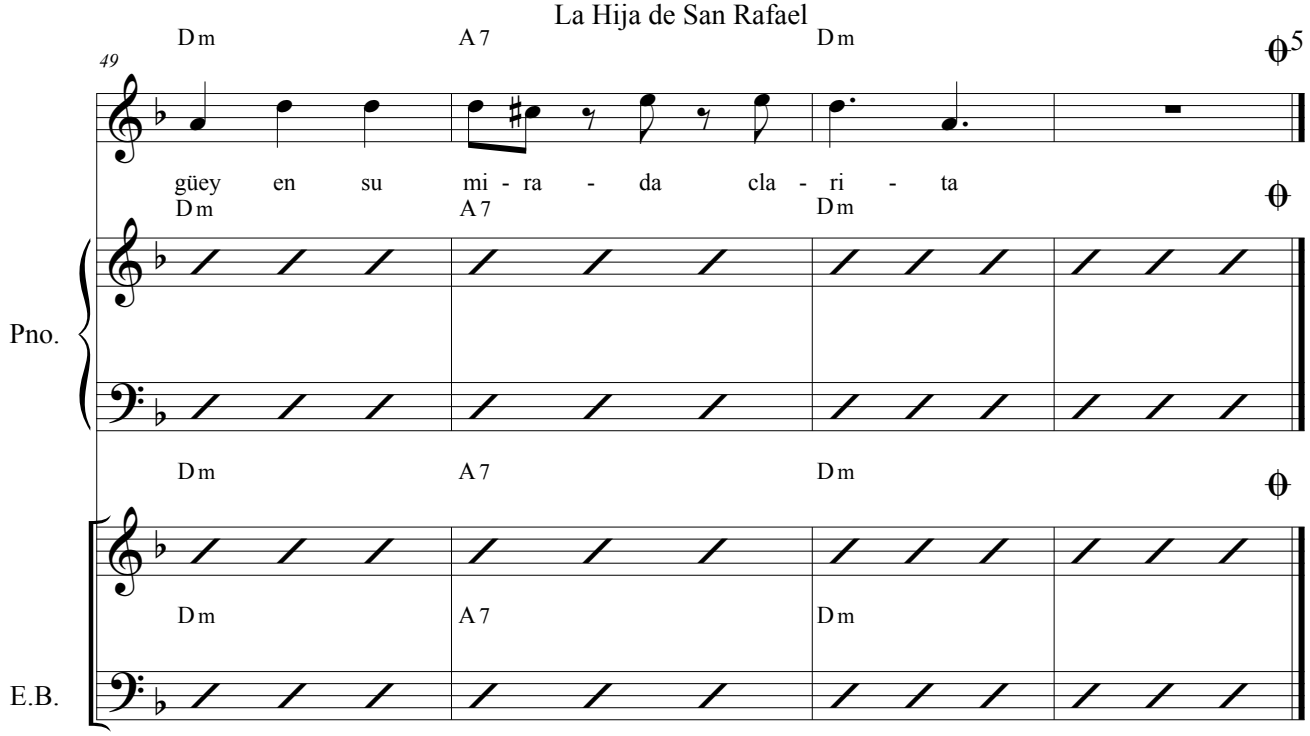
Dm


A7
Dm
29
A7 que mu-ucha - cha tan bo-ni - ta la ví por pri-me-ra vez
Pno.
E.B.
35
la ví por pri-me-ra vez A7 u-naher-mo - sa-ma-ña-ni - ta

La Hija de San Rafael



La Hija de San Rafael



ESTROFA 2
Su voz es la del palmar,
su voz es la del palmar
cuando juega cn la brisa.
De remolinoso andar,
de remolinoso andar,
de cuatro su cinturita
le ahilan si va a pescar,
si va a pescar con el guaral de la risa
de requiebros un sartal de ilusiones que se agitan.

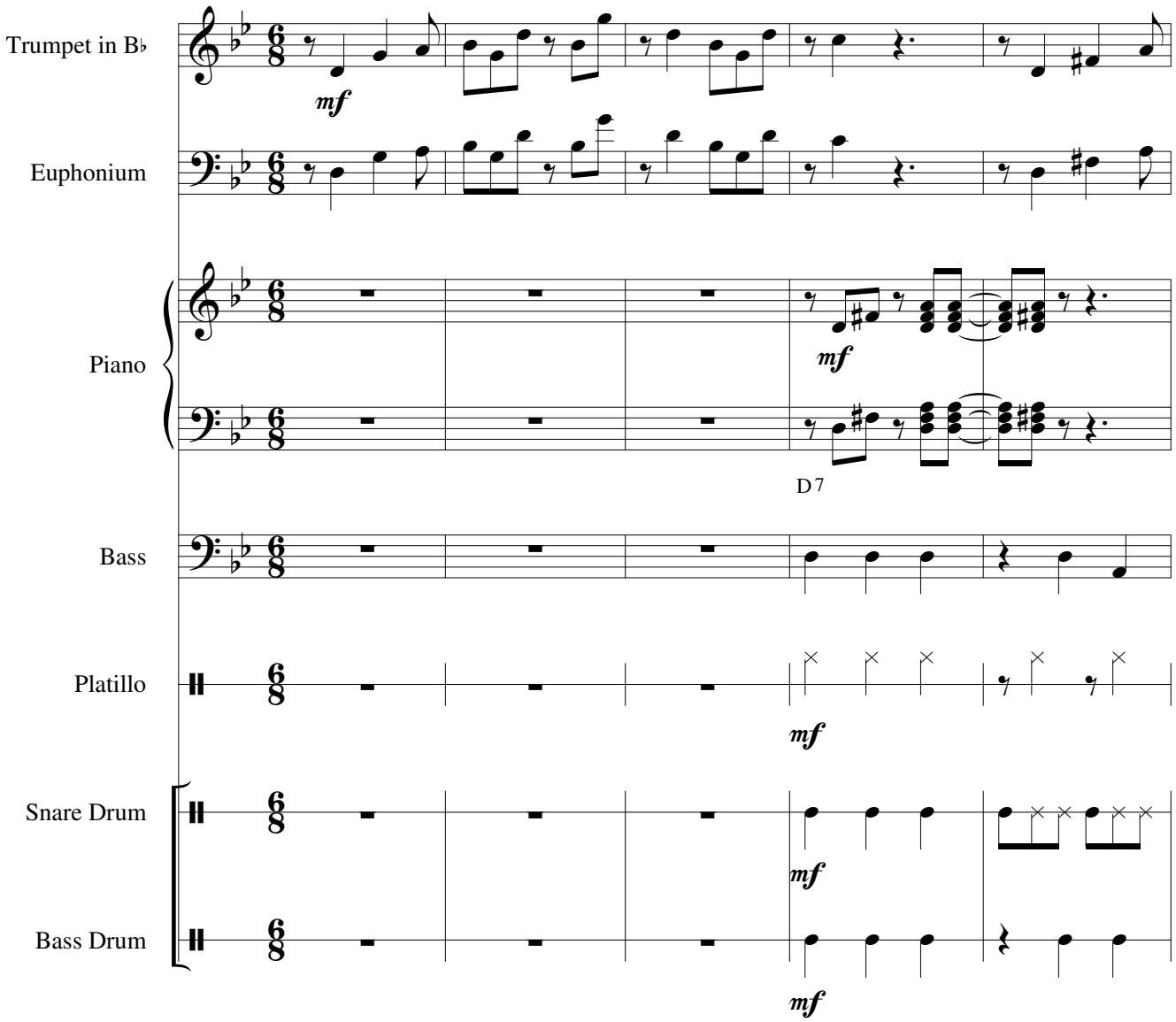
ESTROFA 3
Su cabellera está raya,
su cabeyera está raya
donde enredan mis caricias.
Su cuerpo es como una playa,
como una playa
linda arena morenita.
Donde todavía no atraca,
anda no atraca el bongo de la conquista
Y aquí mi pecho en barbasca peces de amor su carita.

ESTROFA 4
Los ríos voy a recorrer,
los ríos voy a recorrer
de la llanura infinita.
Para encontrar otra vez,
para encontrar otra vez
esa mirada azulita.
Donde navega un querer,
ay un querer hacia el puerto de la dicha,
dicen que San Rafael de yerno me necita.

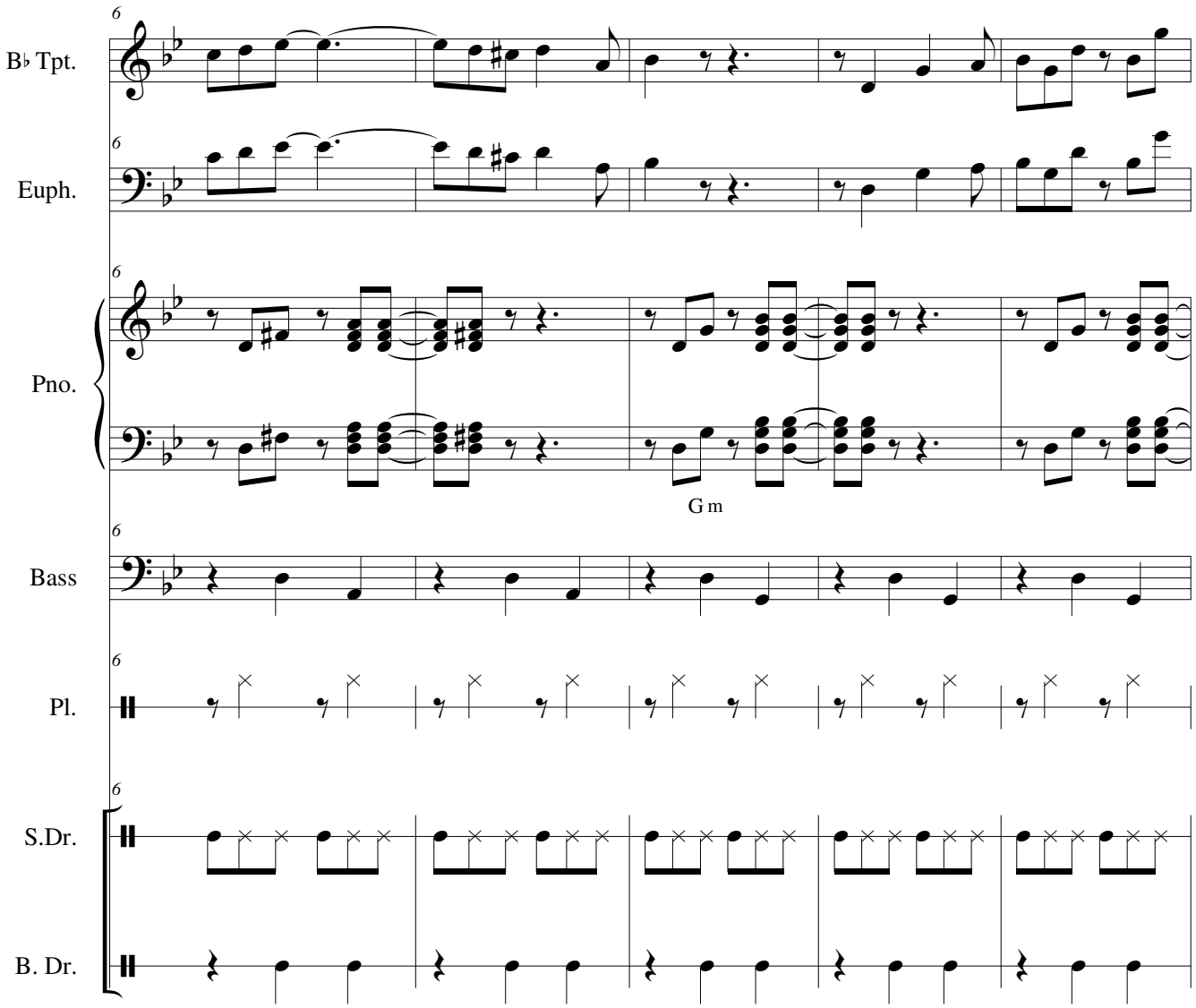
Fandangoropo

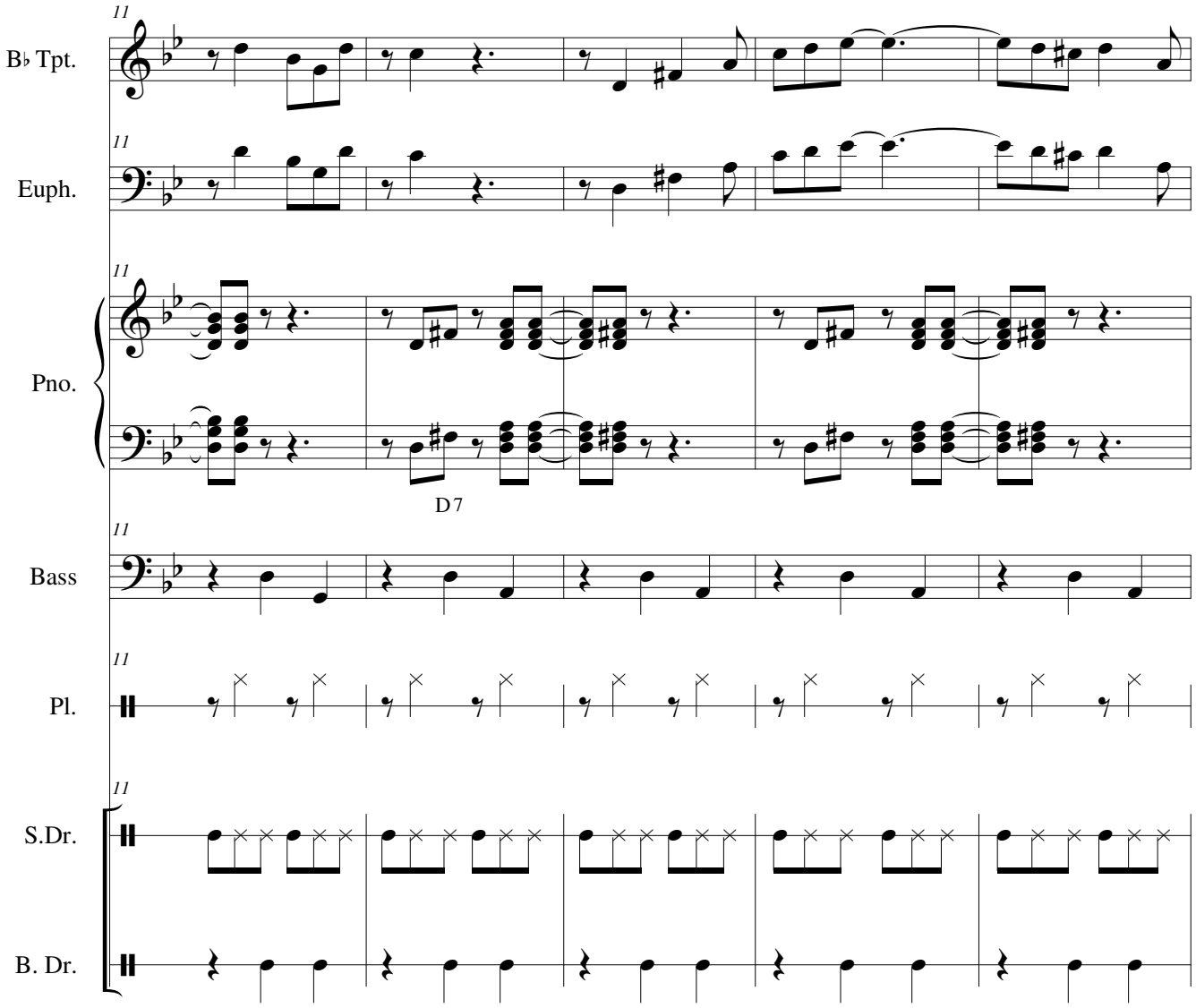
Score

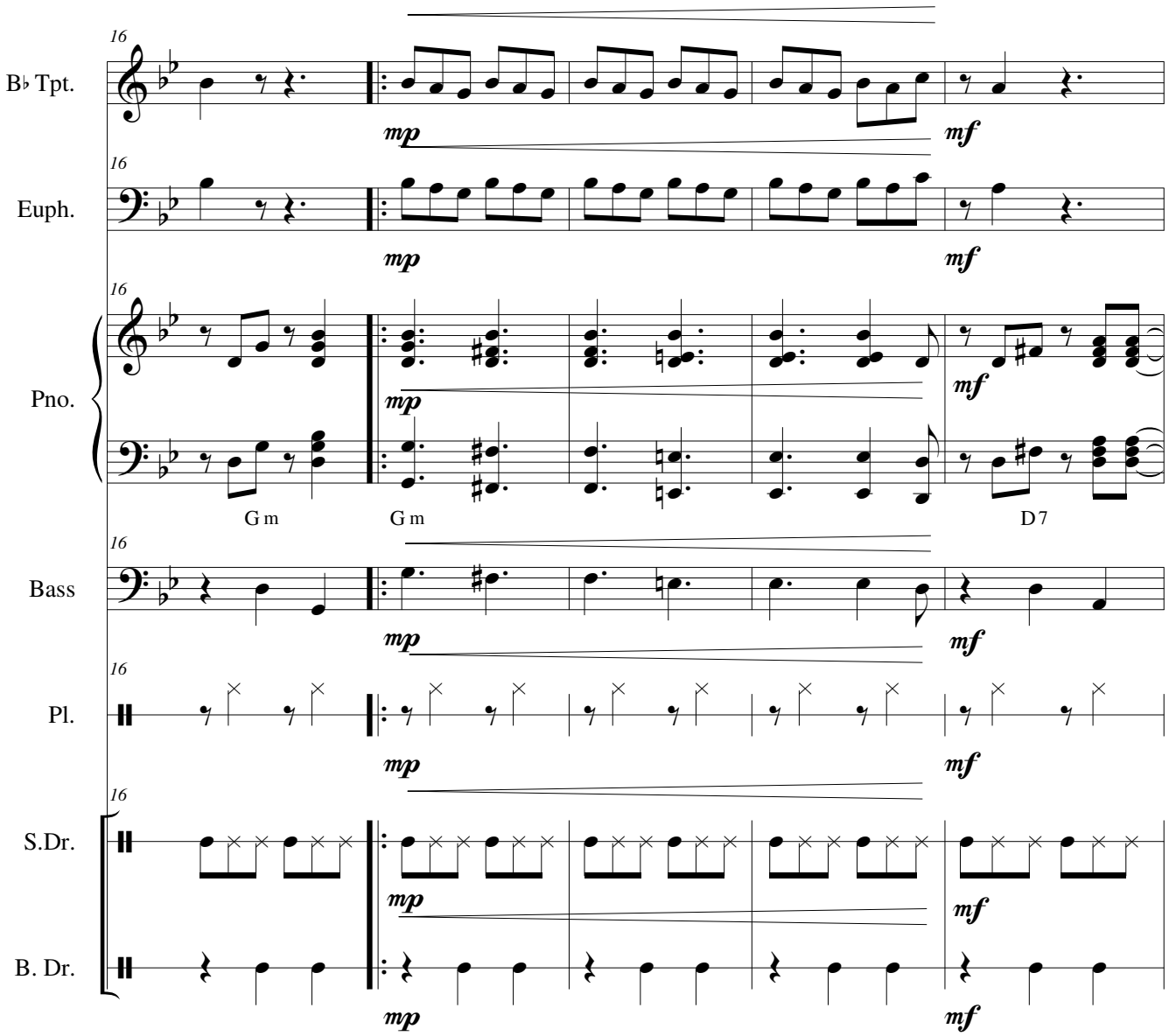
Juan Sebastián Ochoa

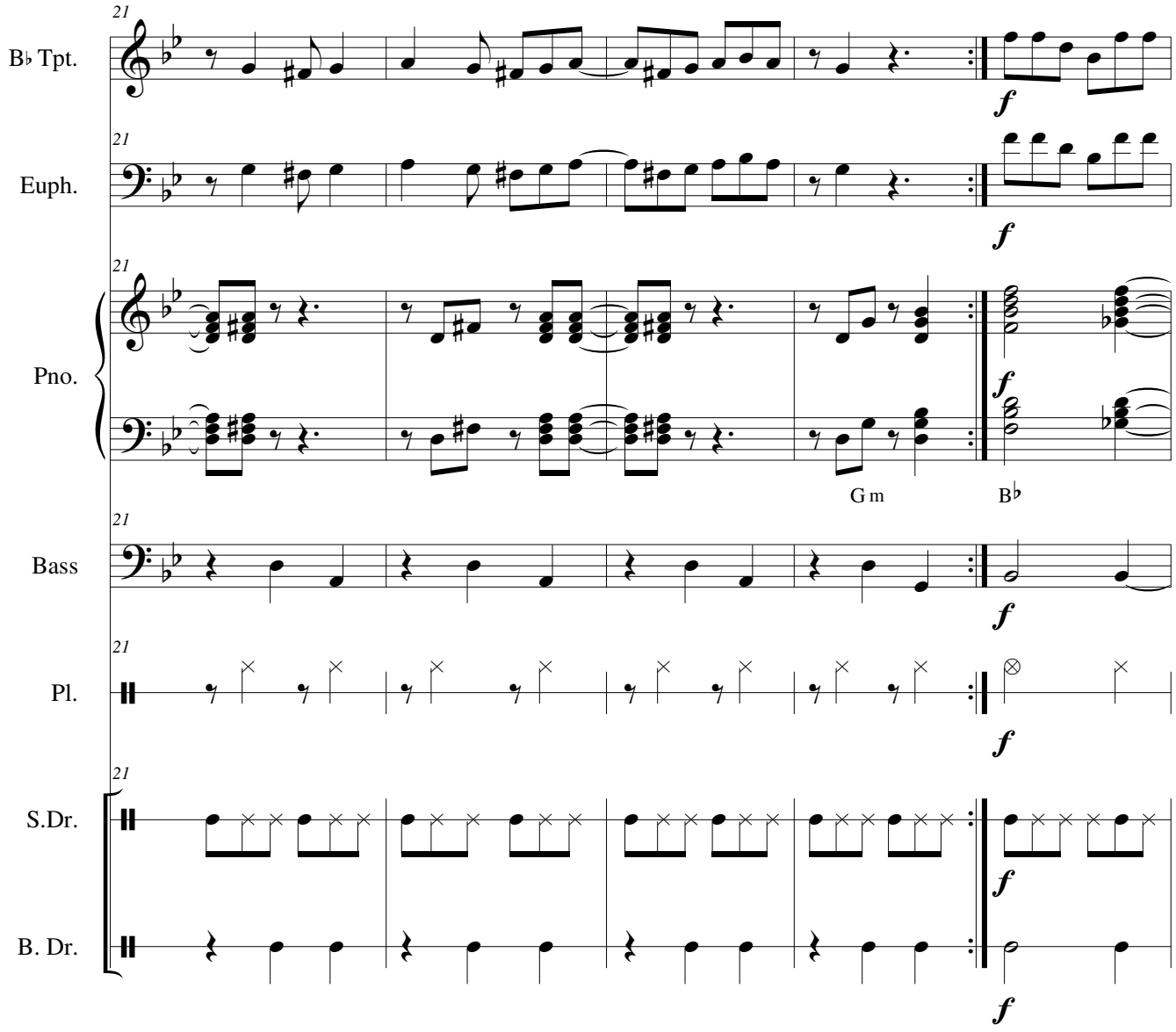


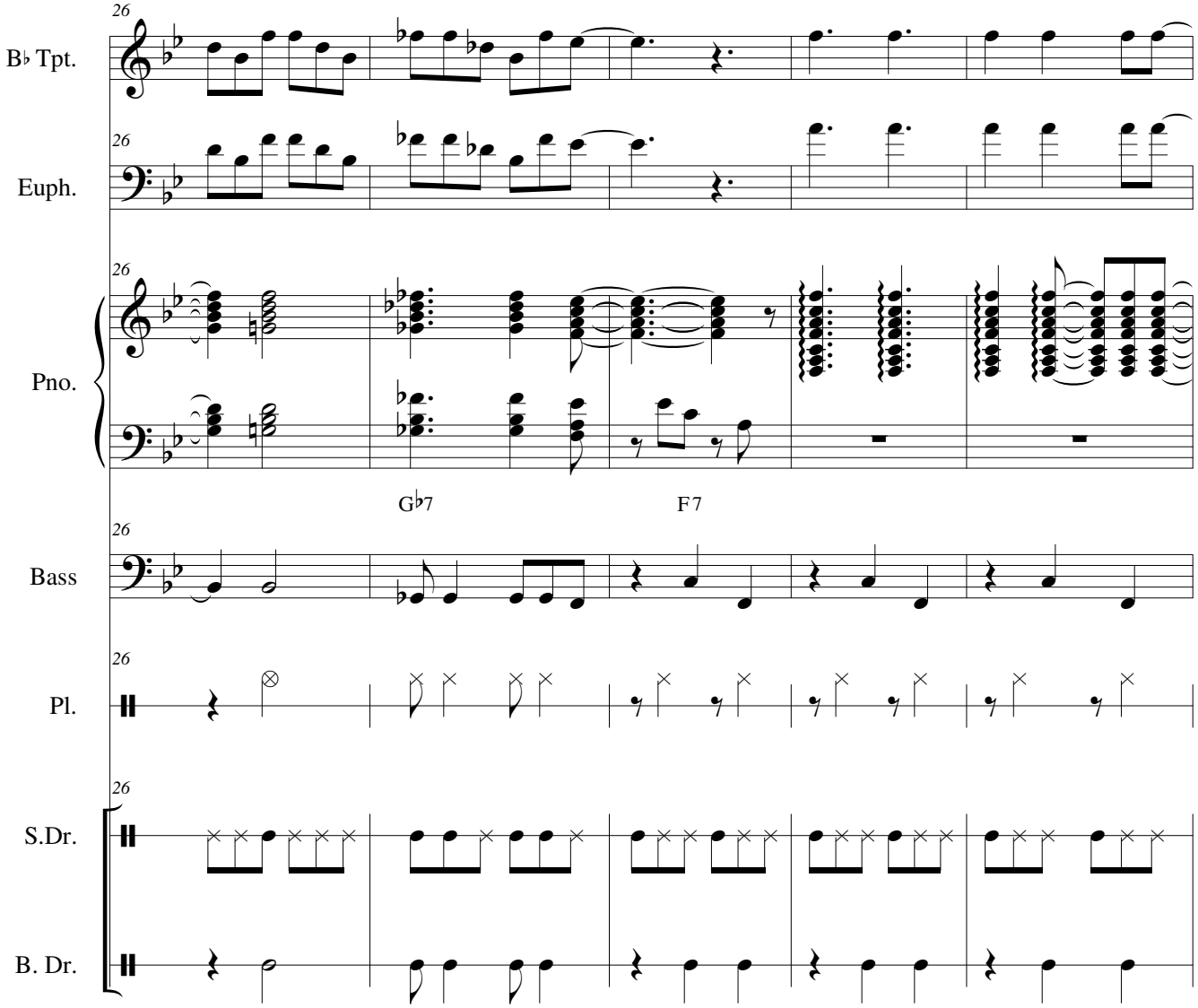
©

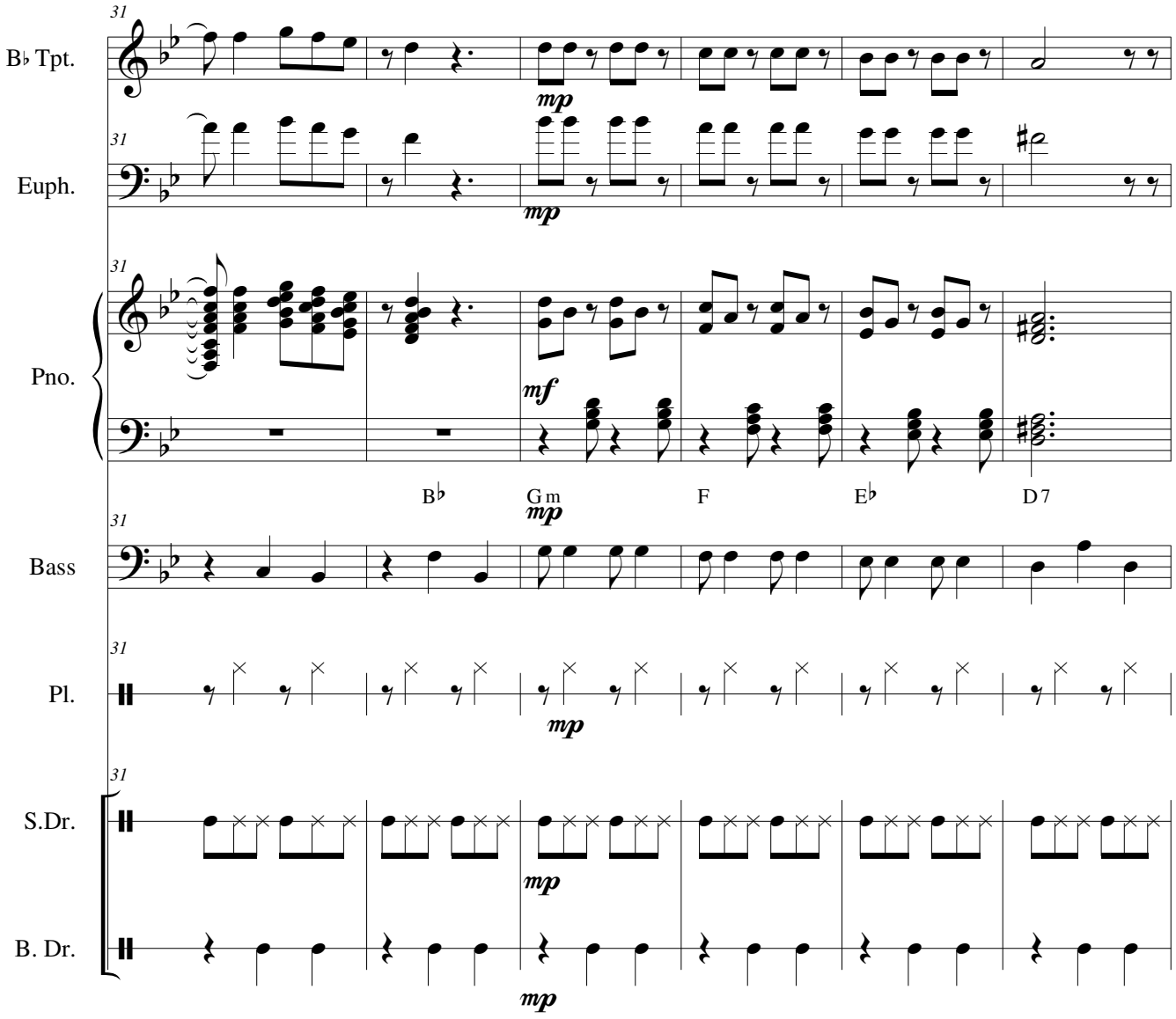

B♭ Tpt.
Euph.
Pno.
Bass
Pl.
S.Dr.
B. Dr.
G m

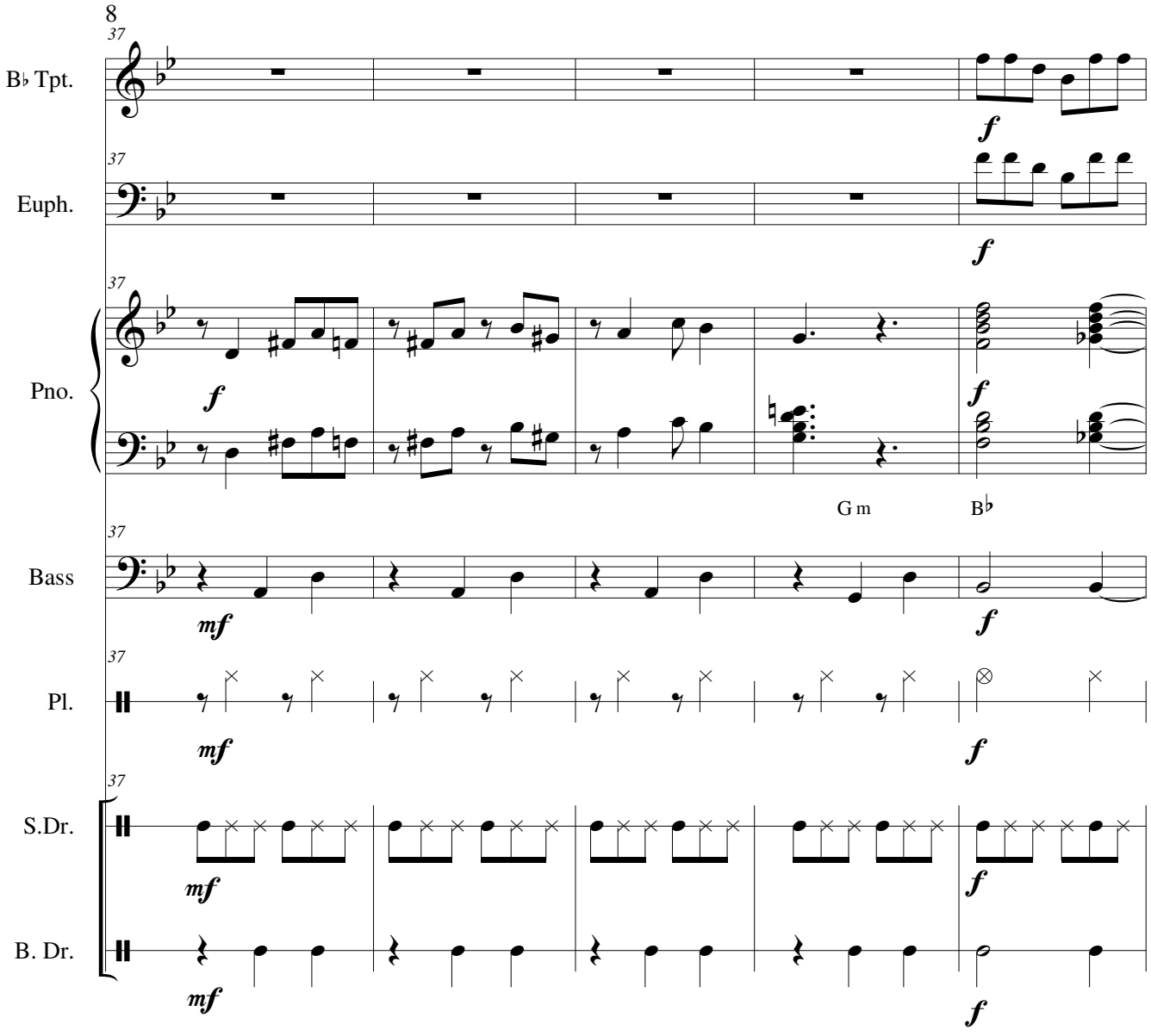

11
B♭ Tpt.
Euph.
Pno.
D7
Bass
Pl.
S.Dr.
B. Dr.

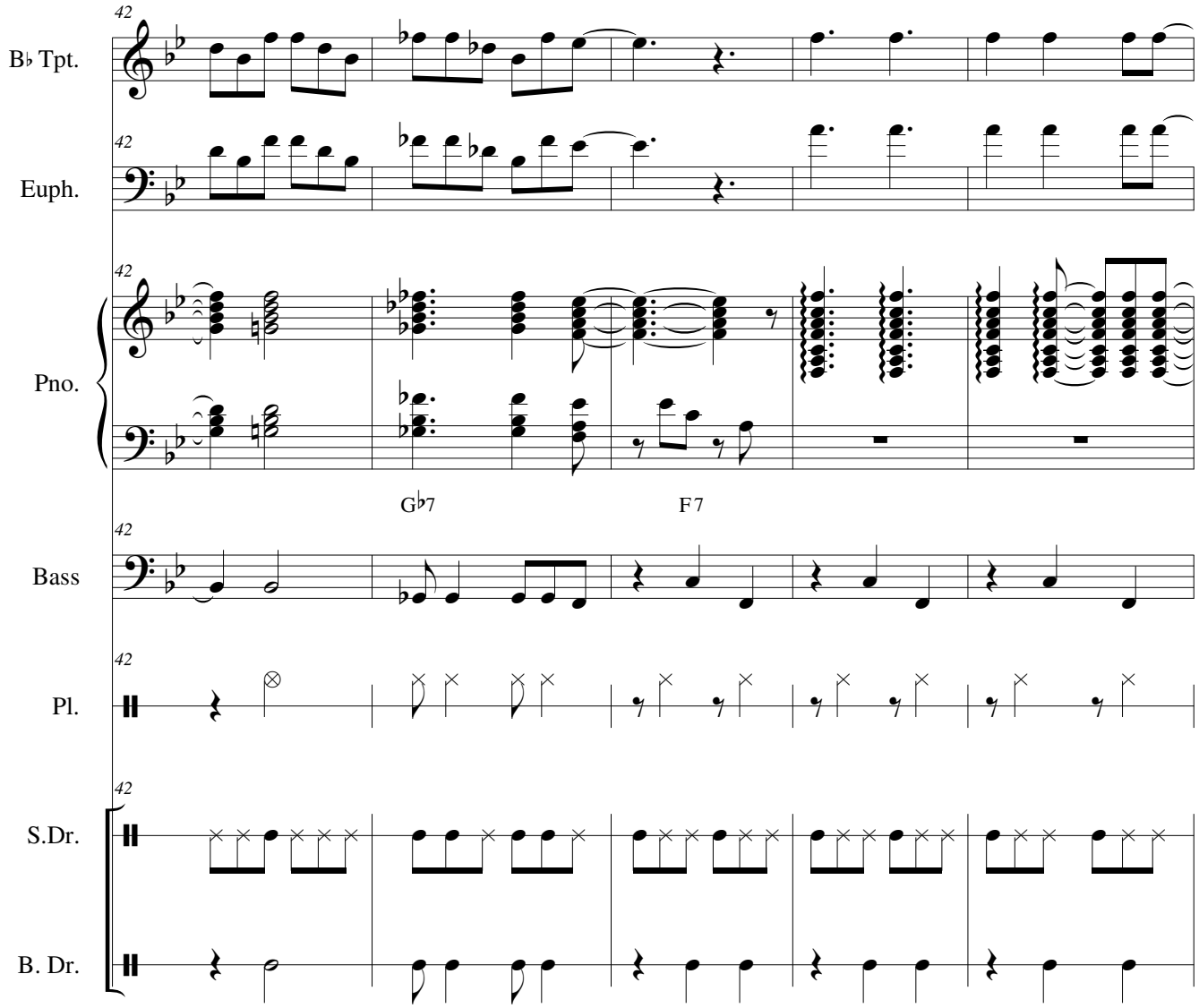

16
B♭ Tpt.
mp
mf
16
Euph.
mp
mf
16
Pno.
mp
mf
G m
G m
D 7
16
Bass
mp
mf
16
Pl.
mp
mf
16
S.Dr.
mp
mf
B. Dr.
mp
mf

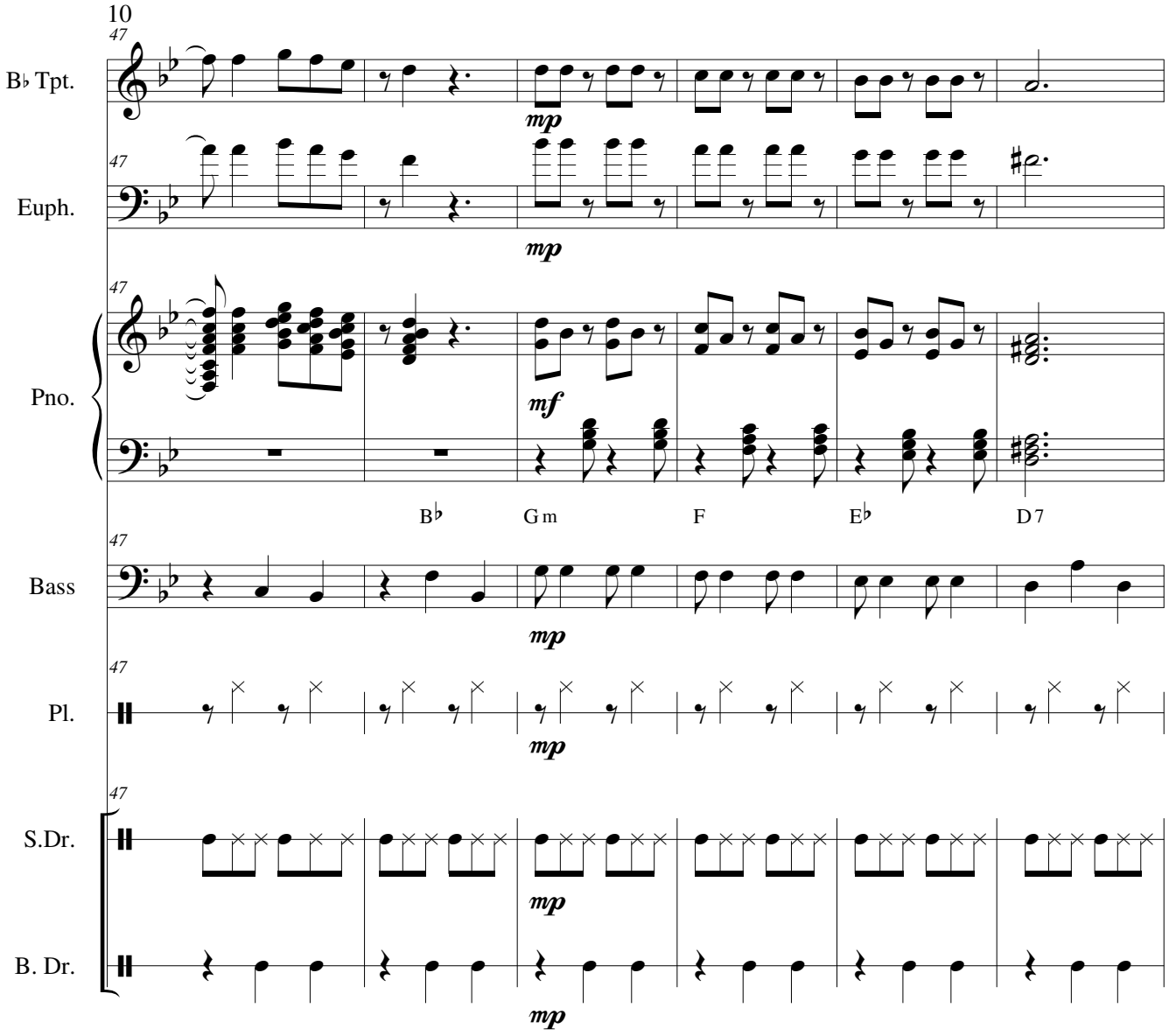

21
B♭ Tpt.
Euph.
Pno.
Bass
Pl.
S.Dr.
B. Dr.
f
G m
B♭

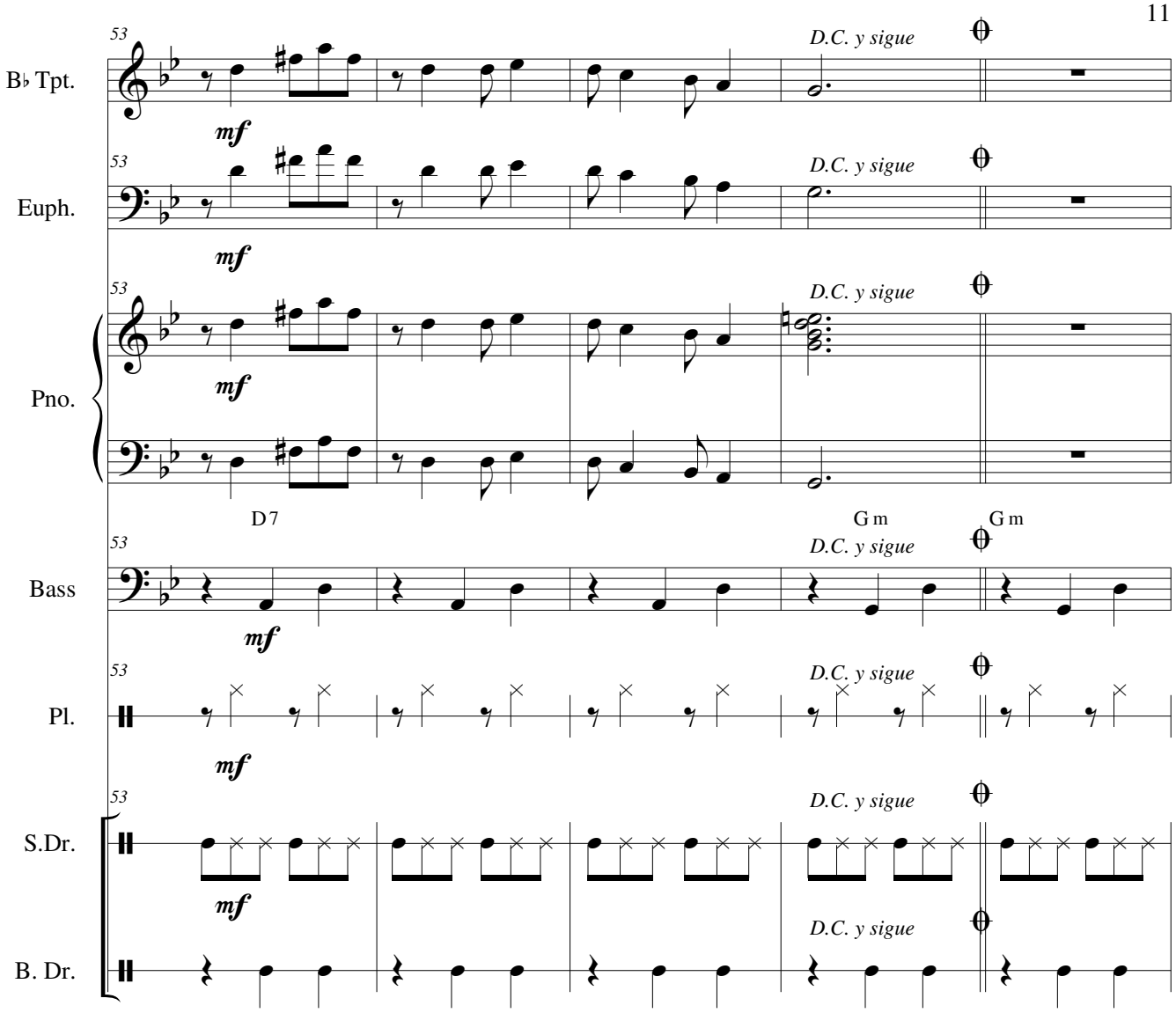

26
B♭ Tpt.
Euph.
Pno.
G♭7
F7
Bass
Pl.
S.Dr.
B. Dr.


31
B♭ Tpt.
mp
31
Euph.
mp
31
Pno.
mf
B♭
G m
F
E♭
D 7
mp
31
Bass
31
Pl.
mp
31
S.Dr.
mp
B. Dr.
mp

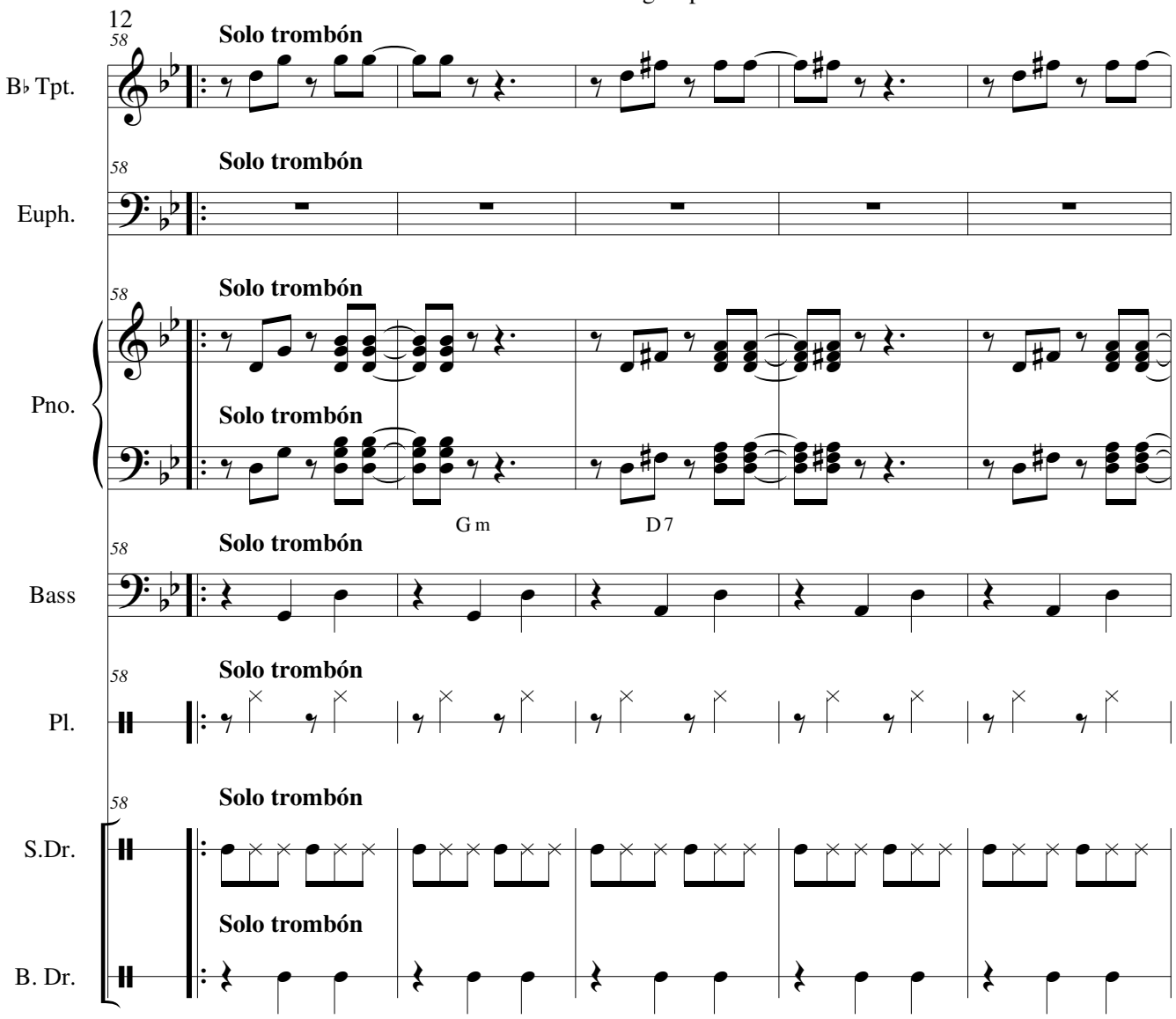

37
B♭ Tpt.
Euph.
Pno.
Bass
Pl.
S.Dr.
B. Dr.
f
mf
G m
B♭

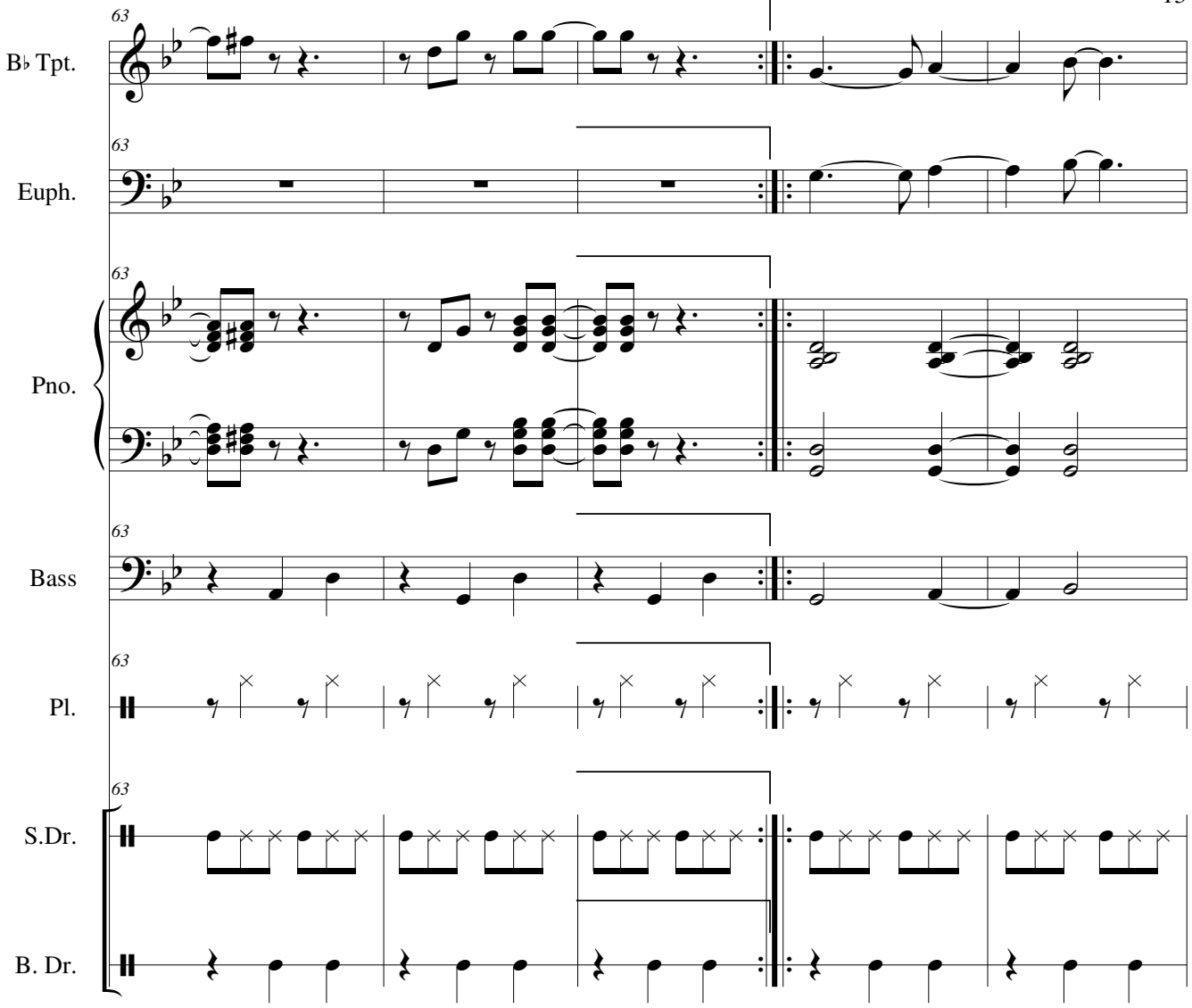

42
B♭ Tpt.
Euph.
Pno.
G♭7
F7
Bass
Pl.
S.Dr.
B. Dr.


10
47
B♭ Tpt.
Euph.
Pno.
Bass
Pl.
S.Dr.
B. Dr.
mp
mf
B♭
G m
F
E♭
D 7


B♭ Tpt.
Euph.
Pno.
Bass
Pl.
S.Dr.
B. Dr.
53
mf
D.C. y sigue
D7
G m
G m

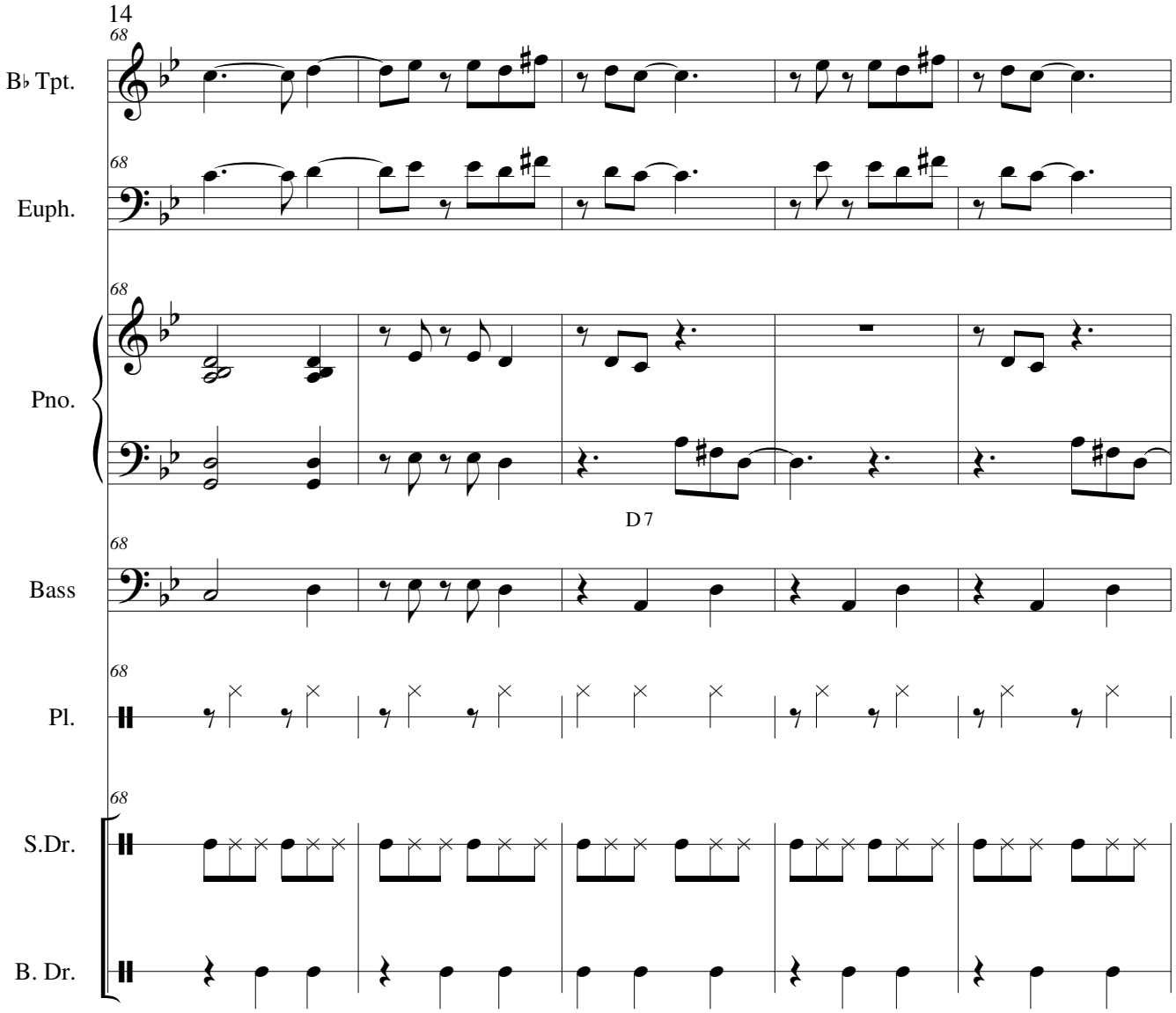
Fandangoropo

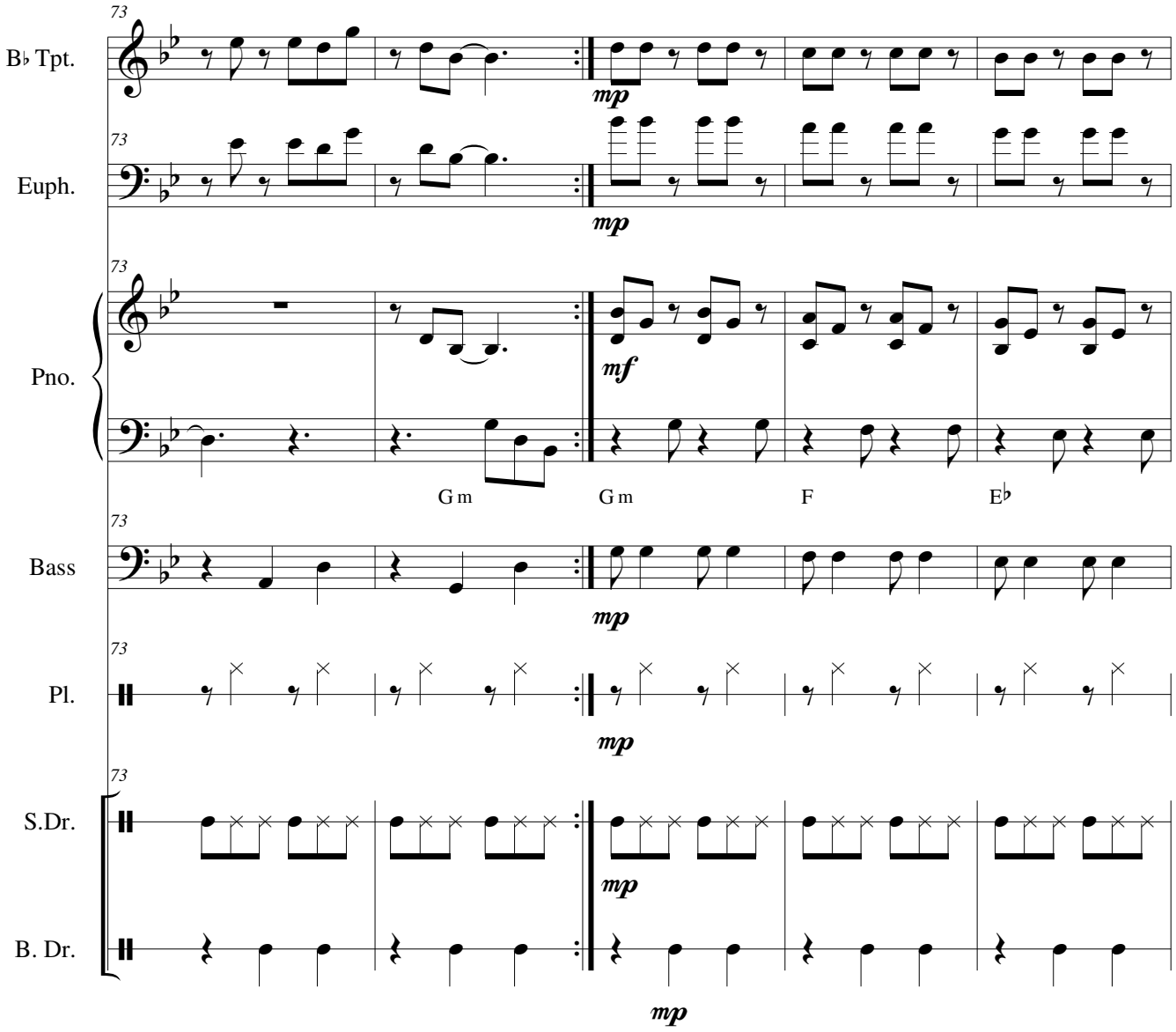


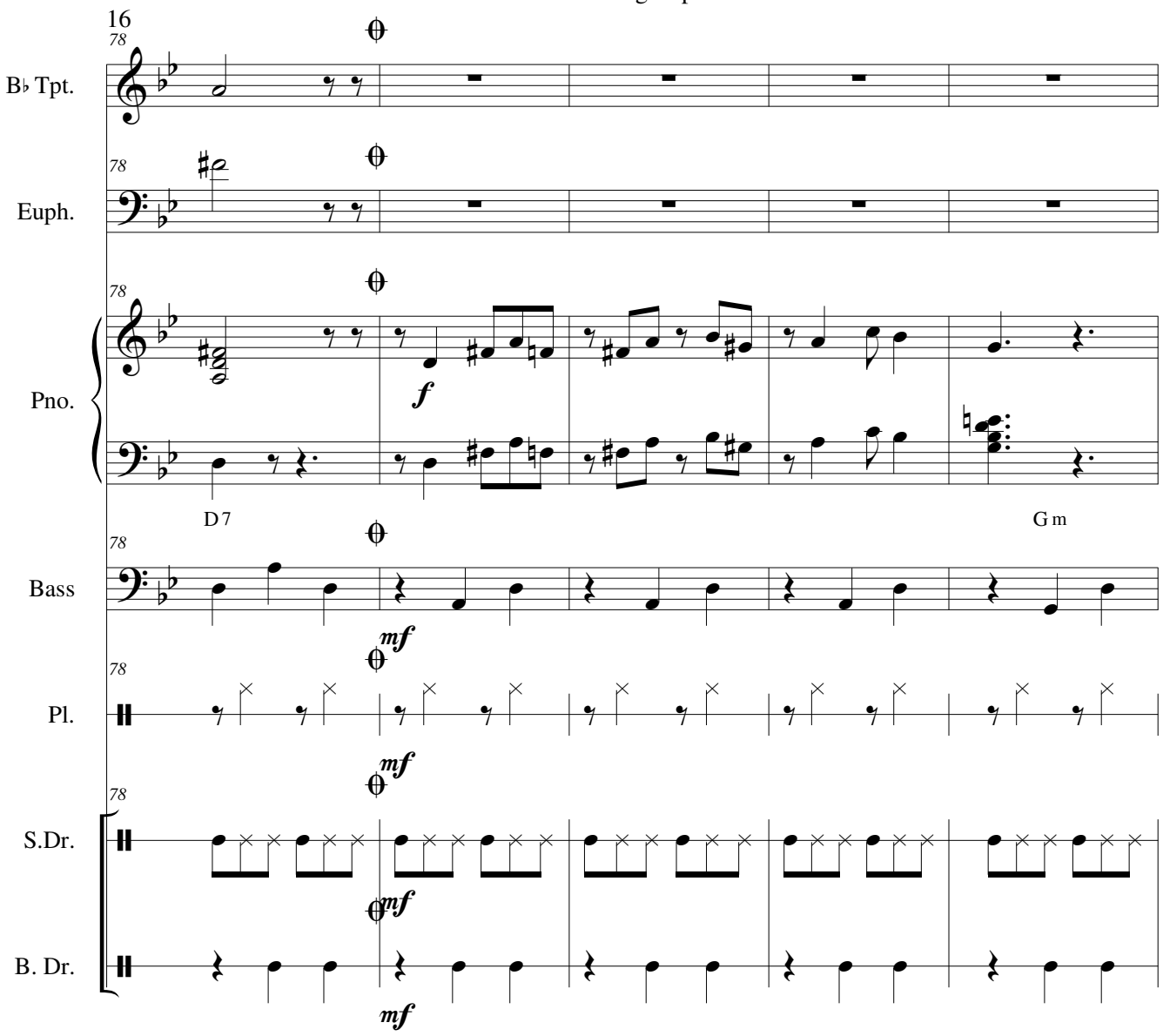

63
B♭ Tpt.
Euph.
Pno.
Bass
Pl.
S.Dr.
B. Dr.

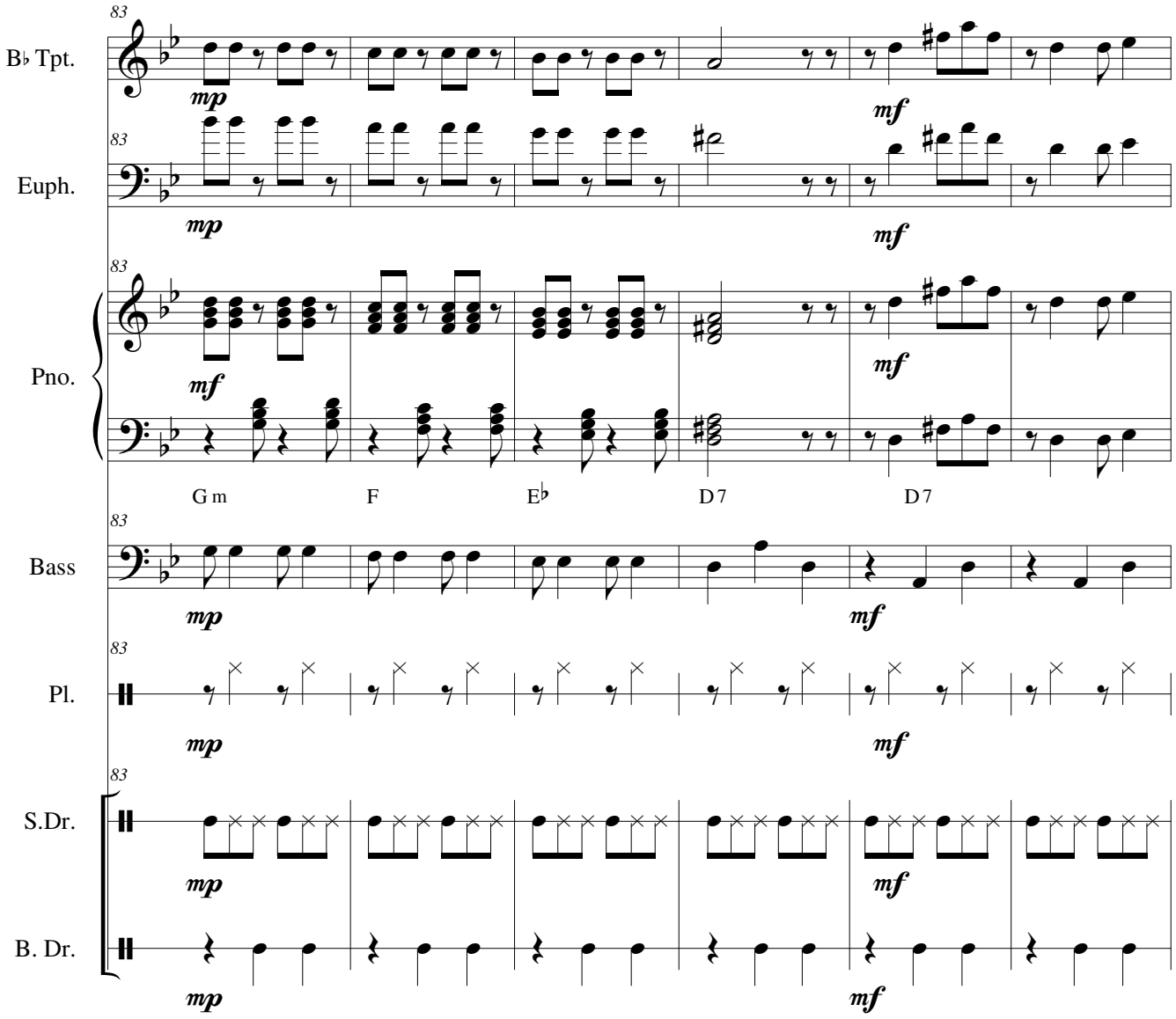
Fandangoropo

14

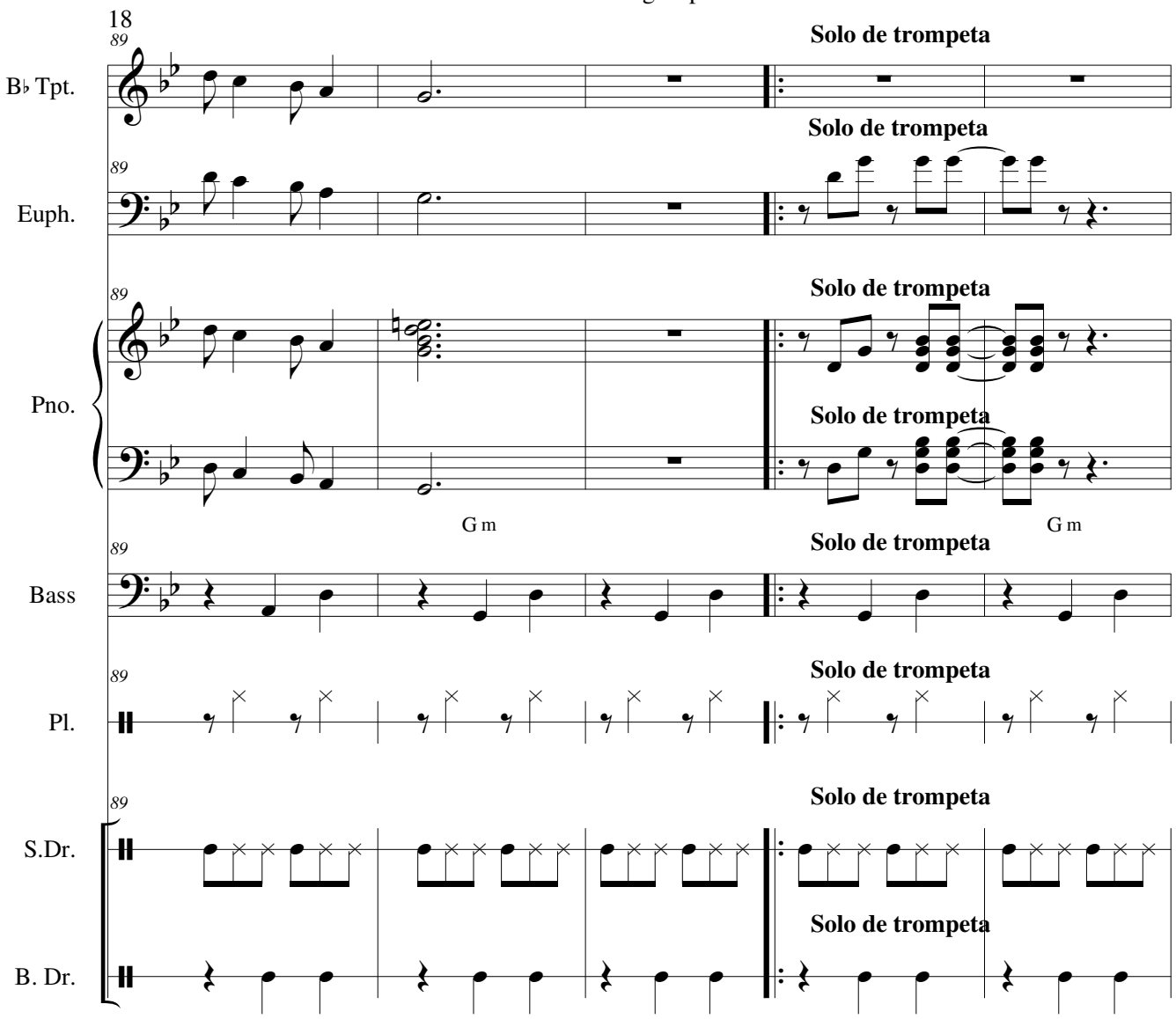


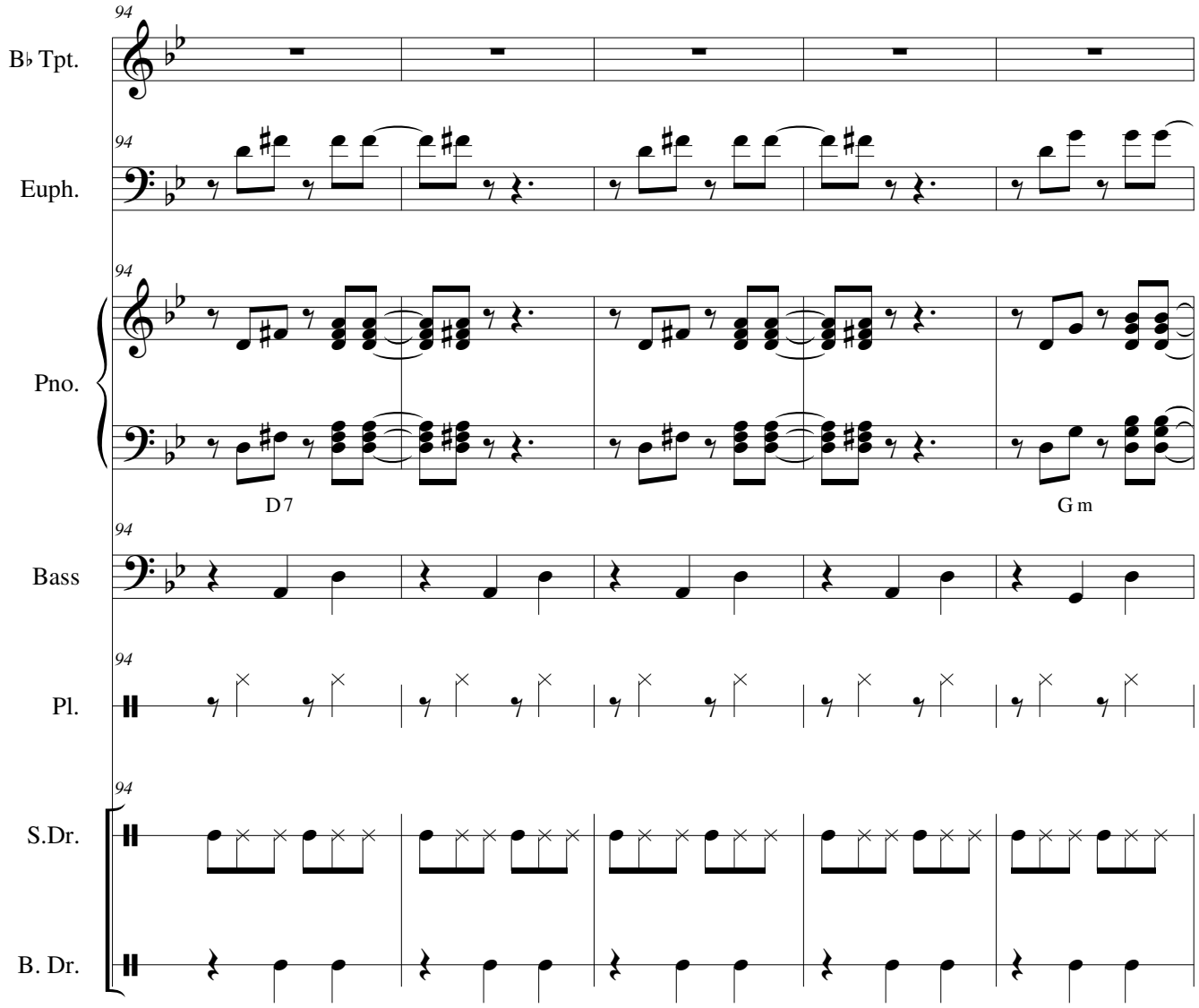

73
B♭ Tpt.
mp
Euph.
mp
Pno.
mf
G m
G m
F
E♭
Bass
mp
Pl.
mp
S.Dr.
mp
B. Dr.
mp


16
78
B♭ Tpt.
Euph.
Pno.
f
D 7
G m
Bass
mf
Pl.
S.Dr.
B. Dr.

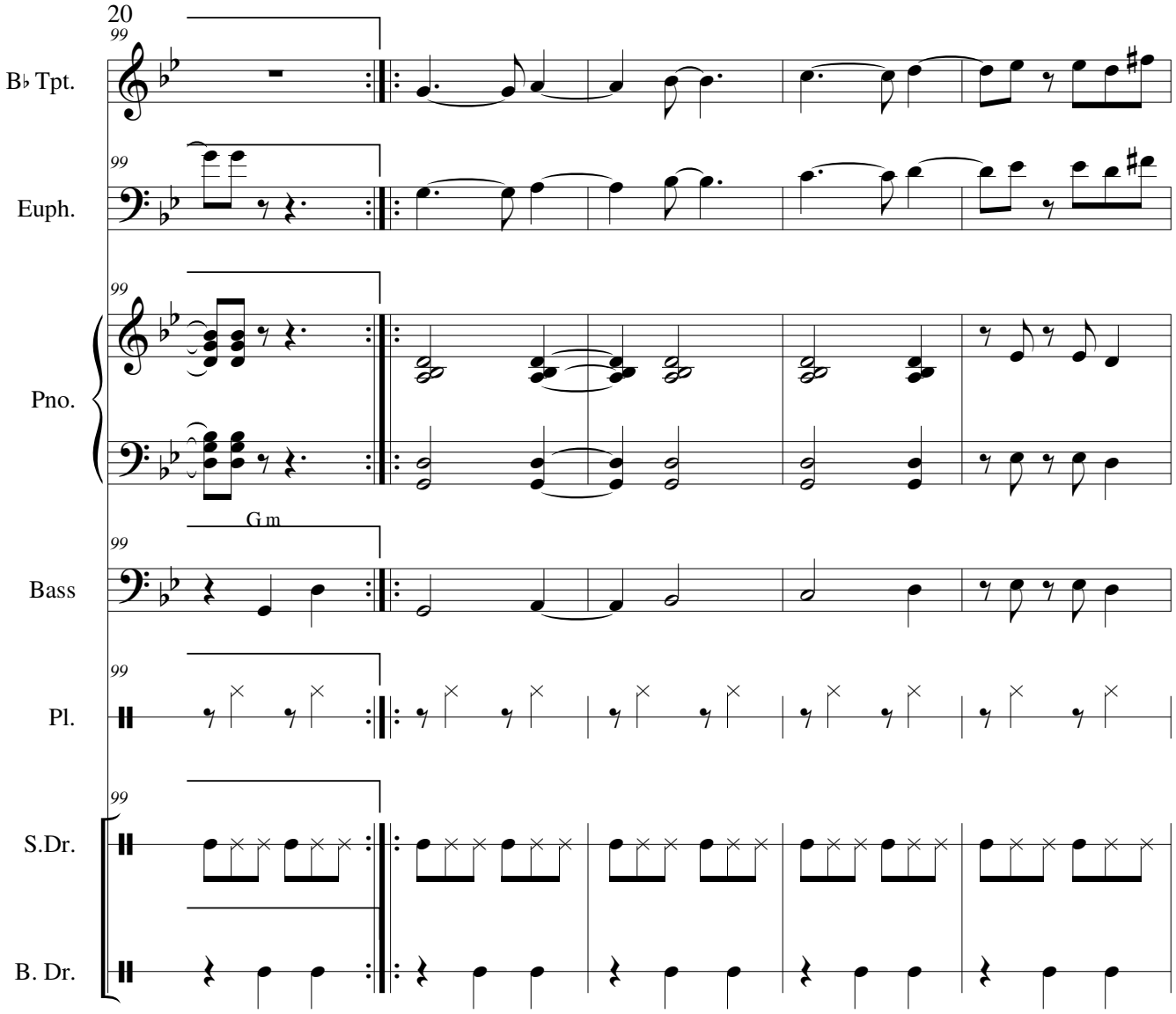

B♭ Tpt.
Euph.
Pno.
Bass
Pl.
S.Dr.
B. Dr.
83
mp
mf
G m
F
E♭
D 7
D 7

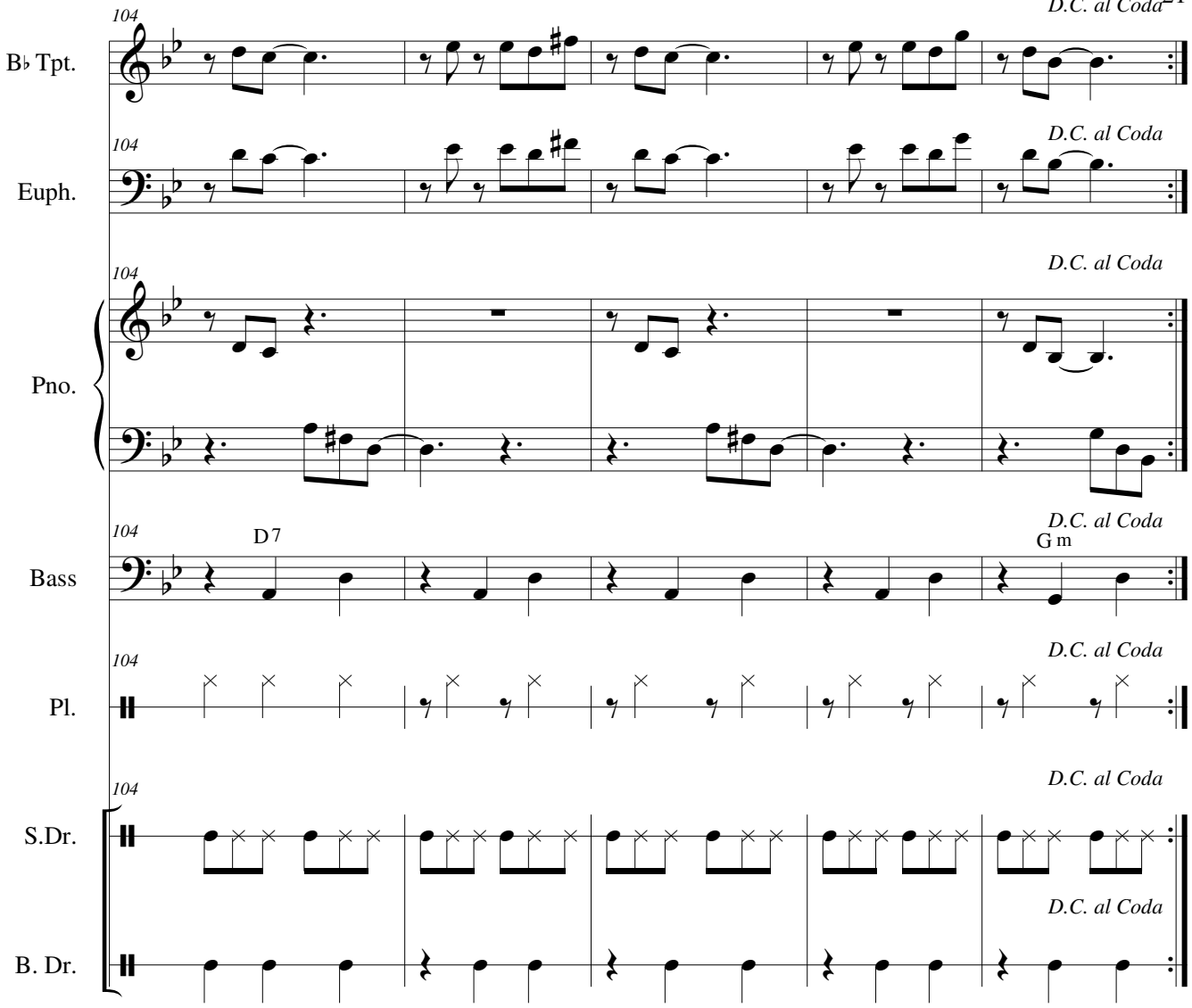
Fandangoropo

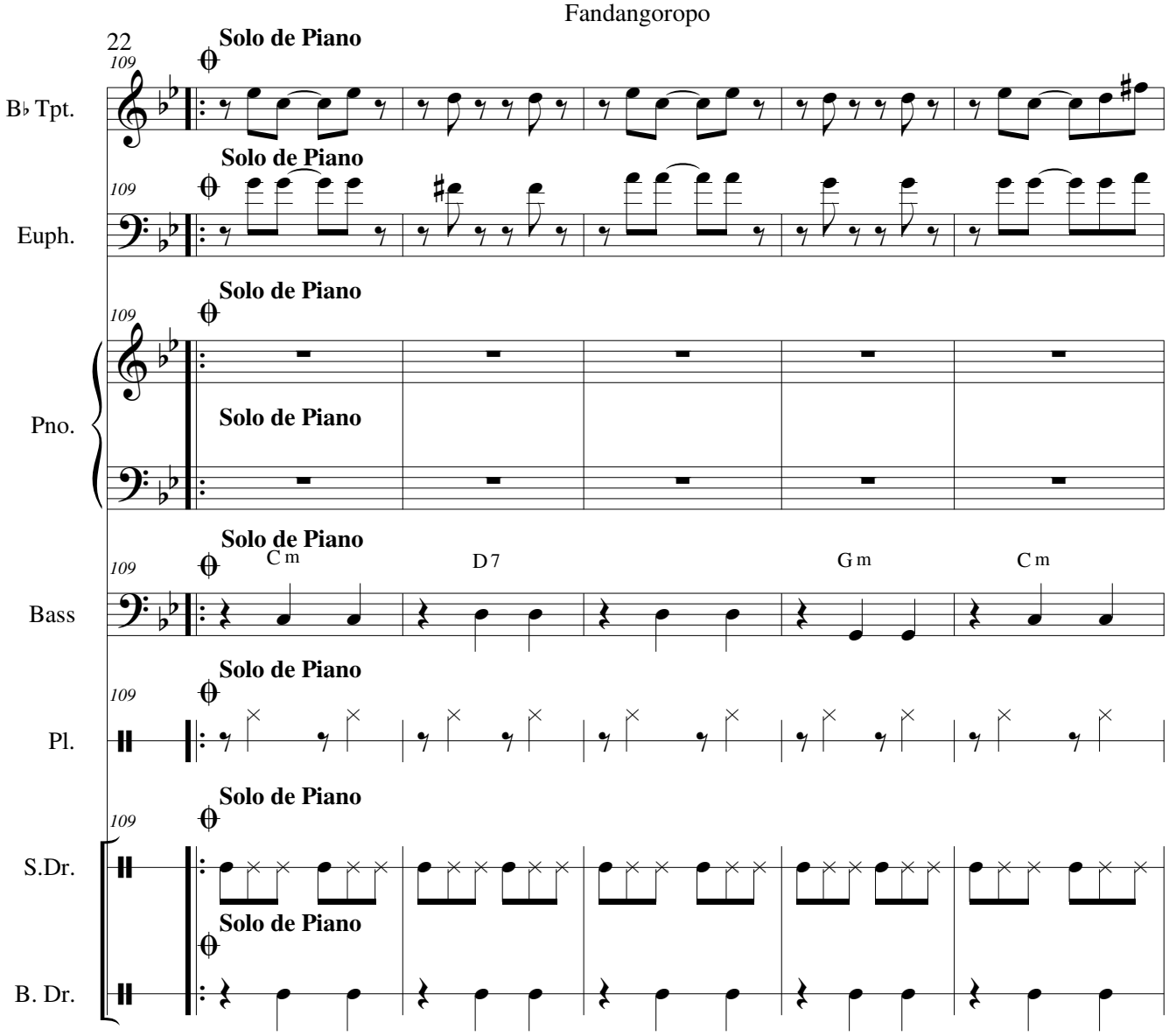


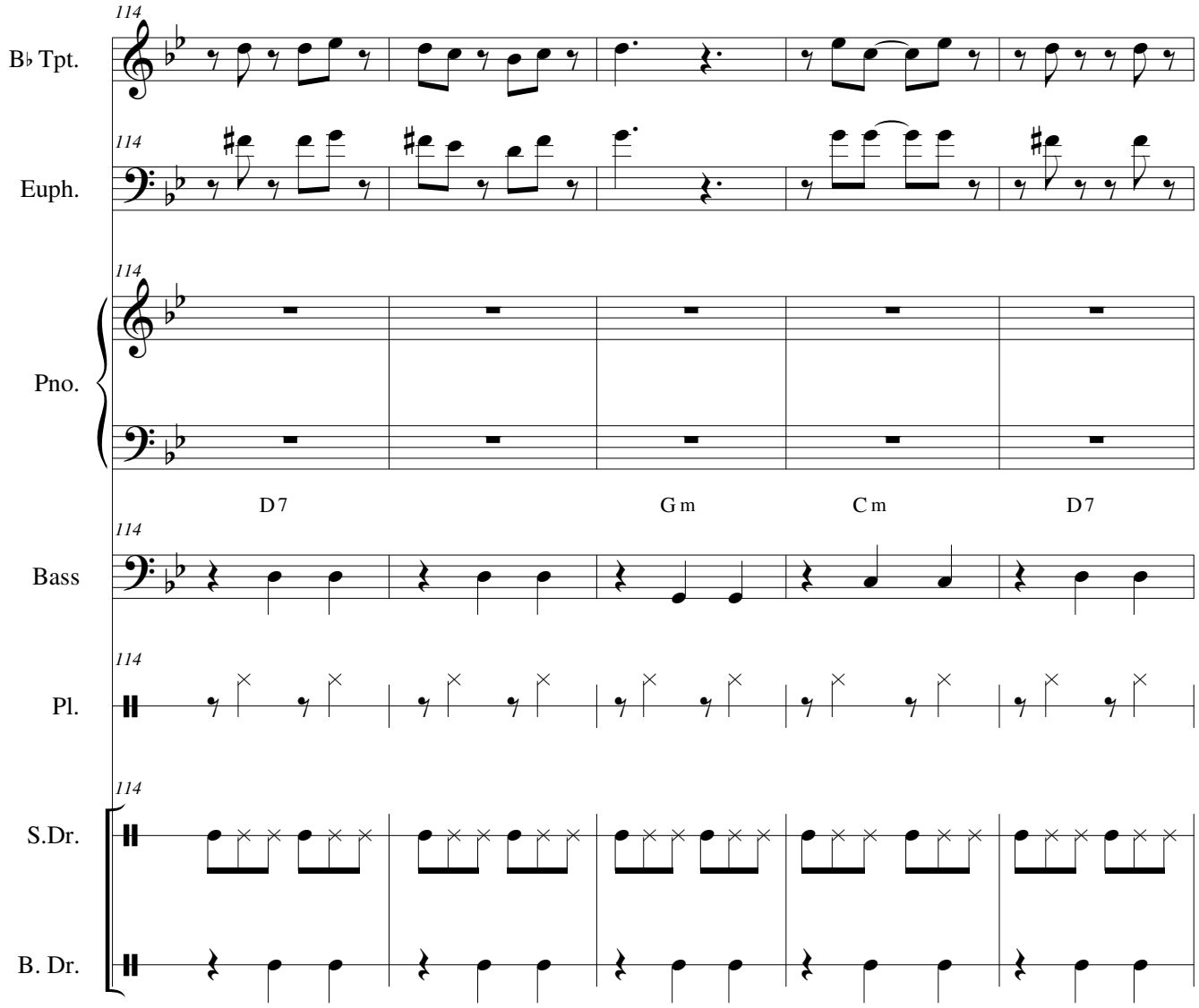

94
B♭ Tpt.
Euph.
Pno.
D 7
G m
Bass
Pl.
S.Dr.
B. Dr.

Fandangoropo

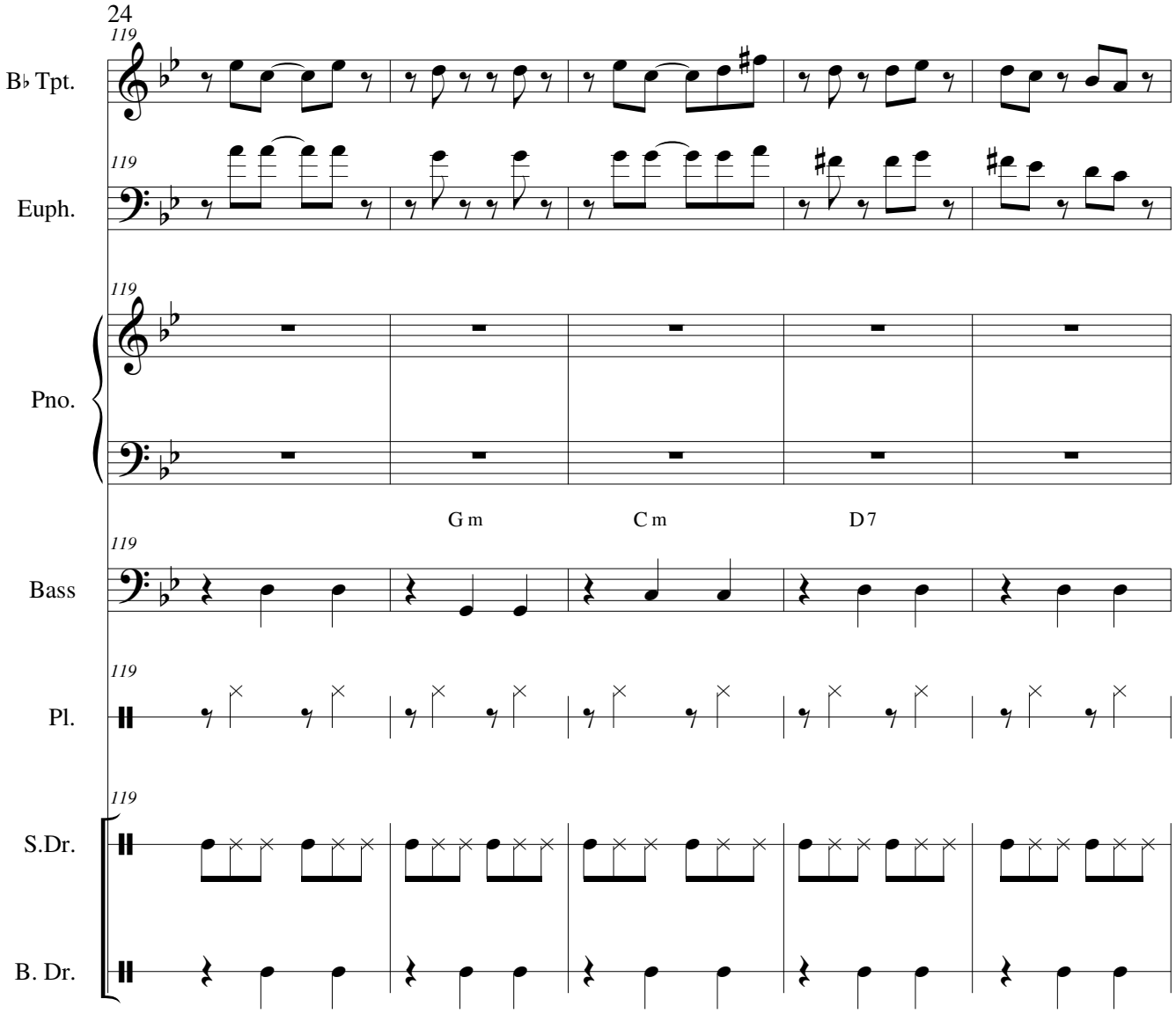


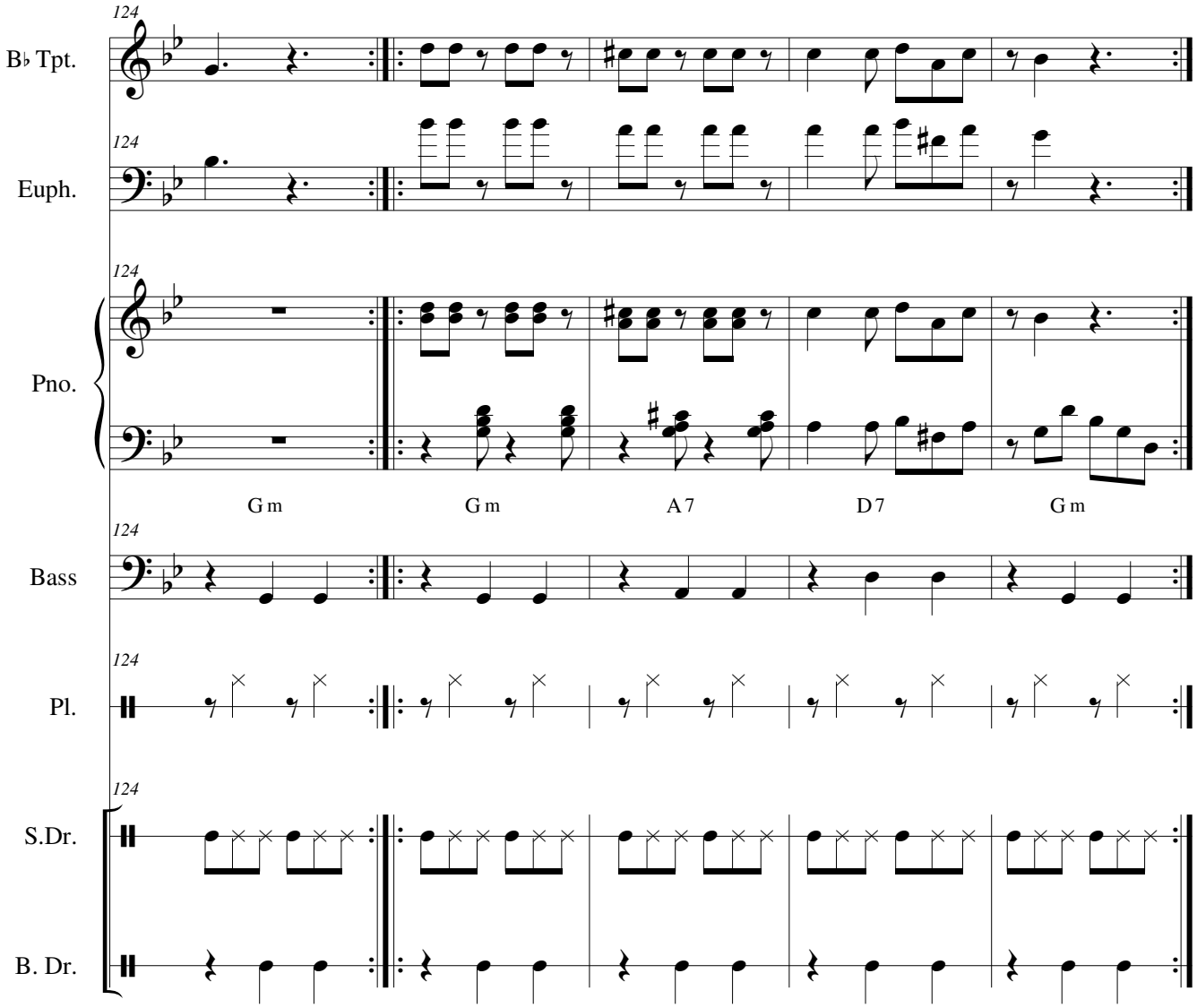

104
D.C. al Coda
B♭ Tpt.
Euph.
Pno.
Bass
D7
Gm
Pl.
S.Dr.
B. Dr.


22
109
Solo de Piano
B♭ Tpt.
Euph.
Pno.
Bass
Pl.
S.Dr.
B. Dr.
C m
D 7
G m
C m

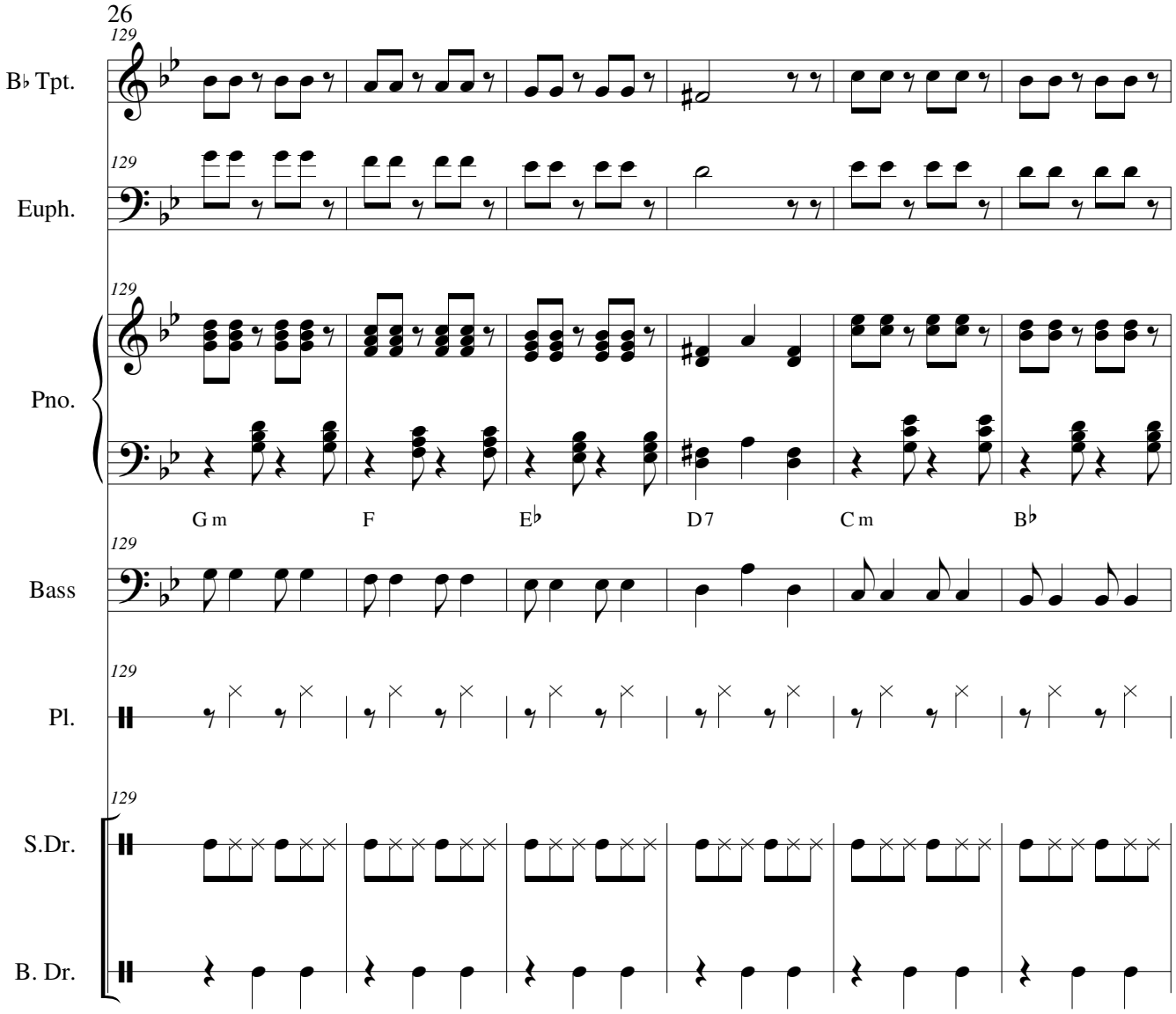

114
B♭ Tpt.
Euph.
Pno.
D 7
G m
C m
D 7
Bass
Pl.
S.Dr.
B. Dr.

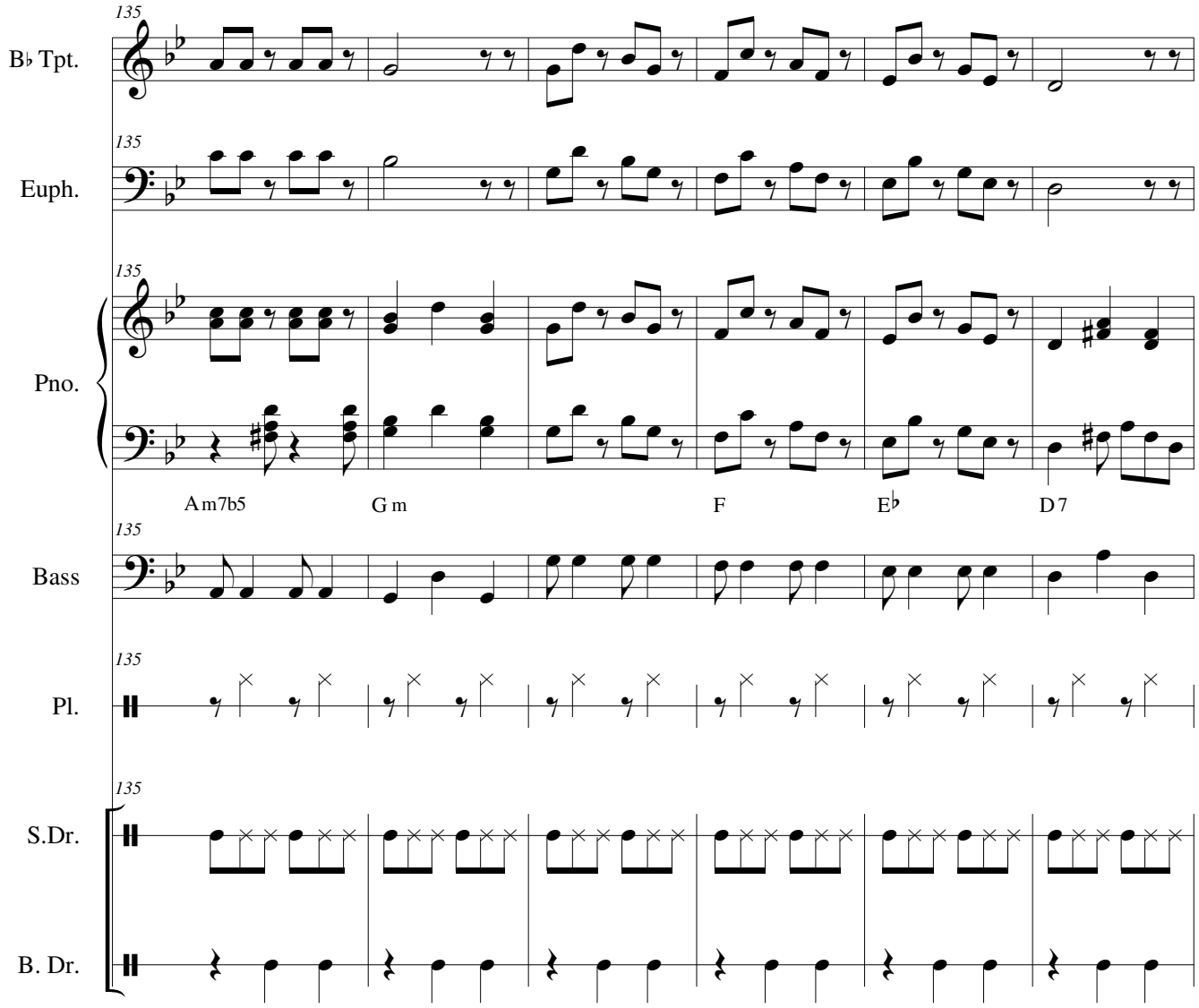
Fandangoropo

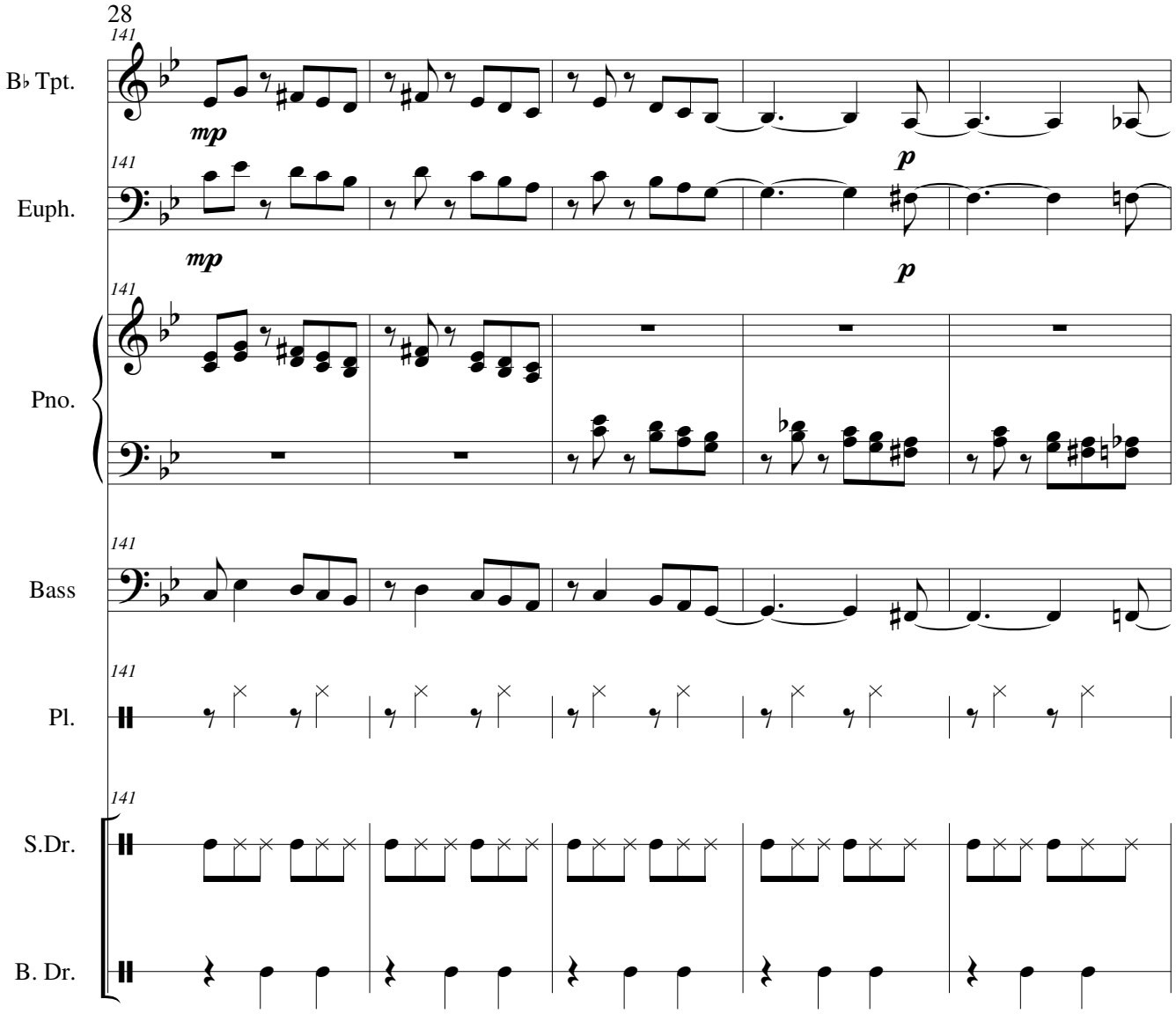


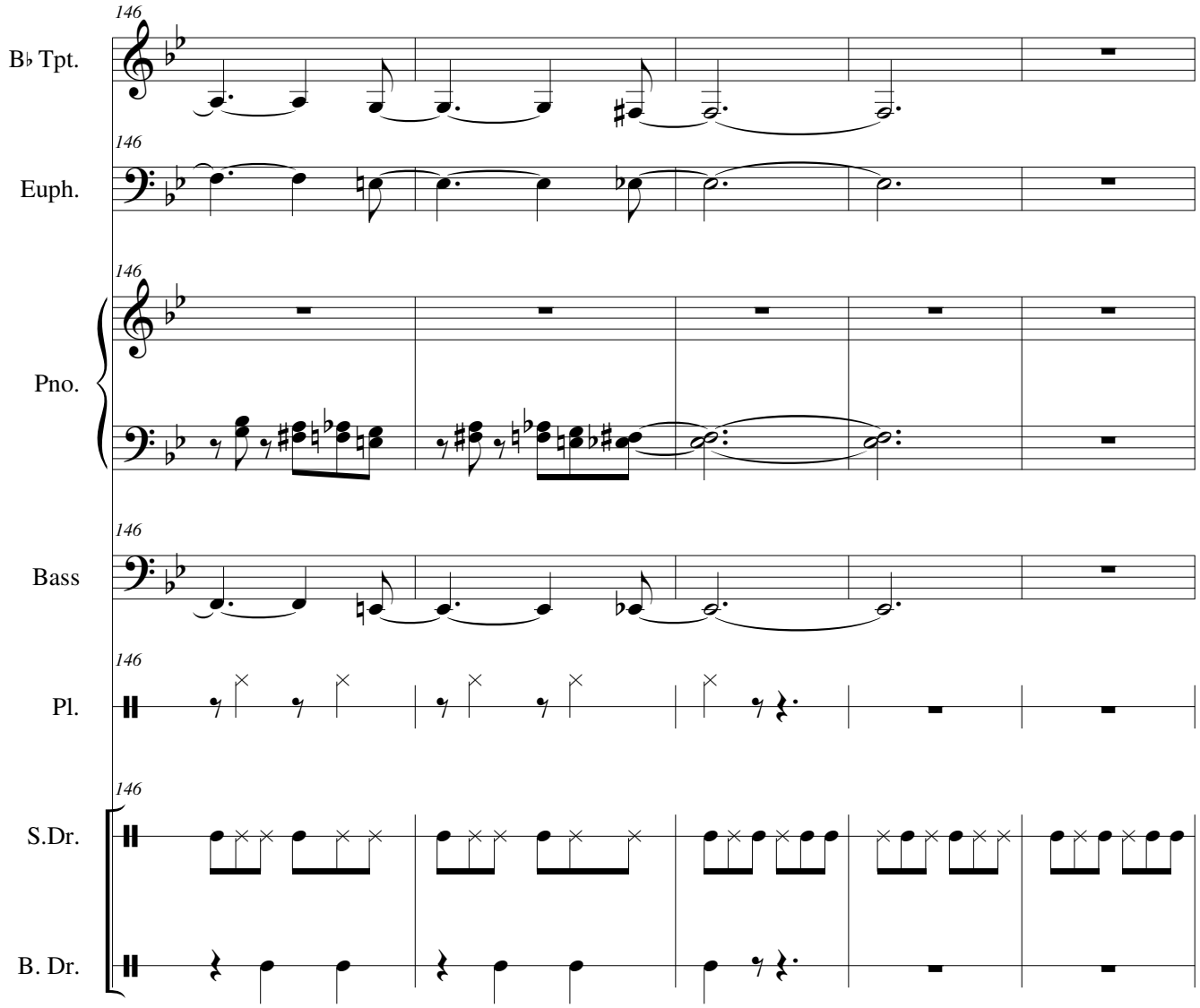

124
B♭ Tpt.
Euph.
Pno.
Gm
Gm
A7
D7
Gm
Bass
Pl.
S.Dr.
B. Dr.

Fandangoropo

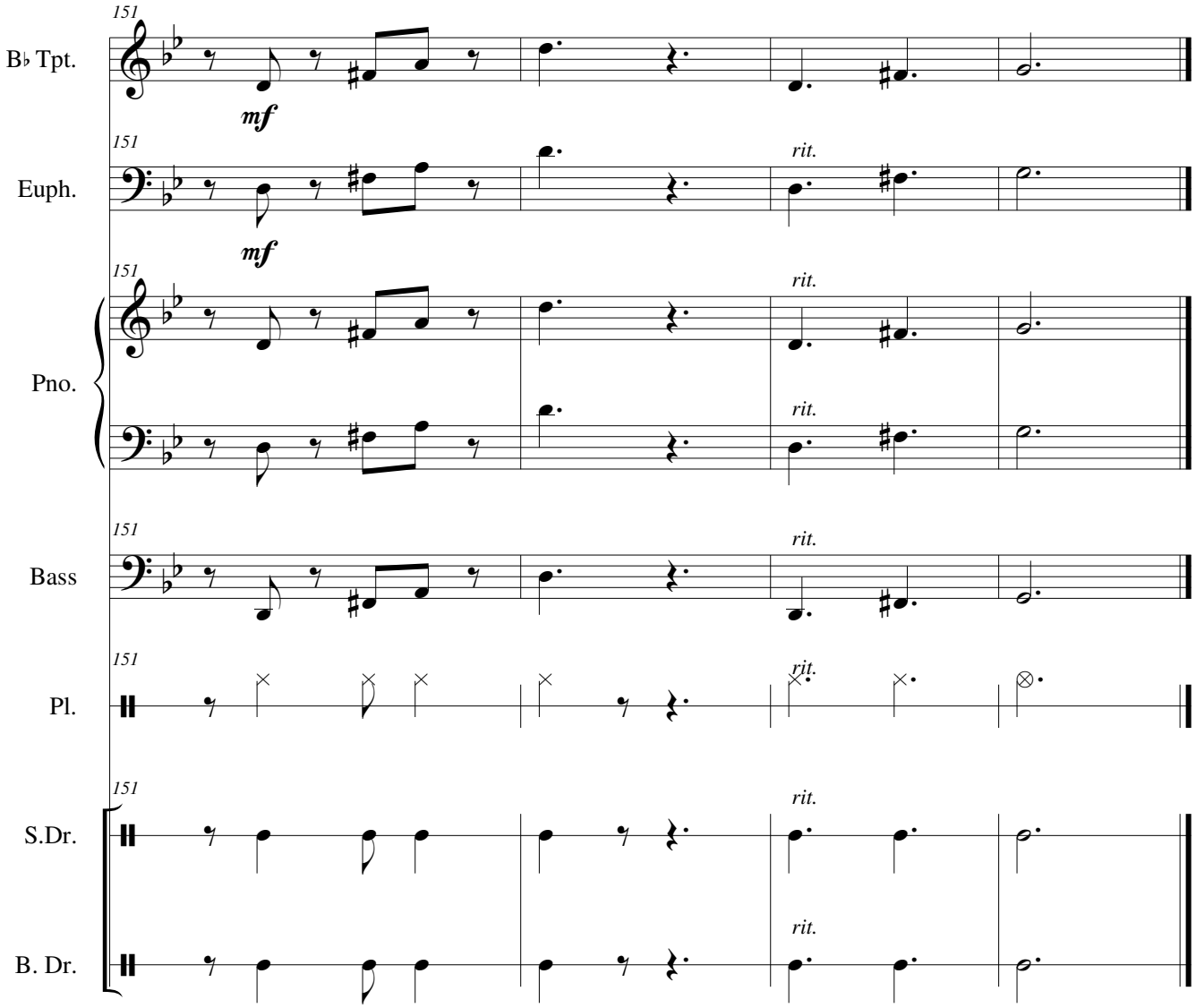



135
B♭ Tpt.
135
Euph.
135
Pno.
A m7b5
G m
F
E♭
D 7
135
Bass
135
Pl.
135
S.Dr.
B. Dr.


28
141
B♭ Tpt.
mp
Euph.
p
Pno.
Bass
Pl.
S.Dr.
B. Dr.


146
B♭ Tpt.
146
Euph.
146
Pno.
146
Bass
146
Pl.
146
S.Dr.
B. Dr.

30


151
B♭ Tpt.
mf
151
Euph.
mf
151
Pno.
151
Bass
151
Pl.
151
S.Dr.
151
B. Dr.
rit.