EL LENGUAJE MUSICAL LLANERO

UN ACERCAMIENTO A LA COMPOSICIÓN DESDE LA NOTACIÓN MUSICAL Y FONÉTICA

FELIPE CORREDOR TÉLLEZ

Tutor: Maestro Francisco Castillo

Proyecto Curricular de Artes Musicales

Facultad de Artes ASAB

UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

2013

EL LENGUAJE MUSICAL LLANERO

UN ACERCAMIENTO A LA COMPOSICIÓN DESDE LA NOTACIÓN MUSICAL Y FONÉTICA

-La música comienza donde acaba el lenguaje-
E.T.A. Hoffmann

Agradecimientos.

Antes de presentar el contenido de este proyecto quiero agradecer a todos lo que participaron activa o moralmente en el planteamiento, realización y producción de este trabajo escrito y la obra musical que lo acompaña. Quiero empezar por agradecer y dedicar este trabajo a mi padre Ricardo Corredor, quien de una u otra manera fue quien impulso la motivación principal que dio origen a este trabajo. A mi madre Ela Téllez, quien me acompaño y dio su incondicional apoyo durante toda mi vida y por supuesto toda mi carrera. A mi hermana Juanita quien toda la vida fue mi cómplice y de algún modo "maestra de vida", mi mano derecha y ejemplo. A Gina Montoya, con quien cultivamos conjuntamente este gran gusto por el lenguaje oral, por el habla y sus características.

Aparte del círculo familiar quiero agradecer a la Facultad de artes ASAB por haberme brindado las herramientas intelectuales, estéticas y morales que influyeron en la producción del texto y la composición de la obra. A mis maestros de composición que me dieron, además de la teoría, los criterios para crear, juzgar y valorar las buenas producciones y composiciones musicales. Específicamente al maestro Juan Carlos Contreras: director del grupo Ensamble Llanero de la facultad, maestro y amigo. También al maestro Francisco Castillo, a quien considero un gran maestro y excelente tutor. Finalmente agradecer a todos mis compañeros de composición, del proyecto curricular y de la facultad en general por haberme acompañado durante este proceso, por haber motivado, juzgado y evaluado muchas de mis composiciones.

Quiero también agradecer a quienes participaron de la aplicación de los ejercicios: a los flautistas Raúl Torres, Iván Palomá y Omar Fonseca y a los saxofonistas Carlos Castañeda y Andrés Barajas, pues gracias a ellos se pudo poner en práctica el planteamiento del proyecto y fue posible comprobar de qué manera era posible realizarlo.

Finalmente a quienes realizaron la grabación y mezcla de la obra, pues sin ellos, este producto musical no hubiera sido posible, ni tendría la calidad interpretativa que tiene:

Juan Carlos Conteras. Cuatro Llanero
Juan Miguel Sosa. Bandola Llanera
Javier Jiménez. Flauta Hablada
Leonardo Peña. Flauta Hablada
Germán Lozano. Flauta Melódica
Carlos Castañeda. Saxofón Tenor
Omar Rey. Maracas
Andrés Lizarazo. Mezcla

TABLA DE CONTENIDOS

1. *Introducción* 1
   - *1.1 Justificación* 2
   - *1.2 Objetivo y preguntas de investigación* 3
   - *1.3 Insumos teóricos* 3
     - *1.3.1 Música* 4
     - *1.3.2 Fonética* 6

2. *Cuerpo del trabajo* 9
   - *2.1 Proceso* 9
   - *2.2 Primer ejercicio técnico-práctico* 10
     - *2.2.1 Paralelos de notación* 10
     - *2.2.2 Formulación de ejercicios* 12
       - -Altura 14
       - -Valor duracional 14
       - -Texto 14
   - *2.3 Resultados esperados* 16
   - *2.4 Aplicación de los ejercicios* 16
   - *2.5 Los ejercicios y la música* 17
   - *2.6 Análisis de los resultados obtenidos* 18
   - *2.7 Conclusiones parciales del ejercicio práctico* 19

3. *El ejercicio compositivo* 22
   - *3.1 Materiales musicales* 22
     - -El formato 22
     - -La forma 27
     - -La textura 31
   - *3.2 Materiales del lenguaje* 34
     - *3.2.1 Entrevistas* 34
     - *3.2.2 Fragmentos utilizados* 35

4. *Conclusiones* 43
   - *4.1 Reflexiones sobre el proceso de composición* 43

4.2 Reflexiones sobre el proceso de montaje y grabación 44
4.3 Reflexiones generales sobre la relación entre música y lenguaje 47

5. Referencias bibliográficas 51

6. Referencias discográficas 53

7. Anexos
1. *Tabla de elementos suprasegmentales del Alfabeto fonético Internacional (AFI)* 54
2. *Transcripciones de la voz hablada a notación musical* 55
3. *Formato de evaluación durante el proceso de prueba de los sistemas de notación para la imitación de la voz hablada* 57
4. *Transcripción de las entrevistas* 59
5. *Score: El Coplero Nace!*
6. *Disco Compacto con los audios*[1]
   6.1 Primeros ejercicios
   6.2 Audios y transcripciones

[1] EL disco compacto fue grabado como una sesión de datos y contiene subcarpetas (6.1 y 6.1) de manera que debe ser abierto en una grabadora con mp3 o en un computador para poder ver todos los archivos.

INTRODUCCIÓN

Una de las motivaciones principales para la realización de este trabajo tiene su génesis en una experiencia personal. La formación recibida en el ámbito familiar durante la infancia, hacía énfasis en el buen uso del lenguaje y particularmente en la correcta pronunciación de las palabras. Por otro lado siempre tuve afinidad con la ortografía y esto complementó mi gusto por el lenguaje, haciendo de este un área de estudio que, para mi en ese momento de mi vida, contaba con dos elementos fundamentales que podía dominar; lo sonoro y lo escrito. Así pues, mientras se cultivaba este gusto fuerte por el lenguaje, el valor sonoro implícito en el habla y la manera de escribirlo, adquirieron gran importancia en mi vida y se convirtieron en una fijación que posteriormente sería objeto de estudio.

Los procesos creativos a diferentes niveles me han acompañado también desde la infancia y fueron en muchas ocasiones la metodología a seguir en materias de carácter científico como la física o la biología. Dichos proceso servían como punto de parida para la enseñanza y finalizaban, por supuesto, en un producto que diera cuenta del buen aprendizaje de los temas vistos en clase. Así pues, desde pequeño cultive en mi un gusto fuerte por la creación en sí misma; tanto la literaria, como la plástica o la musical. Finalmente y después de algunos años de estudios musicales en diferentes academias, me vi envuelto en el ámbito creativo musical y tuve una fuerte atracción por la composición tanto académica como popular; la comprensión de diferentes técnicas de escritura así como la comprensión de estructuras musicales simples y complejas me ha causado gran fascinación y he optado por explorar la aplicación de procesos compositivos de tradición occidental en músicas de carácter popular.

Un elemento importante para el presente estudio es el lenguaje oral y musical de los llanos Colombo-Venezolanos. A partir de las experiencias adquiridas en el grupo *Ensamble Llanero* de la facultad de artes ASAB y otras clases relacionadas con la composición surge un gusto e interés profundo por esta música. Durante mi proceso como estudiante tuve la oportunidad de estudiar las diferentes estructuras musicales del joropo, tanto formales como melódicas y rítmicas, a través de composiciones y arreglos para diversos formatos. Estos aprendizajes me brindaron las herramientas necesarias para desenvolverme con facilidad en la interpretación y escritura de este tipo de música, en otras palabras, conocer el estilo. Además de estos estudios es necesario mencionar que la presente investigación fue también impulsada por una clase de composición en la que se estudió con gran énfasis en la escritura musical con pies métricos (tema que será profundizado más adelante): En dicha clase se observó como ejemplo la obra *Monologo en Tiempo de Joropo* del maestro Carlos Gonzalo Guzmán Muñoz. En esta pieza para saxofón solista se refleja parte de la tradición del canto monódico de esta región ya que está construida, en parte, a partir de

elementos propios de los cantos de trabajo. Así pues, se resalta la importancia del lenguaje oral del llanero como medio fundamental de comunicación entre ellos y su entorno.

Para este proyecto se realizaron varias lecturas de estimulación relacionadas con algunas áreas de la lingüística como la fonología comparativa o la fonética, todos de carácter académico como: *Manual de Pronunciación Española.* Navarro, Tomás (1918), *Principios de fonología y fonética española* Quilis, Antonio (1998) o *Introducción a la fonética y fonología del español*. Frías, Xavier (2001). También se recurrió a otros que daban cuenta de reflexiones filosóficas y psicológicas sobre el lenguaje e incluso textos que tenían una explicita relación entre los materiales del lenguaje y los materiales musicales que se usaron posteriormente como: *Música, lenguaje y filosofía.* Guzmán, Lilian J. (2009), *La métrica poética cuantitativo-musical en España*. Pamies, Antonio (2012) o *Métrica española.* Navarro, Tomás (1995). Estas lecturas, entre otras que tienen que ver con aspectos musicales únicamente, sirvieron como punto de partida para organizar y enfocar el tipo de trabajo que se realizaría posteriormente

La presente investigación es de carácter interdisciplinar y surge como un proyecto que pretende proponer nuevos recursos para el escritura musical al relacionar y articular la composición musical y la fonética, dos áreas de estudio que aunque en ámbitos diferentes y con aproximaciones bien distintas consideran y abordan algunos aspectos del sonido que son fundamentales para este estudio. Esto es de gran importancia ya que es un trabajo que contribuye con el desarrollo del pensamiento musical y compositivo, el cual beneficia a la comunidad académica presentando nuevas herramientas compositivas relacionadas con el habla. A continuación expondré los intereses principales en cada una de estas disciplinas para aclarar el panorama y abordar los materiales con los que se desarrolla.

Justificación

Las herramientas que brinda este trabajo pueden ser de uso práctico y ayudar a resolver problemáticas compositivas relacionadas con la fonética y con la sonoridad especifica del discurso hablado. Este estudio muestra cómo suena lo que decimos expresado en términos musicales. Así pues, no solo es un aporte teórico a la escritura musical, sino también al lenguaje mismo, ya que muestra datos específicos sobre cómo suena un discurso en términos musicales y, aunque no evidencia de igual manera la intención y el carácter del mismo, es claramente una manera de hacer música.

El estudio que se emprende aquí es de gran importancia, ya que es un trabajo interdisciplinario que contribuye con el desarrollo del pensamiento musical y compositivo y beneficia a la comunidad académica presentando nuevas herramientas compositivas relacionadas directamente con el lenguaje cotidiano de los llanos orientales Colombo – Venezolanos, así pues se proponen ideas compositivas que relacionan las prácticas académicas con las músicas tradicionales. Cabe observar la riqueza sonora de la expresión musical de esta región y su relación directa con la naturaleza y con su cotidianidad, factores de inspiración que se ven plasmados en su práctica musical.

Este es un estudio que se sustenta sobre la idea según la cual el habla y su sonoridad son susceptibles de clasificación, sistematización e imitación. De este modo, él responde a necesidades estéticas particulares, por lo tanto, se inscribe en la línea de investigación de *Estética y Teorías del Arte* de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. La presente investigación propone modelos de escritura musical y también contribuye a nivel cognitivo y material con la continuación de las líneas de investigación en el Proyecto Curricular de Artes Musicales. Así, al ser un aporte creativo y que puede dar paso a la creación y/o continuación de otros estudios, se inscribe en la línea de investigación *Creación Musical* del Proyecto Curricular de Artes Musicales.

Objetivo y preguntas de investigación

Con base en los intereses ya mencionados y la relación entre estas dos disciplinas; música y fonética, se plantean preguntas como: ¿Qué elementos de la notación fonética son aplicables a la notación musical?, ¿cómo aplicar elementos rítmicos, melódicos y de acentuación de la notación fonética en la escritura musical? o ¿cómo escribir la voz hablada desde el sistema convencional de notación musical? Así, este estudio quiere explorar cómo es posible expresar la sonoridad del lenguaje hablado en términos musicales e imitar dicha sonoridad con algunos instrumentos de la práctica actual.

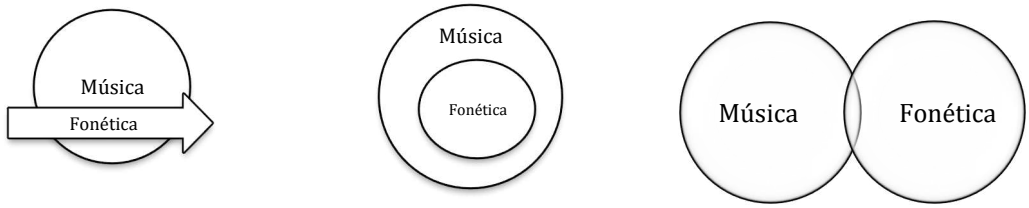
Paralelamente también había preguntas relacionadas con la composición misma, con la creación musical a partir de los elementos ya mencionados, entonces no solo era importante el ¿cómo aplicar elementos de la fonética a la notación musical?, sino también ¿cómo aprovechar esto como material musical en una composición?, ¿cómo crear una obra musical que integrara dichos elementos con otros de mi interés como la música llanera? De manera que también se volvió importante reflexionar acerca de este tipo de música y nuevamente surgieron preguntas que orientaban maneras de replantear la creación musical y la utilizaciones de los materiales musicales que se extraerían del lenguaje.

En conclusión, y a pesar que pareciera haber varios objetivos e interrogantes que giran en torno a la creación musical, a prácticas culturales y a algunos materiales de otra disciplina, en este caso el lenguaje, el presente estudio se establece a partir de preguntarse ¿cómo realizar una composición musical llanera que contenga elementos de la fonética y que estos elementos sean susceptibles de volverse material musical?

Insumos teóricos

Dadas las dinámicas propias y la naturaleza del presente estudio, se escogieron dos campos o disciplinas de interés que son de fundamental importancia para el desarrollo de los objetivos: la música y la fonética. De estas dos, hay por supuesto algunos elementos que resultan más importantes y será con los que se trabaje. A continuación se explicarán los elementos que interesan de cada una de las disciplinas ya mencionadas.

Aún después de haber realizado esta investigación, me surge una duda acerca de la relación entre las dos disciplinas mencionadas en este trabajo pues no se si es la fonética que atraviesa a la música y sucede algo en este proceso, o es la fonética una disciplina que está dentro de la música o de pronto es más bien que son dos disciplinas diferentes pero tienen un punto de intersección.



Creo firmemente que se puede tratar de cualquiera de los tres, depende del punto de vista sobre la relación entre música y fonética. En cualquier caso, es claro como este trabajo apoya una intención manifiesta que en los trabajos de grado se hagan investigaciones de carácter transdisciplinar, interdisciplinar y multidisciplinar pues la creación de conocimiento también se da al relacionar dos o más cosas entre sí.

Música:

La música es una disciplina que me apasiona profundamente en todos sus aspectos y considero que es un arte que debe explorarse constantemente, el ejercicio creativo ha de ponerse en práctica siempre que se pueda no solo para adquirir experiencia, sino también para empaparse de nuevos conocimientos. Debido a las necesidades de este trabajo voy a profundizar un poco en tres aspectos sustanciales en esta práctica creativa. Así pues, se hará una pequeña descripción de cada uno para explicar el por qué de estos intereses.

La escritura musical es comprendida como un sistema de notación que contempla particularidades del sonido como la altura, la duración, la intensidad y la acentuación entre otros. Estas dimensiones son controladas a través de diferentes símbolos que deben adicionarse a las notas en la partitura y si consideramos estas como los pilares del sonido que escuchamos, entonces es posible afirmar que se puede escribir casi cualquier cosa, probar su resultado sonoro y si es necesario adecuarla para obtener lo que se desea oír. En otras palabras, la escritura musical permite crear una imagen gráfica del sonido articulado en el tiempo para poder recrearla con otros medios sonoros.

Referentes como Kurt Stone (1980), Ana María Locateli (1973) o Tomás Marco (1970) dan cuenta de diferentes acercamientos a la notación en la música, desde notación tradicional para diferentes instrumentos hasta el uso de grafismos como extensión del lenguaje musical escrito. Estos autores no solo influyeron en la realización de este proyecto sino también en mi formación como compositor y me brindaron herramientas de gran utilidad que, si bien no se evidencian del todo en este proyecto, ayudaron a generar conceptos necesarios para el desarrollo de la escritura musical a nivel técnico y estético, pues no solo se trata de crear modelos de escritura musical, es importante también que dichos modelos sean claros, estén bien orientados y tengan integridad y/o coherencia con el tipo de música que se esta trabajando.

Como fue mencionado anteriormente, la composición musical cumple un papel fundamental como proceso analítico y creativo y es uno de los aspectos más importantes. Esta disciplina enseña, entre otras cosas, diferentes técnicas de escritura que tienen como resultante sonoro diferentes lenguajes musicales y cada una de estas técnicas tiene particularidades que la hacen diferenciable entre las otras. De manera que, así como en el arte plástico es posible entrelazar diferentes técnicas para obtener un resultado, en música también es posible relacionar y mezclar diferentes técnicas compositivas que puedan desembocar en un estilo o lenguaje musical propio e innovador. Esto ayuda no solo a enriquecer las prácticas compositivas, sino también a cada estilo que se use, es decir, si se escribe una pieza popular con características de escritura académica, no solo aportará a la música popular en su resultante sonoro, sino también a la académica al presentar nuevas posibilidades de escritura y viceversa. Es preciso aclarar que para el presente estudio la composición no va a ser un resultante musical innovador que rompa esquemas o replantee paradigmas, acá la composición musical debe entenderse como una herramienta que permite articular los sonidos en el tiempo, que los materiales con los que trabaja son susceptibles al cambio y las transformación y es ahí en ese punto donde puede existir la creación compositiva.

Por otro lado y tomando en cuenta lo mencionado anteriormente, cobra gran valor el estilo musical como resultante de prácticas musicales de carácter regional y/o académico. En este caso específico hay un gran interés por las músicas de los llanos Colombo – Venezolanos, sin embargo considero pertinente profundizar un poco en los tipos de música llanera que hay y en cuál específicamente me voy a fijar. Para esto es necesario explicar un poco más acerca de dos tipos de joropo, subgrupos que parecen poder contener a la mayoría de las prácticas musicales en esta región.

Llamaremos *Joropo criollo* a esa música de origen y producción campesina, música en la que se canta sobre la relación que existe entre los llaneros y su entorno, la naturaleza, las costumbres y prácticas cotidianas y la labor del llano entendiéndose como trabajos relacionados con la tierra y los animales. Este joropo criollo tiene características específicas en el tipo de interpretación instrumental y vocal sonoras que hacen que adquiera esta identidad. Cabe mencionar que en esta categoría también están los cantos de trabajo, tanto de ordeño y de arreo como de velorio.

A finales de los 50´s artistas como Juan Vicente Torrealba llegaron a mezclar el lenguaje musical llanero (joropo criollo) con el bolero y el tango, fenómenos comerciales en Latinoamérica en ese momento y creando lo que posteriormente llamarían *Joropo estilizado o urbano.* Esta música se caracteriza por tener otro tipo de aspectos interpretativos instrumentales y vocales poca utilización de aspectos formales del joropo criollo como los golpes. El joropo estilizado es en su gran mayoría una serie de canciones cargadas de romanticismo, dolor, añoranza, etc, que incluyen algunos elementos de la tradición musical llanera.

Por otro lado el jazz y otras músicas modernas han influenciado la manera en que se interpreta el joropo, la inclusión de aspectos técnicos como el virtuosismo y la complejidad rítmica y armónica ha adquirido fuerza, la adaptación del joropo a otros formatos de carácter popular y académico, fenómeno que entre otras cosas ha permitido la transcripción y creación escrita de este tipo de música y se ha instaurado casi como una necesidad de cambio para esta música, una necesidad estética, lo cual ha aportado también a la música llanera en general ya que se trata de una práctica musical de tradición oral.

Así en síntesis, hay dos elementos que son mayor relevancia para el presente estudio y son estos los que se van a profundizar más adelante: La notación musical comprendida como un sistema escritural susceptible de permearse por otras áreas y modelos de escritura y el Joropo como una expresión musical y cultural que tiene gran peso en la creación y desarrollo de ideas de esta investigación.

Fonética:

Se hace ahora indispensable hablar del eje transversal a las prácticas musicales en este proyecto creativo. Como se mencionó al principio, el lenguaje ha jugado un papel crucial en el desarrollo de este proyecto y es una de sus áreas la que interviene para complementar estos procesos creativos, la fonética. Esta disciplina se encarga, entre otras cosas, de la escritura de los sonidos que produce el habla y es esta una de las principales razones de interés por esta disciplina. Este sistema de escritura contempla aspectos rítmicos, melódicos y de acento que son indispensables para establecer paralelos entre la fonética y la música y cada uno de estos será ampliado a continuación.

En principio hay que mencionar que antiguamente el lenguaje tenía un sistema métrico basado en unidades llamadas “pies” y en base a estos se le daba ritmo al lenguaje hablado, este será el punto de partida para hacer un paralelo rítmico entre la música y la fonética. Antonio Pamies en el artículo “La métrica poética cuantitativo-musical en España” explica claramente el fenómeno del *ritmo* en el habla y menciona la teoría de Andrés Bello (1835), quien propone que el antiguo pie métrico greco-latino, sea transformado en un “pie acentual”, siendo entonces largas = acentuadas y breves = no acentuadas. Esta teoría será ampliada más adelante por Miguel Ángel Príncipe (1862) y Tomás Navarro (1995), quienes aclaran un poco el panorama del ritmo en el español y proponen analogías musicales para explicar su funcionamiento.

Por otro lado esta la teoría de Agustín García Calvo (1977), quien re-evalúa las teorías de Príncipe y Navarro y propone dos tipos de métricas diferentes en las que los pies funcionan según la disposición del oyente. Dichas métricas serán criticadas en el artículo ya mencionado debido a ejemplos forzosos en la pronunciación pero finalmente exponen elementos de duración que no son planteados en las otras teorías y serán de gran utilidad en el momento de transportar el ritmo del lenguaje a la escritura musical.

Todas estas teorías son de gran utilidad en el momento de realizar paralelos rítmicos entre el lenguaje hablado y la música, pues es posible abordarlo desde diferentes puntos de vista y así tener un mayor abarque en cuanto a este aspecto específico.

En cuanto a la entonación y la discriminación de alturas en el lenguaje hablado tomé como punto de partida la "Introducción a la fonética y fonología de español" de Xavier Frías Conde (2001) quien explica elementos formales que constituyen el sonido del habla. Menciona algunos como el tonema; que es la unidad de medida de la entonación y existen tres tipos de estos; ascendentes, descendentes y estáticos. Más adelante explica como a partir de fonemas se construyen las sílabas, luego las palabras y posteriormente con estas se construyen grupos fónicos y estos están a su vez constituidos por diferentes tonemas y los ejemplifica por medio de gráficas con diferentes tipos de entonación; con uno o varios grupos fónicos, con aposiciones y explicaciones, con y sin pronombre interrogativo, entre otras. Respecto a estas gráficas, menciona que existe una línea neutra que sobrepasamos en los momentos en que hablamos y afirma que: "Lo que en la lengua escrita se expresa por medio de signos gráficos auxiliares, en la lengua oral se expresa con el cambio de tono".

Este texto explica claramente algunas nociones sobre el comportamiento de la entonación y la pronunciación en el lenguaje y por medio de las gráficas ya mencionadas presta la herramientas necesarias para realizar los diseños melódicos que se usaran en la obra.

Tomás Navarro en su "Manual de Pronunciación" (1918) inicia por explicar el objeto de su libro y habla sobre una problemática importante en el lenguaje y que concierne mucho al presente estudio: la pronunciación. Menciona que existen diferencias de pronunciación no solo en diferentes países, sino también en diferentes regiones de cada país. El autor afirma que la pronunciación se ve afectada por el lugar, los rasgos fonéticos de otras lenguas que se hablen en el lugar y rasgos de dialectos antiguos que permanecen. Este texto es complementario al de Frías Conde ya que explica de manera mas detenida los cambios de entonación y también presta herramientas que pueden ayudar a definir tipos de articulación que pueden ser aplicados al lenguaje instrumental, esto será el complemento que necesitan los modelos melódicos propuesto por Frías Conde.

Adicionalmente quiero mencionar el "Manual de fonética española" (2007) de Eugenio Martínez Celdran y Ana María Fernández Planas, quienes hablan de la pausa y la declinación como elementos fundamentales en una oración; sobre este último se menciona que suele cambiar según el tipo de oración (como propone Fías Conde en sus gráficas),

pero que es indispensable como punto de segmentación. Así pues estos autores complementan todo el material relacionado con la entonación y la altura del lenguaje hablado que fue expuesto anteriormente.

Para terminar y como último elemento fonético que deseo relacionar en mi investigación está el Alfabeto Fonético Internacional AFI. Dicho alfabeto esta compuesto por una serie de tablas que muestran gráficamente la mayor cantidad de sonidos producibles por el habla humana, sin embargo de ésta me interesa la tabla de elementos suprasegmentales del lenguaje, que son características del habla como la acentuación, tono, duración y entonación ya que muchos de estos son ejemplificados con elementos propios de la escritura musical como las dinámicas o el carácter entre otros. Esta tabla servirá como modelo para hacer la transcripción al lenguaje musical por su organización y diseño. Adicionalmente contribuye un adelanto significativo en la labor compositiva pues será el punto de partida para las convenciones instrumentales de la obra.

En conclusión, podemos observar cómo esta disciplina contempla diferentes aspectos en la producción y articulación del sonido hablado y considera casi los mismos de la escritura musical; entonación, duración e intensidad entre otros. Es esto lo precisamente lo que me causa fascinación por la fonética, pues hace que surjan reflexiones como que todo discurso supone una emisión sonora y ésta, como cualquier otra, es susceptible a la transcripción e imitación con medios de igual o diferente naturaleza, de manera que si se hace una intersección entre la fonética y la partitura es posible afirmar que se puede leer la fonética musicalmente y la música oralmente pues ambas contemplan características muy similares.

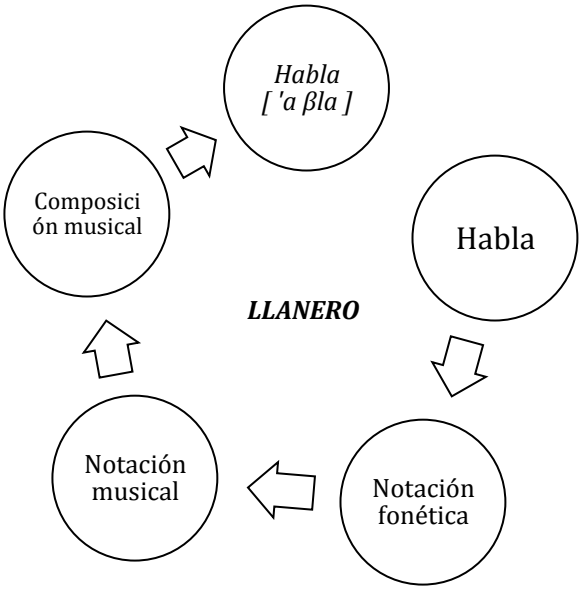
Así pues y ya habiendo explicado todos los elementos que se van utilizar tanto de la música como de la fonética es un poco más claro el objetivo general de la investigación, ¿cómo realizar una composición musical que contenga elementos de la fonética?. Los pasos y decisiones que se tomaron sobre este aspecto serán explicadas en el capítulo 2 ***Cuerpo del trabajo***, se explicará cómo se creó un proceso que relacionara la música y la fonética a partir de paralelos de notación. Durante este capítulo también se verá cómo se aprovecharon los elementos de la fonética que existen en música (duración, altura, articulación) para realizar transcripciones del habla en notación musical, se mostrarán los ejercicios que se realizaron y los resultados que arrojaron. Posteriormente durante el capítulo 3 ***El ejercicio compositivo***, se mostrará cómo estas se aplicaron a una composición musical relacionada con las música de los llanos orientales Colombo - Venezolanos, además de explicar los materiales musicales y compositivos que se utilizaron para crear dicha obra. Finalmente en el capítulo 4 ***Conclusiones*** se expondrán las reflexiones que surgieron de todo el proceso de teorización y creación de modelos compositivos para la voz hablada, de la relación entre los insumos teóricos (música y fonética), del proceso de composición musical para la obra y otras reflexiones que surgen a partir de una relación tan íntima como la del habla y la música.

CUERPO DEL TRABAJO

Durante este capítulo se explicará con detalle de qué se trata el presente trabajo, cómo fue concebido, cómo se transformo y en qué desembocó. Se explicará también el proceso que se planteó y las cosas que se hicieron durante este para dar testimonio de los procedimientos investigativos y conceptos que surgieron durante la realización. En un momento se ahondará sobre los elementos de la fonética y la música que fueron mencionados en el capítulo anterior y expondrá cómo todos estos elementos confluyeron en la composición de una obra musical llanera que relaciona el lenguaje oral con el lenguaje musical.

Proceso

Para poder explicar el proceso que se llevó a cabo durante la investigación, es necesario explicar cómo éste trabajo contiene elementos estructurales que se relacionan entre sí para desembocar en un proceso creativo.



Esto termina por ser un proceso cíclico en forma de espiral en el que un "objeto sonoro" es transportado a través de varios puntos y se espera que dicho objeto se transforme en el proceso. Se partirá de algunos estudios relacionados con el Habla y se hará un paralelo entre su sistema de notación (la fonética) y el sistema de notación musical para observar

qué tienen en común estos dos. Una vez establecidos dichos paralelos se procederá por someter al objeto sonoro a una serie de pruebas para poder expresarlo en términos musicales y claro, convertirlo en material musical para más adelante ser utilizado como un elemento constitutivo en una composición. Así pues, el habla se transformará y pasará de ser un "objeto sonoro" aparentemente desligado de la música a un material musical con mucho potencial, por supuesto, sin perder mucho de sus cualidades y particularidades.

Todos estos elementos giran en torno a la cultura y las prácticas del llanero, es decir; tanto los elementos del lenguaje hablado como los musicales que se aplicarán en la obra, tienen que ver con prácticas orales y musicales de los llanos orientales Colombo – Venezolanos y es precisamente este eje cohesor el que le da forma de espiral. Considero que al ser elementos de tradición oral y al tener que ver con aspectos culturales, están destinados a no acabar mientras no acabe dicha cultura, a no tener un solo punto de llegada, a no concluir en un momento y ser abandonado.

Primer ejercicio técnico - práctico

Una vez claro lo que se expuso anteriormente, procederé a explicar con detalle cómo fue el proceso que se llevó a cabo para realizar la transición del habla por los ítems mencionados, qué elementos intervinieron en este proceso, de qué manera lo hicieron y cómo todo esto terminó en una obra compositiva, la cual será explicada con detenimiento más adelante en el tercer capítulo.

Paralelos de notación

Inicialmente la idea era aplicar algunos elementos de notación fonética, específicamente aquellos encontrados en el alfabeto fonético internacional (AFI), en la escritura musical. Se partió por hacer estudios sobre fonética para poder comprender y desenvolverse en este campo de acción y estos estudios me llevaron a observar detalladamente el tipo de notación que se usa en la fonética, entonces pude darme cuenta de la gran cantidad de similitudes que existen entre la fonética y la escritura musical, pues ambas áreas contemplan los mismos elementos en la emisión del sonido. Así pues se prosiguió por hacer una tabla que orientara estos paralelos entre la notación encontrada en la tabla de elementos *suprasegmentales* [1] de AFI y la notación musical, como se muestra a continuación:

Notación AFI	Significado	Notación musical
eː	Larga	— (tenuto)
eˑ	Medio larga	a͞ (tenuto con stacatto)

[1] Características que van más allá del sonido mismo, consideran altura, acentos y otros gestos como la dinámica o las pausas.

e	Corta	• (staccato)
ĕ	Muy corta	▼ (staccatissimo)
ˈe	Acento primario	> (acento natural)
ˌe	Acento secundario	⌣ (poco acento)
ˈˈe	Acento extra	∧ (marcato)
.	Interrupción silábica	𝄾 (silencio corto)
‿	Unión	‿ (Ligadura)
(•)	Pausa corta	(calderón breve)
(• •)	Pausa media	(calderón medio)
(• • •)	Pausa larga	(calderón largo)

En estos símbolos podemos observar que puede haber concordancia perfecta entre la notación del alfabeto fonético internacional y la notación musical, sin embargo se encontraron otros que a pesar que pueden orientar este mismo tipo de concordancias no representan valores exactos y por tanto pueden distorsionar el resultado sonoro. Estos símbolos tienen que ver con el tono y el contorno y se mostraran a continuación.

Notación AFI	Significado	Notación musical
e̋ ˥	Tope alto	♯ (sostenido)
é ˦	Alto	𝄲 (cuarto sostenido)
ē ˧	Medio	♮ (becuadro)
è ˨	Bajo	𝄳 (cuarto bemol)
ȅ ˩	Tope bajo	♭ (bemol)

Nótese como, a pesar que las relaciones de altura en notación AFI pueden coincidir con la notación musical, las primeras no consideran valores específicos de altura, es decir, en notación AFI nunca se especifica que la distancia entre la primera (tope alto) y la segunda (alto) es de un cuarto de tono, puede ser de un tercio o un quinto de tono o incluso valores más amplios como un medio tono o un tono completo.

Así mismo, las relaciones de altura que tienen que ver con el contorno de la "línea melódico" en notación AFI no contemplan la distancia de partida o llegada. Por ejemplo el símbolo de ascenso - ě ˥ - no permite realizar un paralelo preciso en música, de manera que puede ser de becuadro a cuarto sostenido o a sostenido o incluso a distancias mayores

y de igual manera sucede con los otros símbolos de contorno en AFI[2]: Ascenso alto , ascenso bajo , descenso alto o bajo entre varios otros.

Una vez habiendo hecho estos paralelos se planteó la idea de utilizar algunos de estos símbolos en la partitura para orientar de manera fonética el comportamiento del sonido, pero el sistema de escritura musical que se maneja actualmente ya contempla, a su manera, todas estas características y al aplicar aún más signos o símbolos a una partitura solo se complejiza el proceso de lectura y memorización de la misma. Así pues teniendo claros el punto de partida (la voz) y el punto de llegada (la escritura en notación musical) fue necesario diseñar una metodología apropiada para poder trabajar estos objetos de estudio.

Para iniciar se diseñaron una serie de modelos escritos que orientarían la imitación de la sonoridad del habla, pero se contempló que no valía la pena mostrar únicamente el resultado final sin la posibilidad de observar el proceso que se tuvo para llegar a dicho resultado, así pues fue necesario hacer una sistematización de todos los pasos de la experiencia compositiva que contemplara datos importantes sobre el diseño de los modelos escritos, su aplicación con los instrumentistas y el proceso de composición y montaje de la obra.

Formulación de ejercicios prácticos

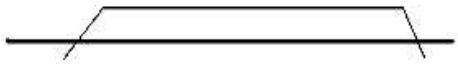
Se escribieron un conjunto de ejercicios con diferentes características y el objetivo era observar distintas maneras de acercarse a la sonoridad del habla desde la notación musical. Estos fueron diseñados para ser interpretados por una flauta y un saxofón alto por la facilidad que tienen para articular los sonidos de manera rápida y clara usando consonantes como [P], [T] o [K] entre otras.

Cada ejercicio representa una frase cotidiana (*dicho*) del llano colombiano y cada una de estas cumple con características formales de distintos tipos de oración en el lenguaje. Debían ser frases cotidianas por dos razones: Por un lado el ejercicio no pretendía componer frases que cumplieran con características sonoras que encajaran en un modelo y por otro lado debían sonar con fluidez y naturalidad en el acento, pues lo que interesaba era que sonara como hablan los llaneros. Así pues se tomaron dichos tradicionales o cotidianos de la cultura llanera para garantizar que sonara natural y no preparado, que no fuera algo ajeno a los llaneros y estos dichos representan diferentes tipos de oración que se explican a continuación.

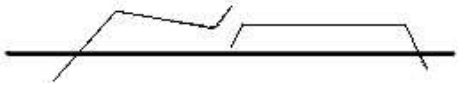
Para la construcción de las frases se tomó como base el trabajo realizado por Navarro Tomás y Frías Conde, donde se ejemplifica el modelo sonoro de diferentes tipos de oración como se muestra a continuación.

[2] Véase tabla de contornos AFI en anexos

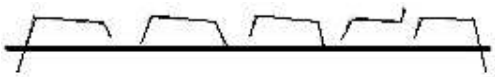
Enunciativa con un grupo fónico



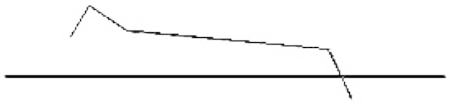
Enunciativa con dos grupos fónicos



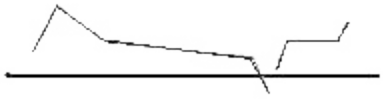
Con varias enumeraciones



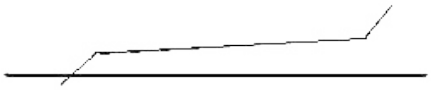
Exclamativa



Exhortativa con interrogación



Sin pronombre interrogativo



A pesar que estos autores proponen muchos más, solo se escogieron estos modelos pues proponen comportamientos melódicos que pueden ser imitados y además son convencionales en la música; los movimiento melódicos tanto ascendentes como descendentes y la idea de *pregunta - respuesta* como un comportamiento melódico recurrente en muchas músicas son indispensables para la comprensión del discurso musical.

Frase Cotidiana (*Dicho*)	**Tipo De Oración**
1) Epa familia, buenas tarde (anexo 6 "CD" Pista 01)	*Enunciativa con dos grupos fónicos*
2) Ese muchacho llega, pide, come y se va (anexo 6.1 "CD" Pista 06)	*Con varias enumeración*
3) Pija pariente que se está quedando (anexo 6.1 "CD" Pista 11)	*Exclamativa*
4) Lávese la manos antes de comer, quiere? (anexo 6.1 "CD" Pista 16)	*Exhortativa con pregunta*
5) Primo, no jurungue ese avispero (anexo 6.1 "CD" Pista 21)	*Enunciativa con dos grupos fónicos*
6) ¿Sera que si se come esa cachama?	*Sin pronombre interrogativo*
7) Eso es lo último, decía un primo mío (anexo 6.1 "CD" Pista 29)	*Enunciativa con dos grupos fónicos*
8) Ese va más jalao que saco e´ sordo (anexo 6.1 "CD" Pista 32)	*Enunciativa con un grupo fónico*

Primero se realizaron grabaciones de todos los *dichos* y se consideró que el acento regional es un aspecto importante, de manera que estas las hizo alguien de Arauca que en mi opinión, tiene un acento característico que se considera "*criollo"* en los llanos. Posteriormente y con todo el material grabado, se inició con el proceso de transcripción a notación musical. Este proceso fue un poco complicado pues la voz no considera en todos los casos alturas en sistema temperado, de manera que fue necesario aprovechar las posibilidades del bajo eléctrico específicamente para lograr alturas micro tonales que se asemejaran más al resultado sonoro del habla y expresarlas siempre con cuartos de tono. Además fue necesario usar un software especializado en donde pudiera repetir a manera de "loop" cada vocal para poder saber bien cuál era la altura que se estaba emitiendo, esto significa que en cada frase fue necesario detenerse en cada sílaba lo suficiente para garantizar que lo escrito fuera muy similar a la realidad sonora.
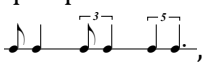
Después se diseñaron unos ejercicios para diagnosticar cómo distintos elementos gráficos acercan o alejan el resultado sonoro de la realidad sonora y para la construcción de cada ejercicio se tuvieron en cuenta tres parámetros: Altura, valor duracional y texto. Cada uno de estos tenía dos consideraciones que orientaran diferentes tipos de notación, así pues se obtuvieron en principio seis parámetros que debían mezclarse para poder obtener resultados concisos. El primer reto que surgió fue ¿qué tipo de notación utilizar para realizar las transcripciones? Así pues, se planteó que todos los ejercicios debían tener diferentes tipos de notación en las que se evidenciaran los seis parámetros ya mencionados para observar cuál era el más efectivo o similar a la realidad de la sonoridad del habla y cuál sería el instrumentos que serviría mejor para imitar dicha sonoridad.

Los parámetros de los que hablamos se explicaran detenidamente a continuación para que sea más claro cómo fue que se diseñaron los ejercicios.

ALTURA

Altura definida: Escritura en pentagrama con uso de cuartos de tono como mínima división de altura.
Atura relativa: Escritura con contorno melódico con alturas relativas a un eje central (neutro), basadas en los modelos de Frías Conde (2001) para diferentes tipos de oración.

VALOR DURACIONAL

Valor métrico: Escritura de valores duracionales métricos y proporcionales.
Valor relativo: Expresados con dos únicos tipos de duración; breve y larga. Es necesario explicarle al intérprete que la relación entre estas no es proporcional, es más bien una relación relativa muy similar a lo que sucede con las silabas en el lenguaje hablado. (Andrés Bello, 1835 o Tomás Navarro, 1995). Se consideran tres diferentes figuraciones que puedan orientar la relación rítmica de breve a larga y facilitar su interpretación. , sin embargo todas fueron escritas con la representación convencional de breve (◡) y larga (—) equivalentes a corchea y negra.

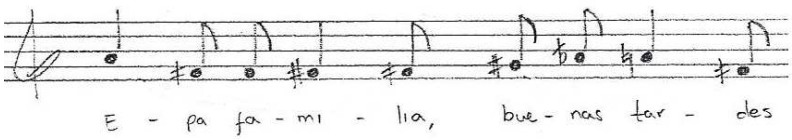
TEXTO

Presencia de texto: Se escribe el texto en relación a cada nota como en escritura vocal. Este sirve como guía para la lectura e interpretación de las frases, de manera que el intérprete piensa la ejecución musical desde el lenguaje hablado.

Ausencia de texto: Se consideraron dos opciones; la ausencia total de texto y el uso de consonantes para articulación de algunos sonidos. Estas servirían para orientar la imitación de los sonidos consonánticos en la voz y usar el sonido natural del instrumento como imitación de sonidos vocálicos. Así pues se escribieron la siguientes consonantes de articulación: [R]/ɾ/ como en *P**r**imo,* [K]/k/ en ***C**asa o **Qu**erer,* [T]/t/ en ***T**asa,* [P]/p/ en ***P**erro* y [D]/d/ en *Cuan**d**o.*

Una vez claro el material con el que se trabajaría, se organizaron los ejercicios teniendo en cuenta la cantidad total de posibilidades con estos tres parámetro y sus consideraciones. Se obtuvo un total de ocho (8) ejercicios que se explican a continuación:

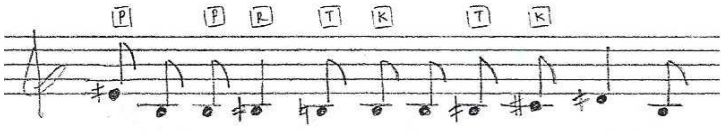
1) Altura definida + valor métrico + texto (anexo 6.1 "CD" Pistas 02-05)



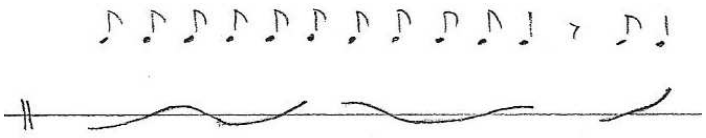
2) Altura relativa + valor métrico + texto (anexo 6.1 "CD" Pistas 07-10)



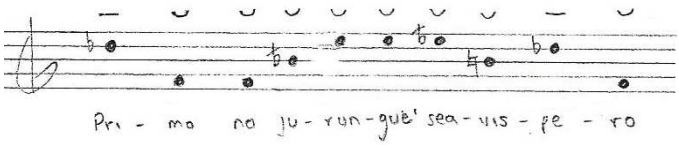
3) Altura definida + valor métrico + ausencia de texto con consonantes de articulación (anexo 6.1 "CD" Pista 12-15)



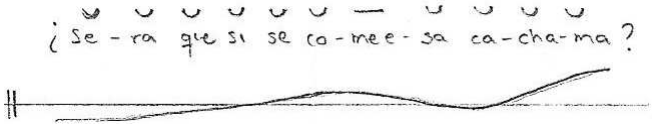
4) Altura relativa + valor métrico + ausencia total de texto (anexo 6.1 "CD" Pistas 17-20)



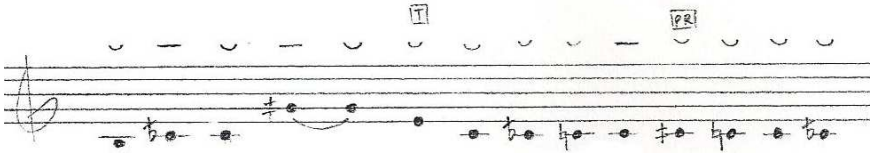
5) Altura definida + valor relativo + texto (anexo 6.1 "CD" Pista 22-25)



6) Altura relativa + valor relativo + texto (anexo 6.1 "CD" Pistas 26-28)



7) Altura definida + valor relativo + ausencia de texto con consonantes de articulación (anexo 6.1 "CD" Pistas 30-31)



8) Altura relativa + valor relativo + ausencia de texto con consonantes de articulación (anexo 6.1 "CD" Pistas 33-34)



Resultados esperados

Se tuvo en cuenta que ambos instrumentos tienen diferentes cualidades tímbricas, acústicas y de ejecución que afectarán directamente la interpretación de cada ejercicio. Se parte de suposiciones como que la flauta, por ejemplo, tiene más facilidad para la articulación de diferentes consonantes debido a la libertad de la boca, a diferencia del saxofón, para el que es más complicado por el tipo de embocadura con la boquilla. Sin embargo, el timbre airoso del saxofón puede simular la sonoridad de la [S] de manera más natural que la flauta.

En principio se esperaba que ningún ejercicio sonara exactamente igual a la voz hablada por las características tímbricas y de registro de cada instrumento además de la ausencia de sonidos vocálicos y algunos consonánticos que no se pusieron por la dificultad en la emisión del sonido en el instrumento como la [F] o porque simplemente no emitían sonido alguno como la [M] o la [G].

Era esperado que, por ejemplo, los ejercicios expresados con alturas relativas fueran susceptibles a variar mucho y esto podía arrojar diferentes resultados cada vez, pero este factor de variabilidad podría enriquecer la experiencia. Sin embargo era claro que estos, así como los ejercicios con alturas definidas, tendrían tendencia a sonar temperados aún usando cuartos de tono pues es la realidad sonora y la naturaleza de los instrumentos.
Los que estaban escritos con valores métricos de duración limitaban la flexibilidad del lenguaje hablado al estar escritos solo en corcheas y negras, pero esto fue considerado para facilitar la lectura y obtener una analogía rítmica que posteriormente podía cambiarse para ser más especifica si fuese necesario. Finalmente, los ejercicios con ausencia total de texto y/o consonantes de articulación podían alejarse un poco pues no existía una imagen clara de la frase textual.

Aplicación de los ejercicios

Los ejercicios se pusieron a prueba con intérpretes de flauta y saxofón alto de la Facultad de artes *ASAB* de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y se decidió que debían ser tres intérpretes de cada instrumento para poder observar mejor las tendencias en cada ejercicio. Con el fin de obtener información que podía ser valiosa más adelante, a todos los intérpretes se les preguntó si había o no tenido experiencia previa con el tipo de notación y se tuvo en cuenta la región de donde provenían. También se consideró que a pesar de la información contenida en los ejercicios, estos debían explicarse oralmente para guiar a los intérpretes de manera más clara a través del proceso de interpretación; se les explicaba el objetivo del ejercicio y cada uno de los parámetros y se les repetía constantemente la frase original o su contorno para que pudieran reproducirlo por imitación. Toda la información recolectada[3] fue anotada a mano durante la aplicación de los mismos.

[3] Ver formato de evaluación en anexos.

Los ejercicios y la música

Una ves hechos los ejercicios y las pruebas necesarias con estos surgió una duda que parecía de gran importancia, ¿cómo sonarían estos ejercicios de imitación de la voz hablada con música al mismo tiempo? Pues era posible que algunos de los sonidos en dichos ejercicios fueran o no consonantes con el bloque sonoro en la música; ya sea sonidos pertenecientes al acorde, tensiones o agregaciones permitidas según su función o simplemente notas disonantes y no pertenecientes, de ninguna manera, al acorde en cuestión. Por otro lado existía la posibilidad que la presencia de pulso en la música afectara de alguna manera la interpretación de estos ejercicios y no hubiera independencia entre estos dos, situación que no es muy evidente pero si muy necesaria porque es natural que ambos parámetros tengan independencia, casi vayan separados pues de otra manera podría parecer que se pone a la voz hablada (tanto rítmica como melódicamente) en función de la música y no es lo que se busca en este caso.

Así pues, una vez se realizaron los ejercicios se pidió a uno de los intérpretes que tocara un ejercicio repetidamente y que iniciara donde quiciera, procurando no fijarse en el pulso para así evitar iniciar el ejercicio con el pulso o en divisiones de este tan evidentes como la mitad o un cuarto del pulso y afortunadamente esto no fue un inconveniente mayor. Fue completamente posible tocar el ejercicio en cualquier momento sin tener que regirse por el pulso y la sonoridad no fue una complicación pues el objeto sonoro no corresponde a elementos melódicos propios del joropo, es decir: Dicho objeto es tan ajeno al estilo, tanto melódica como rítmicamente que no pareciera pertenecer al bloque mismo de música que esté sonando cuando este intervenga. De manera que las alturas escritas en los ejercicios de imitación de la voz no deben ser analizados como elementos del bloque sonoro; no son notas del acorde, ni tensiones y pertenecen al grupo de las llamadas "notas ajenas a la armonía" como notas de paso, apoyaturas u otras aproximaciones diatónicas o cromáticas, simplemente debe analizarse como un objeto sonoro superpuesto al bloque musical.

Por otro lado cabe mencionar que la inclusión de estas transcripciones a la partitura significó otro reto, pues no solo era necesario considerar la existencia del pulso, sino también que este se iba a transformar durante la obra, entonces la escritura no siempre sería igual. En la primera parte el pulso corresponde a 120bpm (♩ = 120), de manera que todas las subdivisiones se hicieron pensando en la *blanca* (𝅗𝅥) como unidad de medición pues esta representaría un segundo (60bpm), pero después el pulso aceleraría hasta 240bpm (♩ = 240), de manera que en este caso sería la *redonda* (𝅝) la unidad de medición ya que igualmente representa un segundo. En conclusión tuve que ser muy cuidadoso en el momento de transcribir y pasar a la partitura cada transcripción pues había que aplicar técnicas como la aumentación para expandir los elementos musicales en el tiempo y quedaran con la velocidad original y no se transformara el material sonoro. Esto será ejemplificado más adelante cuando presente las transcripciones en el capítulo *materiales de la obra compositiva*.

Análisis de los resultados obtenidos

Es necesario mencionar que cada uno de los ejercicios arrojó diferentes resultados, tanto esperados como inesperados y de cada resultado se pueden hacer diferentes observaciones. Así pues, se considera que el resultado como *hecho* no debe ir separado de su análisis, es por eso que a continuación se explican los resultados obtenidos con cada parámetro, seguido de una observación analítica que se hace de cada uno de estos.

Altura relativa
Para algunos intérpretes los ejercicios que contienen altura relativa presentan problemas en la discriminación de alturas pues cada uno lo interpreta de manera distinta, esto distorsiona un poco la imitación de la sonoridad del habla y se presentan problemas como: Los ascensos y/o descensos progresivos tienden a volverse cromáticos, en los finales de frase usan intervalos que no simulan la entonación, en ocasiones se usaban intervalos pequeños como segundas o terceras y otras veces más grandes como cuartas y otros para fragmentos iguales y muchas veces los contornos tendían a musicalizarse con lenguaje tonal, modal, cuartal u otros. Sin embargo algunos afirman que el contorno melódico con texto ayuda a crear una imagen mental de la frase más clara y esto facilita la interpretación.

Altura definida
Algunos intérpretes consideran que la notación con altura definida limita un poco los movimientos del habla por razones de registro y altura especifica y afirman que es complicado articular rápidamente sonidos con cuartos de tono. Sin embargo se observa que, a diferencia del punto anterior, este tipo de notación se acerca un poco más a la sonoridad del habla.

Valores relativos
Los ejercicios escritos con valores relativos no son claros para la mayoría de intérpretes, y a pesar que se les explica con tres ejemplos rítmicos que pueden usar, siempre terminan por hacerlo con relación de dos a uno (corchea-negra). No obstante unos mencionaron que es útil este tipo de escritura pues no limita la relación entre valores largos y cortos y es fácil comprender las duraciones como sucede en las silabas.

Valores proporcionales
Todos los ejercicios con este parámetro se escribieron únicamente con relación de dos a uno (corchea-negra), esto facilitó la lectura y fue de gran ayuda para la mayoría, solo unos pocos tuvieron problemas con la interpretación de frases con cinco corcheas seguidas como en el ejercicio nº 2 o sucesiones más largas como en el nº 4.
A pesar de esto, el tipo de escritura fue un limitante para el ritmo y no imita la libertad rítmica del habla, así pues, se considera que es mejor expresar métricamente la relación de breve y largo con subdivisiones como las que se proponen para los valores relativos. Aunque esto no agiliza el proceso de lectura, flexibiliza la sonoridad rítmica y evita subdivisiones siempre iguales.

Texto

El texto fue sin duda una herramienta útil para la buena interpretación de los ejercicios porque hacía que entendieran la frase casi automáticamente, creaban una imagen mental clara de esta. Algunos sugirieron que se usara el texto en compañía de las consonantes de articulación porque con más información sobre la frase les parecía más sencillo. Así mismo, todo afirmaron que sin este no se entendía la frase como si fuera hablada y que no era claro lo que se pretendía con esta. Esto permite observar cómo el texto es un elemento fundamental e indispensable en la lectura para la imitación del lenguaje hablado.

En cuanto a las consonantes, los intérpretes sugirieron cambios que les facilitaba el ejercicio como: Escribir una *acciaccatura* en el caso [PR] o escribirlo como [TR], la [R] en mitad de palabra es más clara si se escribe como [RR], la [K] es complicada como articulador al inicio de frase al igual que la [P] a mitad de palabra. Dados estos testimonios se considera que la escritura de consonantes, a pesar de ser un elemento que le da complejidad técnica al ejercicio, es necesaria porque se acerca más a la realidad sonora del habla y sus articulaciones.

A nivel general se observa que el regionalismo es un obstáculo para la interpretación. Cada acento tiene características específicas en su entonación, de manera que si el intérprete no conoce bien el acento llanero y/o no es capaz de imitarlo con la voz, le será más difícil interpretarlo con su instrumento. Se presentaron los casos específicos de un paisa y un bumangués que afirman que las oraciones afirmativas e interrogativas suenan diferente en su región.

Conclusiones parciales del primer ejercicio práctico

Durante la experiencia, además de realizar una valoración sobre los tipos de notación que se usaron y quienes los ejecutaron (intérpretes), se puso especial atención en la valoración de dos (2) aspectos esenciales del sonido de cada instrumento; el registro y la articulación pues estos estaban orientados al cumplimiento del objetivo principal. Los resultados se valoraron en relación con la proximidad a dicho objetivo y la facilidad para ser interpretados, así pues, hubo ejercicios que se acercaban más al objetivo, pero tenían bastante dificultad en su ejecución, igualmente hubo unos muy fáciles de tocar pero no sonaban como se esperaba o más bien, se alejaban un poco del objetivo principal. De manera que hay que buscar equilibrio entre estos dos aspectos (facilidad de ejecución y cercanía al objetivo) pues son fundamentales para el desarrollo del proyecto.

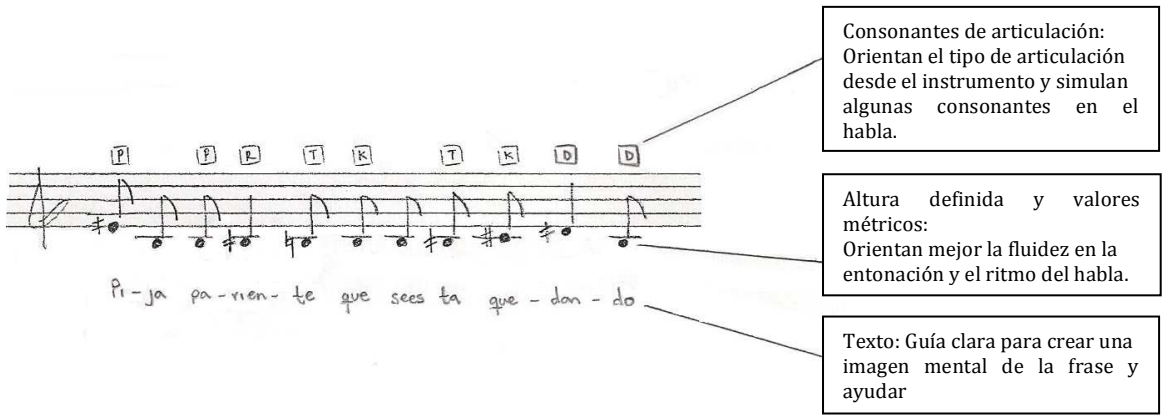
A partir de diferentes parámetros sonoros, se encontraron diferencias entre la flauta y el saxofón que se consideran importantes pues nos permiten observar, entre otras cosas, cuánto se acercan los instrumentos a la sonoridad del habla. En cuanto al timbre, la sonoridad airosa y ronca del saxofón son características sonoras que pueden encontrarse en diferentes tipos de voz masculina, mientras que el sonido dulce de la flauta es posible encontrarlo en voces infantiles y posiblemente en algunas femeninas. Así como el timbre,

el registro es un aspecto importante pues ayuda a identificar las diferencias ya mencionadas. En ese sentido, el saxofón puede abarcar varios registros de la voz hablada debido a la extensión de su propio registro, mientras que la flauta únicamente lo logra usando el registro medio-bajo, lo cual reduce las capacidades del instrumento en el registro alto.

Por otro lado, la articulación juega un papel muy importante porque de ésta depende, en gran parte, que se pueda lograr el objetivo de imitar la sonoridad de la voz hablada. Ya habíamos mencionado anteriormente qué tipos de articulaciones se usarían en cada instrumento pero es necesario mencionar que en ambos, estas articulaciones funcionan de diferente manera. El saxofón por ejemplo, por el hecho de tener la boquilla dentro de la boca, presenta dificultades para la articulación de diferentes consonantes y es poca la claridad en la sonoridad de las mismas, pero la libertad de la boca en la flauta permite que la mayoría de las consonantes puedan no solo ser ejecutadas con facilidad, sino también que se oigan claramente. Las consideraciones en la articulación mencionadas anteriormente no pueden observarse aisladamente pues esto depende de las habilidades de cada intérprete, de manera que las afirmaciones en cuanto a este parámetro no pueden tomarse como verdades absolutas.

El ejercicio se hizo para flautistas y saxofonistas de diferentes semestres en la facultad de artes ASAB, con preferencia por intérpretes de semestres adelantados para posibilitar un óptimo resultado. En general los saxofonistas presentaron más problemas en el proceso de lectura de los ejercicios por razones acústicas propias del instrumento además de las mencionadas con la articulación, por esas razones el saxofón se descarta en la obra como medio para imitar la voz. No obstante puede usarse el instrumento para aprovechar su timbre y la posibilidad de efectos percusivos. En cuanto a los flautistas, principalmente hubo problemas con el registro del instrumento, muchas veces eran flautas sin el B3 y era necesario octavar para escuchar el ejercicio, sabiendo que lo sacaba del registro del habla. Sin embargo en aquellas que si tenían el registro necesario, se presentaban problemas técnicos que limitaban aspectos como la velocidad a la que debía interpretarse.

Después de haber probado con diferentes tipos de notación se toma la decisión de escribir en la obra con los siguientes parámetros: Altura definida, valor proporcional, texto y consonantes de articulación. Esto daría como resultado un ejercicio que mezcla las características del N°1 y el N°3, como se ve a continuación. Sin embargo no se descarta la posibilidad de realizar cambios en el tipo de notación durante el proceso compositivo o de montaje pues también se comprobó que la ayuda oral es necesaria para la comprensión de los ejercicios.



Es preciso mencionar que los sonidos que aparecerán escritos en la partitura que pueden ser aquellos reales tomados de la transcripción o transposiciones a tonos más altos para facilitar la interpretación de los mismos y evitar situaciones como las que presentó el ejercicio Nº1 y orientar la trascripción hacia la imitación de registros femeninos o infantiles como ya fue mencionado anteriormente.

De manera que las herramientas que brindara este trabajo pudieran ser de uso práctico y ayudar a resolver problemáticas compositivas relacionadas con la sonoridad específica del discurso hablado o con materiales musicales implícitos en esta investigación como la altura, la duración o la articulación en otros tipos de sistemas musicales que requieran nuevas orientaciones en el tratamiento melódico-rítmico. De igual manera pueden ser útiles para investigaciones relacionadas con elementos presentes en la música llanera como los golpes, las melodías o el concepto mismo de composición con este tipo de música, aspectos que serán mencionados más adelante.

EL EJERCICIO COMPOSITIVO

Esta composición es el resultado de las experiencias adquiridas durante mi proceso como estudiante de la facultad de artes ASAB en dos ámbitos que creo, es preciso mencionar. Por un lado esta la experiencia obtenida en el grupo Ensamble Llanero, donde a partir de la instrucción verbal y práctica, aprendí sobre música llanera, a comprender sus formas, estilos y la manera apropiada o correcta de interpretar este tipo de música. No solo me impregné del folklor colombiano sino también del venezolano y eso me dio mucha experiencia tanto a nivel teórico como práctico pues pude establecer paralelos entre las prácticas musicales en ambos países y eso enriqueció mis conocimientos sobre el joropo. Además de las clases y los montaje que se hacían en estas, también jugó un papel muy importante la participación en conciertos y festivales con este grupo, donde pude poner en práctica dichos conocimientos.

Por otro lado esta mi experiencia en el área de composición pues durante toda la carrera aproveché materiales de la música llanera para realizar mis composiciones. Tuve la oportunidad de escribir obras y arreglos relacionados con la música llanera como que fueron interpretados por otros estudiantes de la facultad, entre estos se encuentran: *Un Camaguan Pa´Recordar*, pieza para guitarra solista que ejemplifica algunos melotipos propios del golpe Camaguan, *Historia Del Ganao,* pieza para saxofón barítono solista que fue estrenada en un ciclo de conciertos de estudiantes del área de composición en Noviembre de 2011, *Trastornos de un Pajarillo,* obra para seis bajos eléctricos que aplica elementos estilísticos de la corriente minimalista, entre otras varias que también tienen que ver con la música llanera. Finalmente cabe mencionar la obra *Morena De Negros Cabellos*, obra para ensamble mixto (piano, cuatro, bajo y maracas) que esta basada en aprendizajes sobre el ritmo *Merengue Venezolano*, la cual pude grabar en el *Disco ASAB Vol. IV en 2010* con estudiantes activos y un egresado de la Facultad de Artes ASAB.

Materiales musicales

EL FORMATO

Se sabe que los primero formatos de música llanera eran con guitarras y que la percusión fue incluida posteriormente, también se sabe que al principio se usaba el Furruco, luego se incluyó el Contrabajo y posteriormente con el auge de los instrumentos eléctricos fue incluido el Bajo eléctrico como lo conocemos hoy en día en estos formatos, pero no es nuestro objeto hacer una exploración detallada acerca del origen y/o la transformación del (los) formato(s) en la música llanera. Actualmente existen diferentes formatos para las prácticas musicales del Joropo en Colombia y Venezuela y creo que muchos de estos han

surgido por necesidades tímbricas y estéticas y vale la pena observar cómo en su gran mayoría, conservan al menos dos instrumentos del formato tradicional, del cual hablaremos a continuación.

El formato tradicional instrumental también conocido como *criollo* por la sencillez del mismo, este formato consta de Arpa, Cuatro y Maracas y actualmente con Bajo eléctrico. Este formato puede tener Bandola en vez del Arpa pues ambos instrumentos cumplen la misma función melódico – armónica. Es necesario mencionar que hago énfasis en que es un formato "tradicional instrumental" pues en la gran mayoría de los casos tienen un cantante, sin embargo es muy común la práctica musical instrumental.

Para la obra se escogió un formato llanero reducido en términos de cantidad de instrumentos pues lo principal era pensar en un formato que fuera de fácil accesibilidad y no presentara inconvenientes mayores en el momento de grabar, así pues terminó siendo un formato *criollo* con Cuatro, Bandola, Bajo y Maracas, sin embargo y por necesidades tímbricas era necesario incluir los instrumentos de viento que se usaron durante la fase de experimentación, de manera que el formato terminó siendo un ensamble mixto con un grupo llanero y dos instrumentos de viento-madera: flauta y saxofón tenor.

Es preciso mencionar que durante mi carrera tuve la oportunidad de experimentar con diferentes formatos de la música llanera, probé con algunos formatos tradicionales que incluían otros instrumentos de la tradición académica occidental como la flauta o el piano, también tuve la oportunidad de hacer adaptaciones de música llanera a diferentes formatos populares que incluían solo un instrumento llanero y otros académicos como cuartetos de cuerdas o vientos. Esto no quiere decir que no haya explorado con formatos orquestales u otros más grandes, es solo que nunca tuve la oportunidad de escuchar lo que escribí para estos formatos, era más sencillo conseguir formatos pequeños que montaran las obras escritas.

LOS INSTRUMENTOS

Cada uno de los instrumentos cumple diferentes funciones durante toda la obra y me parece puntual mencionar a cada uno para observar con mayor detalle el comportamiento de estos. Así pues, a continuación explicaré con detenimiento las diferentes funciones que cumplen los instrumentos que se eligieron en este formato.
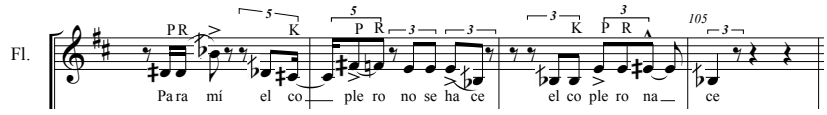
En principio se pensó que los instrumentos de viento debían tener dos funciones básicas; momentos en los que se suman al acompañamiento con grupo llanero y cumplen funciones melódico - tímbricas y otros momentos en los que debían aparecer las transcripciones de la voz hablada para evidenciar el resultado de la fase de experimentación. Así pues se tomaría al grupo llanero como un *continuo* y los vientos alentarían entre las funciones ya mencionadas y que se ejemplifican a continuación

Instrumentos de viento - madera

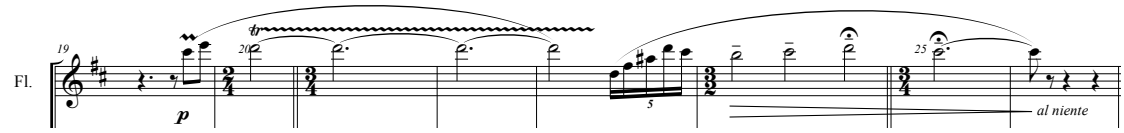
Flauta

La flauta, como ya fue mencionado, cumple dos funciones en la obra: ejemplificar la sonoridad del habla escrita en notación musical y realizar melodías típicas o características del estilo que se esta manejando. Esta se escribió en su totalidad en notación tradicional, me refiero a que fue escrita en pentagrama y en clave de sol.

- Imitación de la voz hablada con la notación que se escogió durante la fase de experimentación.



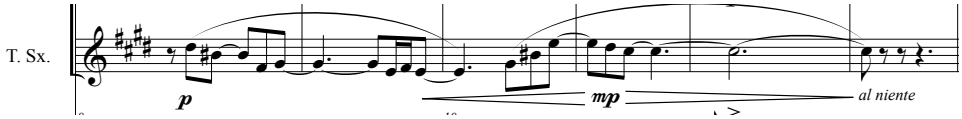
- Acompañamiento melódico - tímbrico con notación tradicional.



Saxofón Tenor en B♭

Este es un instrumento transpositor, quiere decir que por su afinación natural no esta escrito en sonidos reales, sino sonidos transpuestos. A pesar que hay compositores que prefieren escribir todo en sonidos reales para facilidades en el análisis o en la dirección, se decidió que este se iba a escribir traspuesto pues sería más fácil para la lectura del saxofonista. Así pues, todos los sonidos escritos que se muestran en los ejemplos a continuación, en realidad están sonando una novena abajo.

- Acompañamiento melódico con notación tradicional.



- Uso de efectos tímbricos con *glissandos* y vibraciones
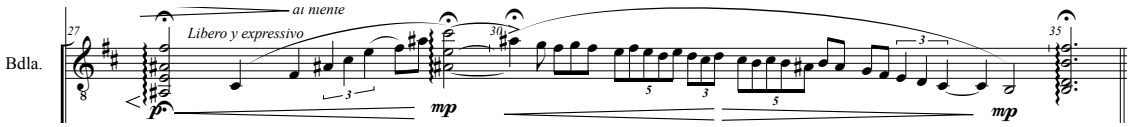


Instrumentos de cuerda pulsada

Los instrumentos de cuerda pulsada debían cumplir funciones melódicas, armónicas y rítmicas para lograr el *continuo* que se mencionó anteriormente y aprovechar las posibilidades de cada instrumento. Sin embargo se consideró que el cuatro tenía más potencial en sus capacidades ritmo-armónicas que en sus capacidades melódicas, así que éste no se explotó a ese nivel. Por otro lado la Bandola y el Bajo si debían cumplir con las tres anteriormente mencionadas y, aunque no se especifica en las gráficas sus funciones rítmicas, se sobre entiende que el ritmo está implícito en el material melódico y armónico.
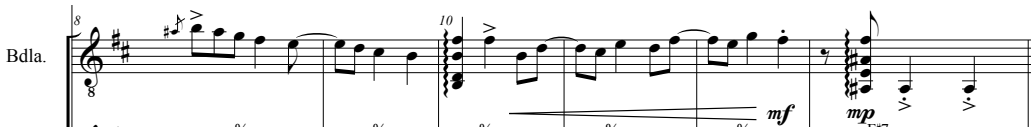
Bandola Llanera

Creo que a pesar de la historia que tiene este instrumento y debido a cómo se enseña a tocar, aún existen dudas sobre la escritura para el mismo. Cuando empecé a realizar acercamiento a este instrumento pude observar que también es un instrumento transpositor y decidí que su escritura debía ser igual a la de la guitarra, en clave de sol octavante. Eso quiere decir que los sonidos que produce son los mismos que se ven escritos pero están sonando en realidad una octava abajo. Por otro lado, a pesar que la bandola es considerada un instrumento de cuerda pulsada, en realidad se toca con un plectro y este hace que surjan efectos de sonido propios del lenguaje de la bandola llanera como el repique[4]. Es importante resaltar que el repique es un efecto que surge desde la técnica misma de interpretación del instrumento y es posible tocar sin que suene dicho efecto.

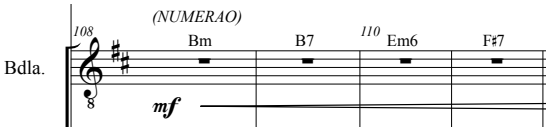
- Registro (función melódico - armónica)



- Acompañamiento melódico - armónico tradicional



- Acompañamiento melódico-armónico escrito en cifrado

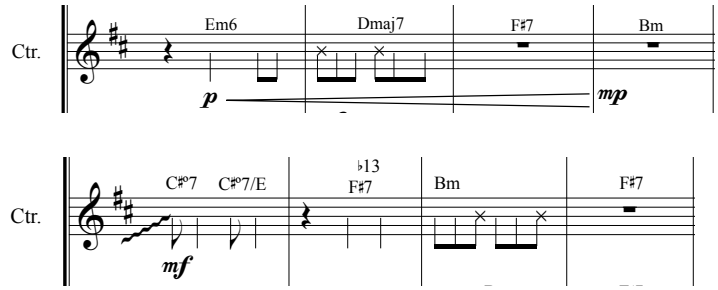


[4] La pulsación de la bandola llanera es, en la mayoría de los casos, hacia abajo y esta se hace con fuerza de manera que el plectro rebota en la cuerda al devolver la mano para la siguiente pulsación.

Cuatro

Como se mencionó anteriormente, en esta obra el cuatro únicamente cumplirá el papel de acompañante. La escritura del mismo no fue mayor problema ya que el cuatro no es un instrumento transpositor, así que se escribió en clave de sol a pesar que no se escribirían alturas en el pentagrama. Cabe mencionar que siempre se escribió el tipo de acompañamiento (por derecho o por corrío[5]) después de escribir algún obligado como se muestra en los dos ejemplos.
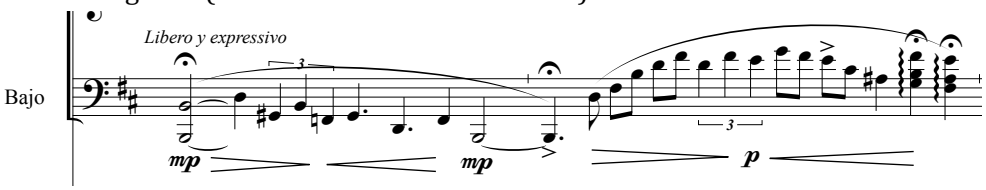
- Acompañamiento rítmico - armónico escrito en cifrado



Bajo
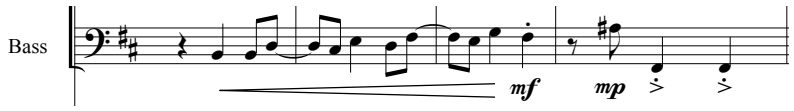
El bajo eléctrico fue mi instrumento complementario durante la carrera, así que aprendí bastante sobre éste y es por eso que decidí aprovecharlo de varias maneras como se muestra en los ejemplos. Este también es un instrumento transpositor: suena una octava por debajo de lo escrito al igual que la guitarra, sin embargo la tradición se ha encargado de eliminar claves octavantes porque se sabe de antemano que son instrumentos transpositores a una octava, como es el caso de la guitarra o del contrabajo que actualmente y en algunos casos, son escritos en clave natural de sol o de fa, en este caso, el bajo se escribe en clave de fa.

- Registro (función melódico – armónica)

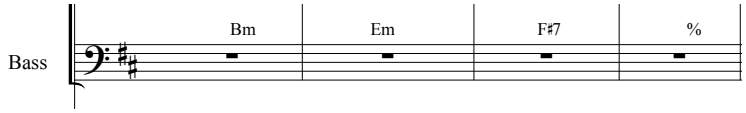


[5] El castellano académico no reconoce la palabra *corrío*, gramaticalmente es escrito *corrido.* Sin embargo este término hace referencia al cómo hablan los llanero y cómo es conocido en el argot popular dicho régimen acentual. Así pues en este documento lo llamaremos siempre "*Por corrío".*

- Comportamientos melódicos



- Acompañamiento tradicional escrito con cifrado

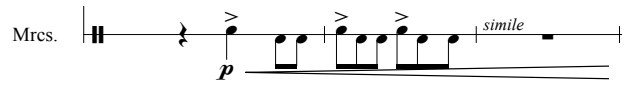


Instrumentos de percusión
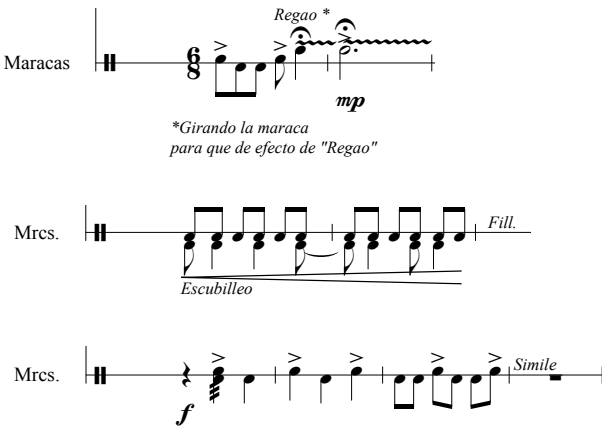
Finalmente cabe mencionar que las maracas tampoco cumplen un papel solista durante la obra, únicamente tiene comportamientos rítmicos y tímbricos que aportan al acompañamiento. Se usaron la mayor cantidad de efectos sonoros como *Floreos,* el *Regao* o el *Escubilleo*[6]*,* para dar riqueza tanto rítmica como tímbrica a la obra

Maracas

- Acompañamiento rítmico



- Efectos sonoros (riqueza tímbrica)



[6] Efectos propios de las maracas "palo cruzao" que son utilizadas para tocar joropo. Dichos efectos son conocidos y entendidas así por quienes interpretan esta música.

LA FORMA

Es común en la música llanera que se hagan intervenciones musicales como *registros* o *cantos* antes del joropo. Por otro lado en competencias para bailarines, es también común que se inicie con joropos de tempo lento y luego se aceleren, combinaciones entre diferentes estilos del joropo como el *pasaje* y los *golpes* son habitualmente conocidas como *Entreveraos*. Esto evidencia que existe una tendencia a realizar incrementos de velocidad y/o intensión en la música, ejemplos como *Llanero si soy llanero* del Cholo Valderrama o *Apure en un viaje* de Ensamble Sinsonte o algunos trabajos de Mauricio Carvajal y Palo Cruzao son varias muestras de esta tendencia de tratamiento del tempo en piezas musicales.

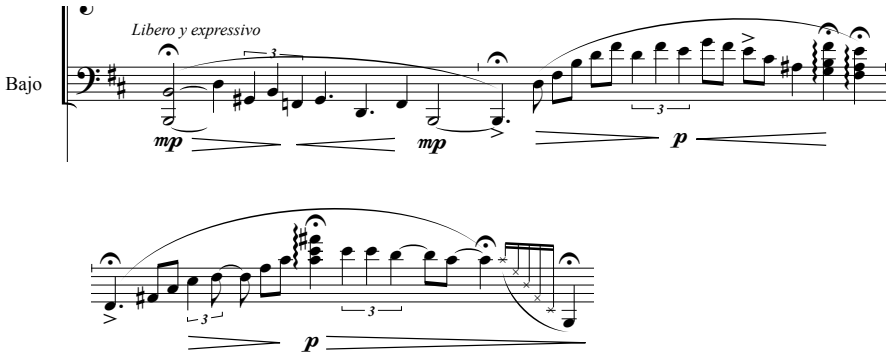
La construcción formal de la presente obra se hizo tomando solo algunos elementos de la música llanera: *Registros de bandola*, *Tonada* y *Golpes*, pensando en que hubiera un acenso muy prolongado como se muestra a continuación, siendo así consecuente con las practicas actuales en la interpretación del joropo.



Registro *Tonada* *Registro* *Tonada* *Golpes*

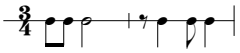
El crecimiento se da naturalmente por el carácter de cada una de las secciones que se explicaran a continuación:

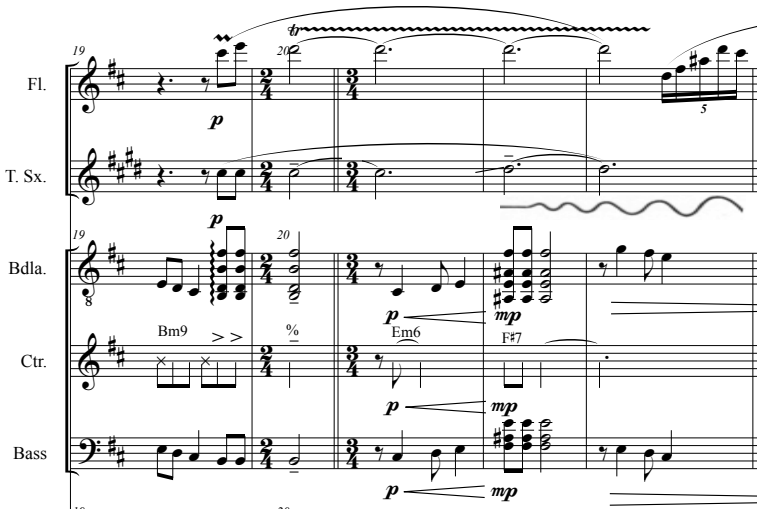
El registro es una manifestación musical de carácter muy libre, estos carecen de pulso y son frases prolongadas que indican el tono en el que se va a tocar, esto se hace con la intención de dar la tonalidad al cantante o simplemente evidenciarla. En este caso nuestro primer registro realiza un giro armónico (Im - V7 - Im) que indica la tónica (Bm) y su dominante principal (F#7), sin embargo y por razones de variedad se incluyó un arpegio disminuido sobre la tónica con fines colorísticos.



Se puede observar cómo las frases son construidas con ritmo libre y sin barras de compas para dar flexibilidad al ritmo antes de incorporar pulso a la música para desarrollar el resto de la obra. Para construir esta frase se tomó como base el registro de bandola grabado por Juan Miguel Sosa en *Las Tres Damas (Bonus Track)* del álbum Reversiones de

Ensamble Sinsonte porque considero que tiene elementos rítmicos y melódicos de muy buen gusto. Juan Miguel da testimonio de haber improvisado ese registro a partir de varios registros que había recopilado tiempo atrás y que no sabe con precisión de dónde sacó los motivos melódicos.

La tonada es uno de los ritmos del joropo que tiene una progresión armónica muy utilizada en la música llanera: | Im | IVm | V7 | V7 | Su velocidad gira alrededor de los 120bpm y eso hace que se mueva lento y pausado y por supuesto tiene elementos que los caracterizan entre otros similares como la catira o el pajarillo. En este caso únicamente se tomó una célula rítmica que se puede presentar cíclicamente:  y se usaron características melódicas convencionales con esta célula, pero no fueron de mayor relevancia otros elementos melódicos o de acompañamiento.



Obsérvese como esta célula puede desplazarse con cambios métricos para alternar entre los sistemas por corrío y por derecho

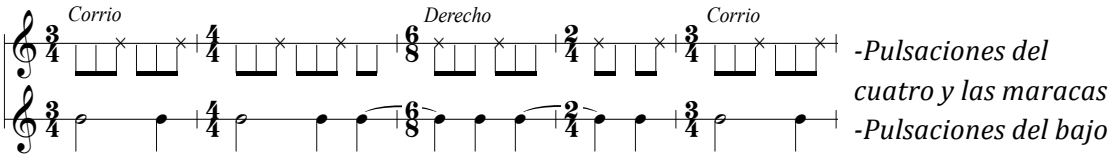
Para los golpes se aprovechó el material armónico de la tonada para relacionarlo con otros ciclos armónicos (*Golpes*) que tuvieran similitud en cuanto a cantidad de compases y grados tonales. Puedo afirmar que la estructura misma, más que sus variaciones, finalmente termina siendo una serie elementos sonoros que representan un imaginario sobre ese tipo de música. Así pues los golpes *Catira* y *Pajarillo* tienen el mismo ciclo pero pertenecen a diferentes sistemas de acentuación (por corrío y por derecho respectivamente) y se usó también el *Numerao* por la similitud en el ciclo armónico, este golpe se utilizó en ambos sistemas de acentuación.

Catira y Tonada	***Pajarillo***	***Numerao***
| Im | IVm | V7 | V7 |	***| Im | IVm | V7 | V7 |***	***| Im | I7 | IVm | V7 |***

Es claro cómo todos estos golpes tienen una relación similar presente en el ritmo armónico, relación entre la tónica, la subdominante y la dominante. En este caso están escritos de esta manera, pero bien la Catira puede iniciar y terminar con la dominante como también lo puede hacer el Pajarillo. En cualquier caso, el hecho que el Numerao tenga la dominante del cuarto grado no altera estos desplazamientos. Por otro lado, cabe

mencionar que es más común usar agregaciones en los acordes en vez de remplazarlos y hacer re-armonizaciones pues puede cambiar demasiado la sonoridad y perdería el carácter tradicional del golpe, así pues en esta obra, dichos golpes no se re-armonizarán.

Adicionalmente se contemplo la idea de realizar cambios entre los sistemas de acentuación del joropo: *Por corrío y Por derecho* para flexibilizar rítmicamente esta música. Los cambios entre los dos sistemas acentuales hacen que las pulsaciones estructurales se mantengan pero cambie la acentuación y esto hace que la melodía también cambie. Dichos cambios deben realizarse con un compas de $^{2}/_{4}$ o $^{4}/_{4}$ como se muestra a continuación.
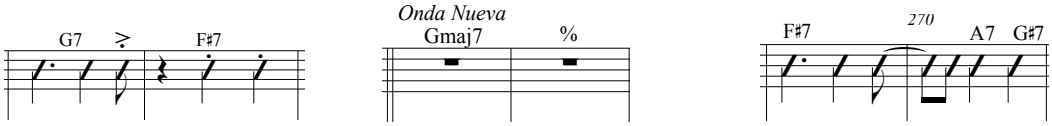


En relación a lo que se mencionó sobre las categorías del joropo (criollo y urbano) en la introducción, cabe mencionar que todos los materiales anteriormente mencionados: el *Registro*, la Tonada, los Golpes y los cambios de acentuación corresponden a prácticas musicales del joropo criollo, son prácticas tradicionales sobre las cuales no se hace mayor variación o renovación de material.

Así como se usaron los dos sistemas de acentuación del joropo, se usara como conector también el ritmo *Onda Nueva*, manifestación urbana de esta música y que contempla una celular rítmica presente en el bajo, el cuatro y las maracas:



El *Onda Nueva*, al ser una célula rítmica de seis (6) tiempos, puede escribirse una vuelta en dos compases de $^{3}/_{4}$ o una sola vuelta en un compas de $^{6}/_{4}$ como se mostró en las gráficas anteriores, sin embargo para fines prácticos de lectura e interpretación, en la obra solo se escribirá en compases de $^{3}/_{4}$ como se muestra en los ejemplos a continuación: En el primero aparece el ritmo escrito para los instrumentos de cuerda pulsada especificando que se parte en dos y a cada parte le corresponde un acorde, de manera que habría dos acordes por compás si se escribiera a $^{6}/_{4}$ y en el segundo únicamente aparece el cifrado y se sobre entiende que sería un solo acorde por vuelta, es decir, un solo acorde por compas si se escribiera a $^{6}/_{4}$, finalmente el tercer ejemplo muestra cómo es posible partir en más fracciones la célula y poner hasta un acorde por pulsación, eso le da variedad melódico - armónica a este ritmo y proporciona nuevas herramientas que pueden utilizarse para no caer en la monotonía de la repetición *plana* de la célula rítmica. Este ritmo pertenece a la categoría de joropo estilizado o joropo urbano pues es resultado de prácticas musicales interculturales que se dieron en Venezuela hacia los años 50´s.



Para alternar entre los golpes que se explicaron al principio y los sistemas métricos y acentuales ya mencionados, se usaron otros golpes llaneros con ciclos armónicos mucho más largos, el *San Rafael* y la *Quirpa.* Se decidió que únicamente se usarían estos porque me gustan mucho y fueron algunos de los golpes con los que aprendí a tocar joropo en el grupo llanero de la facultad de artes ASAB.

Quirpa

Este golpe tiene una forma bipartita, donde la parte *A* es muy similar al *seis corrío (catira en modo mayor)* y la parte B muy similar a la *Guacharaca.* (otro golpe tradicional que solo mencionaremos)

[A] *[B]*
[: IV | V7 | V7 | I :][: VI7 | IIm | IIm | VIm | VIm | III7 | III7 | VIm :]

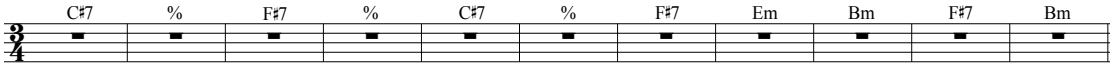
San Rafael

Este golpe también tiene una forma bipartita donde la parte B, también llamada *revuelta,* tiene una dominante auxiliar del quinto grado (V7/V), esta sección puede o no repetirse.
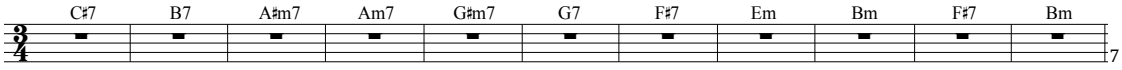
[A] *[B]*
[: Im | V7 | Im | Im | V7 | V7 | Im | Im :][: II7 | II7 | V7 | V7 | II7 | II7 | V7 | IVm | Im | V | Im | Im :]

El San Rafael particularmente, tiene varias posibilidades de re-armonización por lo largo de su ciclo y por supuesto fueron utilizadas algunas para enriquecer la sonoridad del joropo. En este caso específico se utilizó un descenso cromático en la revuelta, a continuación se pondrá el ejemplo escrito en *Bm* para evidenciar la manera tradicional en la que se hace y la re-armonización que se propone en esta obra.

- Armonía tradicional en la revuelta



- Re-armonización de la revuelta



[7] Transcripción tomada de *La Princesa Del Guerrero* del cantautor venezolano *Jorge Guerrero*

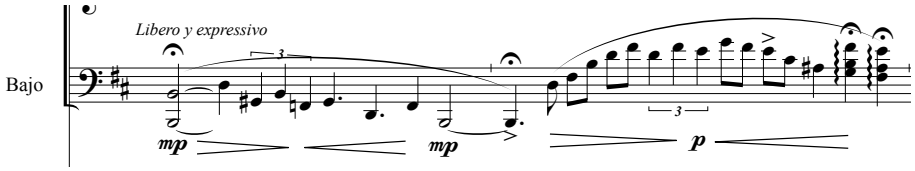
Como se mencionó al final de la explicación del *Onda Nueva*, estas re-armonizaciones también entrarían dentro de la categoría de *joropo estilizado o urbano*, pues es posible ver la influencia de otras músicas como el jazz o el bolero, estilos que recurren constantemente a la re-armonización como recurso sonoro para enriquecer el lenguaje musical, especialmente en las improvisaciones, aunque en este caso no se presente la improvisación como es conocida en esas músicas.

LA TEXTURA

Para finalizar este capítulo sobre los materiales de la obra compositiva, quiero mencionar el trabajo textural que se realizó en la composición únicamente con la intención de exponer la mayor cantidad de elementos de importancia en la obra, pues considero que esos son los tres pilares de esta obra: el formato, la forma y la textura. En la tradición del *joropo criollo,* al menos, nunca hubo gran desarrollo textural en las canciones u obras instrumentales que se hicieron, sin embargo es mucho más común encontrar pequeños elementos de desarrollo textural en tendencias como el *joropo estilizado* o el *joropo urbano* por su estrecha relación con otras músicas en las que dicho desarrollo lleva más tiempo. Así pues se mencionaran los tipos de textura que se trabajan en la obra:

- ***Una sola melodía (monofonía)***

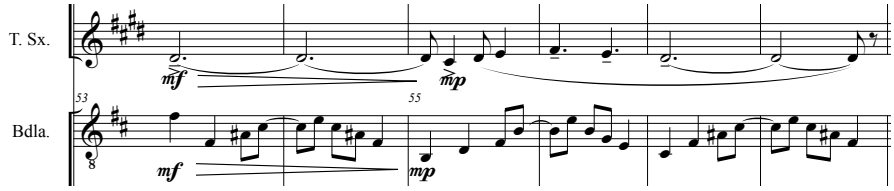
El *Registro* es un claro ejemplo de esta textura: la melodía tiene un comportamiento rítmico bastante libre y se evidencia un desarrollo melódico que expresa la tonalidad y/o modalidad del joropo como se observa en los primeros compases de la obra y en los compases 26 al 31. A continuación un fragmento del inicio de la obra:



- ***Dos melodías: melodía principal con melodía secundaria (polifonía)***
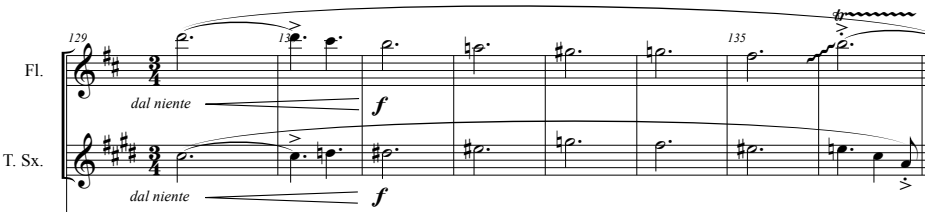
Este tipo de textura no fue muy explorada en esta obra pues no se vio necesario hacerlo, sin embargo es posible observar diferentes casos de la esta: cuando las melodías son diferentes tanto rítmica como melódicamente y cuando tienen el mismo ritmo pero diferente melodía fue pertinente incluirla en algunos momentos.

- Diferentes rítmica y melódicamente.
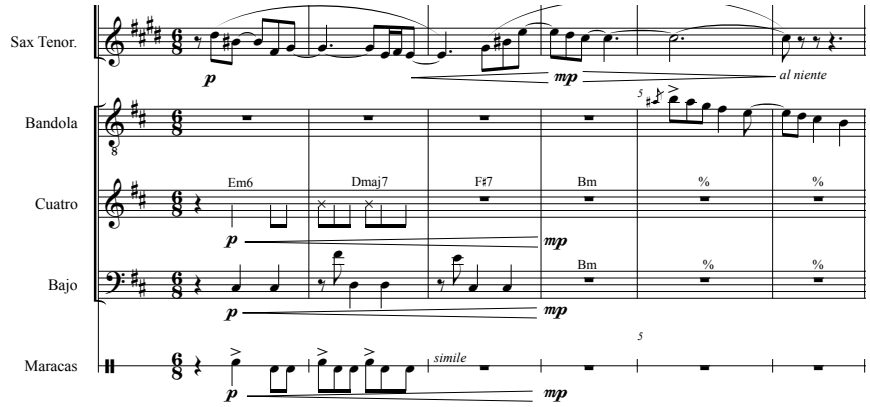


En este ejemplo, entre los compases 55 y 60 de la obra, podría considerarse que la bandola tiene un carácter más de acompañamiento que de melodía en sí misma, sin embargo, es preciso mencionar que estos comportamientos melódico - armónicos son también conocidos como "melotipos", de manera que son puramente melodías del joropo y son consideradas como tal. A diferencia del siguiente ejemplo, entre los compases 129 y 136, donde ambas melodías se comportan igual rítmicamente y no pertenecen a los llamado *Melotipos*, solo son melodías creadas que responden a cambios armónicos.

- Diferentes melódicamente pero iguales rítmicamente
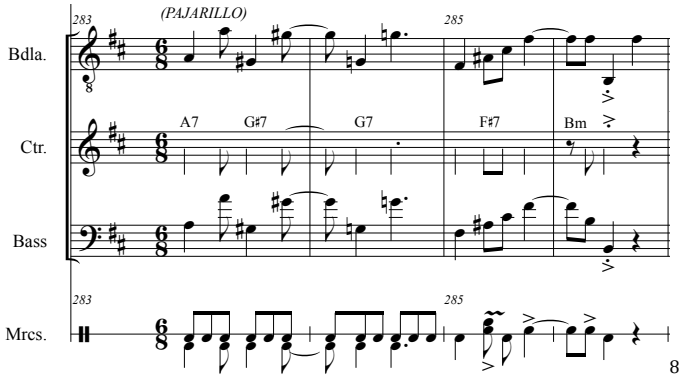


- ***Melodía con acompañamiento (homofonía)***

Es la textura más común en este tipo de música y en general en las músicas populares. En este caso se presenta casi todo el tiempo y lo que se procura es variar el acompañamiento entre los distintos regímenes acentuales del joropo: por corrío, por derecho y el onda nueva.



- ***Una melodía en varios instrumentos (heterofonía)***

También conocido en el contexto de la música llanera como "obligados" o "cortes", son una técnica bastante utilizada tanto en el *joropo criollo*, como en el *estilizado o urbano* pues le brinda al joropo otras posibilidades rítmicas como podemos observar en los compases 283 a 286.



Materiales del lenguaje

En los primeros ejercicios escritos que se realizaron, se utilizaron deliberadamente una serie de frases inventadas que igualmente corresponden a expresiones del lenguaje de los llaneros como por ejemplo "*Pija pariente"*, fueron grabadas como se había mencionado en el capítulo anterior y con esto se buscaba probar cómo es posible imitar el acento. Sin embargo para las frases que acompañan la obra se consideró que es necesario contar con un registro *in situ* de un llanero para que no pareciera preparado el lenguaje y tuviera mayor fidelidad con el acento, porque las frases debían existir en un contexto real. Por otro lado, cuando uno repite varias veces una frase hablada, hay una tendencia a memorizar la frase como un elemento sonoro y se memoriza entonces el "*giro melódico*" que lleva la frase por su acentuación natural. En ese orden de ideas, cuando el lenguaje es registrado en un contexto en el que no cabe la repetición, donde el momento sonoro ocurre una sola vez, la acentuación se vuelve algo más flexible y verídico debido al carácter y la situación en la que se está diciendo. Es ahí donde el lenguaje adquiere las dimensiones necesarias para este trabajo.

Entrevistas

A pesar que no se contaba con el tiempo ni con los recursos para diseñar y realizar las entrevistas personalmente, se optó por tomar dos entrevistas de la página web *Youtube* que contaran con lo necesario para cumplir con el objetivo: que el acento fuera natural y sucediera en un contexto real. Se buscó además que ambas entrevistas fueran contrastantes sonoramente y se decidió que debían tener diferencia de género, es decir,

[8] Este corte específicamente fue tomado de un joropo instrumental del bandolista venezolano Moisés Torrealba. Se realizó la transcripción y se transpuso al tono de esta obra (Bm), como es común en esta música.

que una fuera hecha a una mujer y la otra a un hombre. Por otro lado, el contenido mismo de la entrevista no era de gran relevancia; ya se había probado anteriormente con frases cortas elegidas deliberadamente y se hizo necesario abordar frases más largas que no fueran dichos comunes sino lenguaje común, que el habla fuera fluida y natural.

La primera entrevista fue suministrada por un estudiante de cuatro llanero de la facultad, la entrevista fue realizada por un familiar suyo al coplero casanareño Cristian Gómez, dicho estudiante "subió" el video a la página de *Youtube* para ayudar con este trabajo. Para la segunda se realizó una búsqueda por la página web mencionada y se encontró una realizada a la reconocida cantante casanareña Nancy Vargas. Las dos entrevistas se transcribieron por completo y se pusieron como anexo en este documento, de ambas entrevistas se tomaron únicamente algunos fragmentos que se mostrarán más adelante.
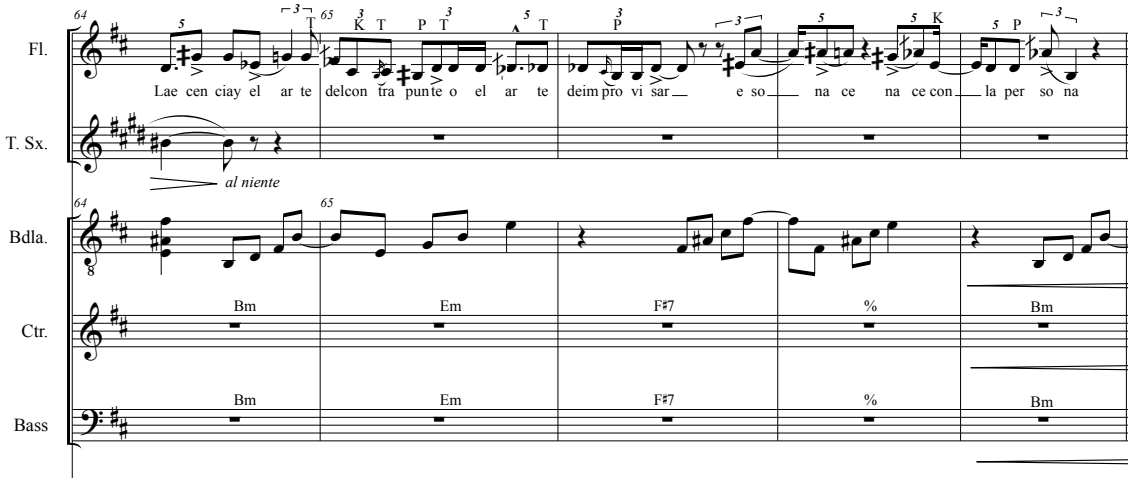
La primera entrevista habla específicamente de las prácticas del contrapunteo y la copla en la música llanera, de qué se tratan, hacia qué están enfocadas y cómo funcionan. El contrapunteo esta directamente relacionado con la improvisación como práctica musical y esta ligado directamente al contexto en el que se practica, es decir, los copleros improvisan sobre lo que ven, las vivencias que han tenido, lo que conocen. En ese sentido considero que es un texto apropiado pues pone en evidencia el contexto llanero como parte fundamental de la inspiración para esta gente. En la segunda, Nancy Vargas menciona algunas de las cosas que la inspiran a cantar y escribir sus canciones, es una entrevista bastante corta pero el lenguaje contiene elementos sonoros que son útiles para este trabajo.

Fragmentos utilizados

Los fragmentos que se mostrarán a continuación se escogieron porque ejemplifican claramente la acentuación del lenguaje hablado en los llanos orientales, en este caso específico en Casanare y tienen un contenido cultural implícito que da cuenta de la estrecha relación que existe entre los llaneros y su entorno. Sin embargo y como ya fue mencionado, lo importante de estos fragmentos es el resultante sonoro y su inclusión en la partitura. Adicionalmente se decidió que era necesario contar con registros hablados femeninos y masculinos y que estos debían diferenciarse en altura y timbre como sucede en la realidad sonora del habla: en primer lugar, la diferencia de altura no tuvo ningún inconveniente pues es natural que las mujeres tengan el tono de voz más alto que el de los hombres. Por otro lado, el timbre fue posible diferenciarlo gracias a que uno de los instrumentistas contaba con una boquilla de madera de ébano para flauta traversa. Dicha boquilla, y a pesar que el resto de la flauta era de metal, cambia el timbre de manera considerable en comparación con la boquilla tradicional hecha también en metal.

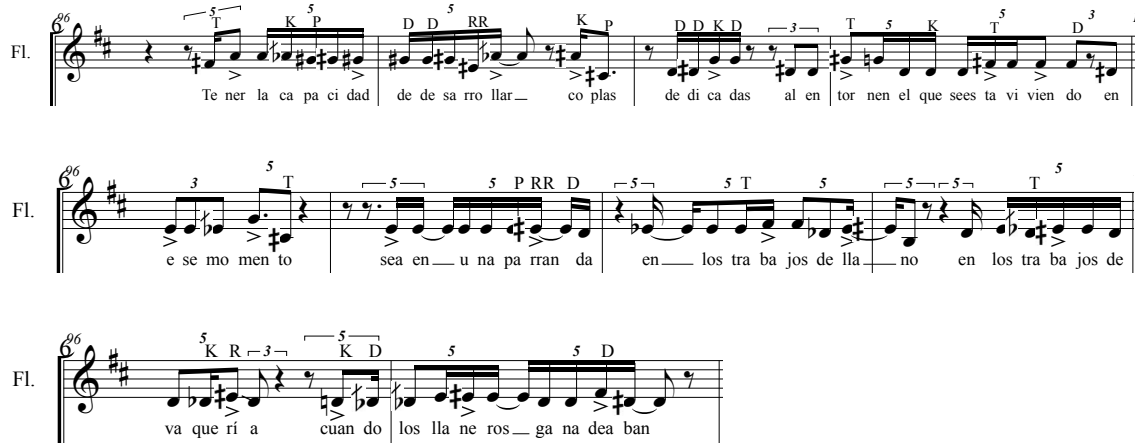
Así continuación explicaré cada uno de los fragmentos utilizados según el orden en que fueron transcritos, de manera que primera estarán los de Cristian Gómez y posteriormente los de Nancy Vargas. Se hará énfasis solo en algunos de los fragmentos para observar su comportamiento con/en la música, de los restantes solo se mostraran y se harán pequeños comentarios que sean relevantes.

1. ***La esencia y el arte del contrapunteo, el arte de improvisar, eso nace, nace con la persona.*** *(anexo 6.2 "CD" Pista 01-02)*
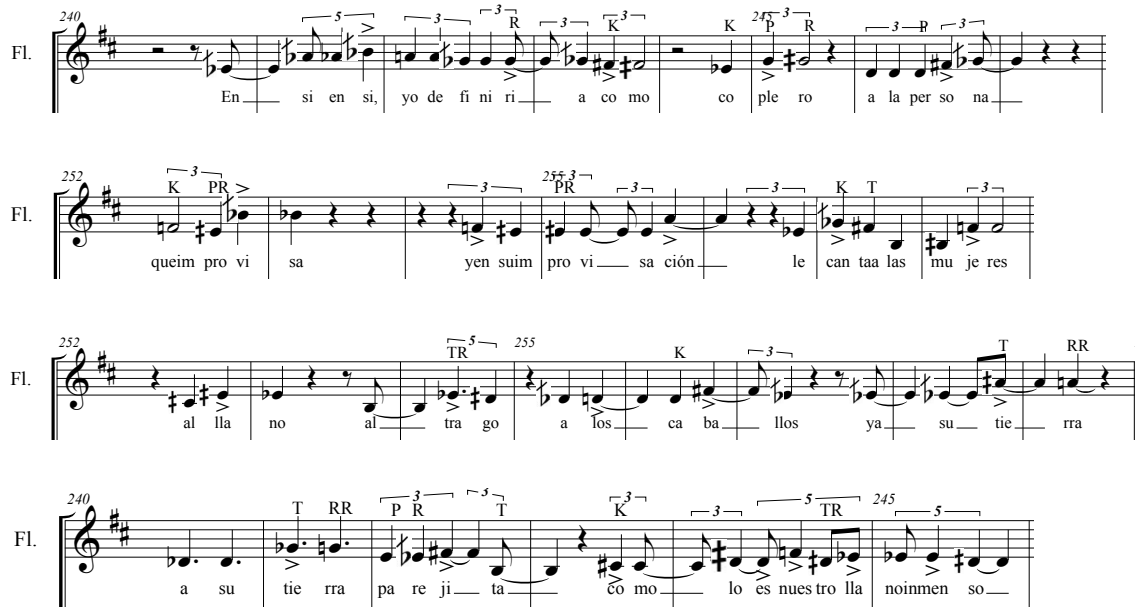


Este fragmento fue sobrepuesto a una base tradicional de Catira a velocidad de tonada. Se puso en este lugar con la intención de evidenciar como esta es un elemento extra - musical que puede ser puesto sobre una base con pulso. Obsérvese cómo a pesar que algunos ataques de la flauta coinciden con otros de la bandola, no significa ni una duplicación de la melodía ni una contra melodía o melodía secundaria en el sentido purista de la palabra. Es una melodía secundaria únicamente si se entiende como un elemento melódico - textural que se suma a una melodía principal. Además, los eventos sonoros en la flauta no tienen las características melódicas propias del estilo, como se ejemplificó anteriormente en cada instrumento. También es claro como las notas que se utilizaron no pertenecen naturalmente al acorde que está sonando, simplemente son la transcripción literal de la voz que se tomó como referencia.

2. ***Tener la capacidad de desarrollar coplas dedicadas al entorno en el que se esta viviendo en ese momento, sea en una parranda, en los trabajos del llano, en los trabajos de vaquería cuando los llaneros ganadeaban.*** *(anexo 6.2 "CD" Pista 03-04)*
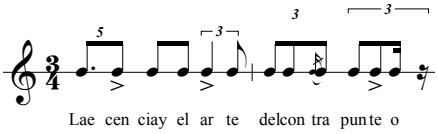


Este fragmento, a diferencia del anterior, no se ejemplifica con el resto del bloque sonoro pues no parece necesario resaltar sobre aspectos ya mencionados, sin embargo, cabe mencionar que, éste específicamente consta con un ritmo bastante complejo: además de incluir subdivisiones como tresillos y quintillos[9], hace uso constante de la síncopa entre estas subdivisiones irregulares.

3. ***En si en si, yo definiría como coplero a la persona que improvisa y en su improvisación le canta a las mujeres, al llano, al trago, a los caballos y a su tierra, a su tierra parejita como lo es nuestro llano inmenso.*** *(anexo 6.2 "CD" Pista 05-06)*



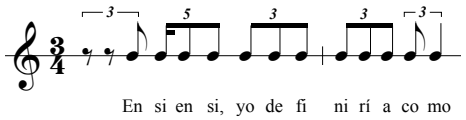
Este fragmento presentó dificultades puesto que al principio la transcripción se hacía tomando como referente de pulso (♩ = 120), y después fue elevado a (♩ = 240), eso presenta un problema importante: hay que hacer aumentación de los valores rítmicos al doble de su duración original.

El primer fragmento se transcribió rítmicamente así:

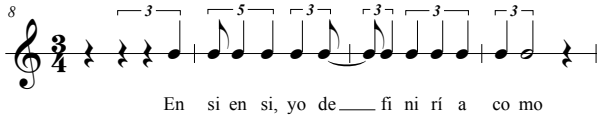


[9] Agrupaciones irregulares que permiten que haya tres sonidos donde caben dos y cinco donde caben cuatro, respectivamente.

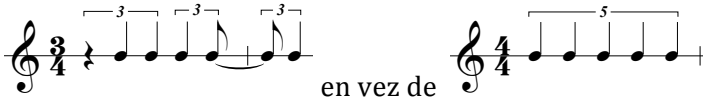
Por otro lado el tercero, recordando que cambió, entonces lo que antes era:



Ahora queda así:
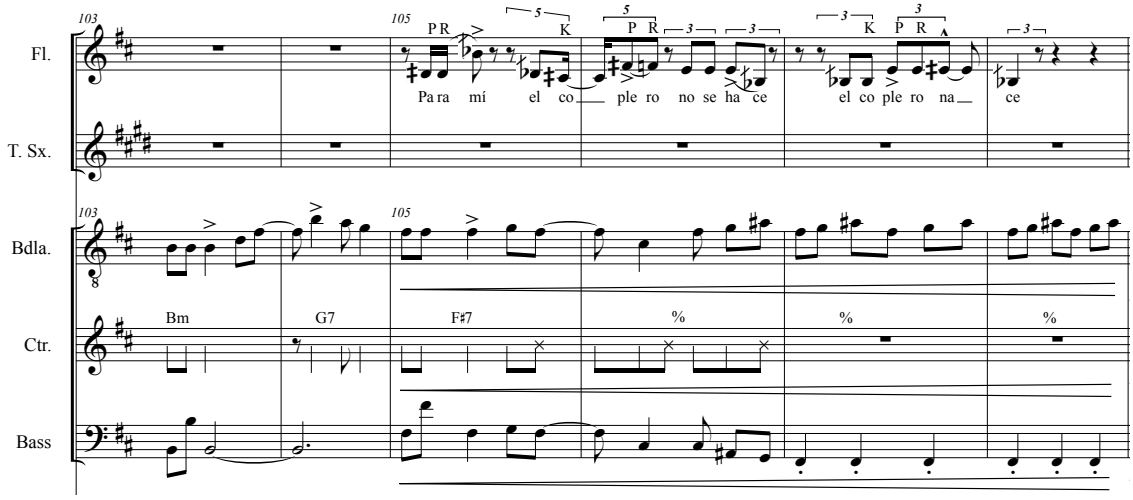


Una vez solucionado eso se deriva otro problema: surgen agrupaciones que no caben en el compas que estoy manejando. Por ejemplo: el quintillo de negra no cabe en un compas de $^{3}/_{4}$. Se hubiera podido resolver de diferentes maneras como: creando métricas demasiado complejas como agrupaciones irregulares dentro de otras también irregulares, como por ejemplo un tresillo dentro de un quintillo; cambiar únicamente el compas de la flauta por uno mayor para crear una polimetría o, superponer figuras rítmicas sobre las barras de compas. Sin embargo no se hizo así por las complicaciones que esto tenía al momento de la edición de la partitura, entonces lo que se hizo fue cambiar ritmo por tresillos para que cupiera en los compases y no se alterar tanto el ritmo como se muestra a continuación:
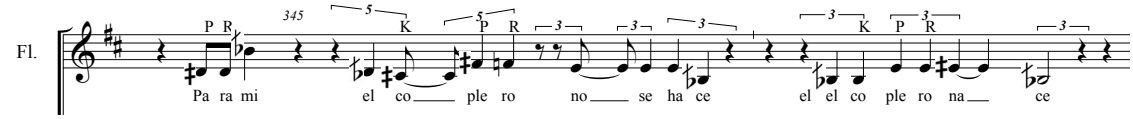


La diferencia entre las duraciones no es muy notoria en el momento de la interpretación pues al no tener un carácter melódico propio de la música llanera y al ser un evento con bastante complejidad rítmica, la diferencia entre un quintillo y un tresillo no es de mayor importancia para este trabajo. En conclusión, la trascripción de toda la frase quedó como se mostró en un comienzo.

4. Para mi el coplero no se hace, el coplero nace! *(anexo 6.2 "CD" Pista 07-08)*
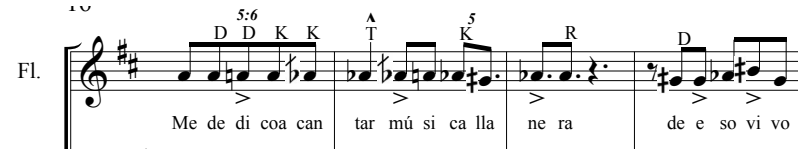


Esta frase fue puesta intencionalmente sobre un corte en bloque para que se resaltara como un elementos aparte. Acá, como en el primer ejemplo, también es claro como las notas que se utilizan no pertenecen a los acordes sobre los que esta sonando ni la melodía tiene rasgos característicos de las melodías encontradas en el joropo a nivel general.

Así como en el ejemplo anterior, esta frase también se vio afectada por el cambio de tempo en la obra, ésta específicamente es la única que se repite y lo hace al final de la obra con el fin de reforzar el título de la misma: "*El coplero nace".* De manera que el material que se mostró en la gráfica anterior, al verse ampliado por el cambio de tempo, queda de la siguiente manera:
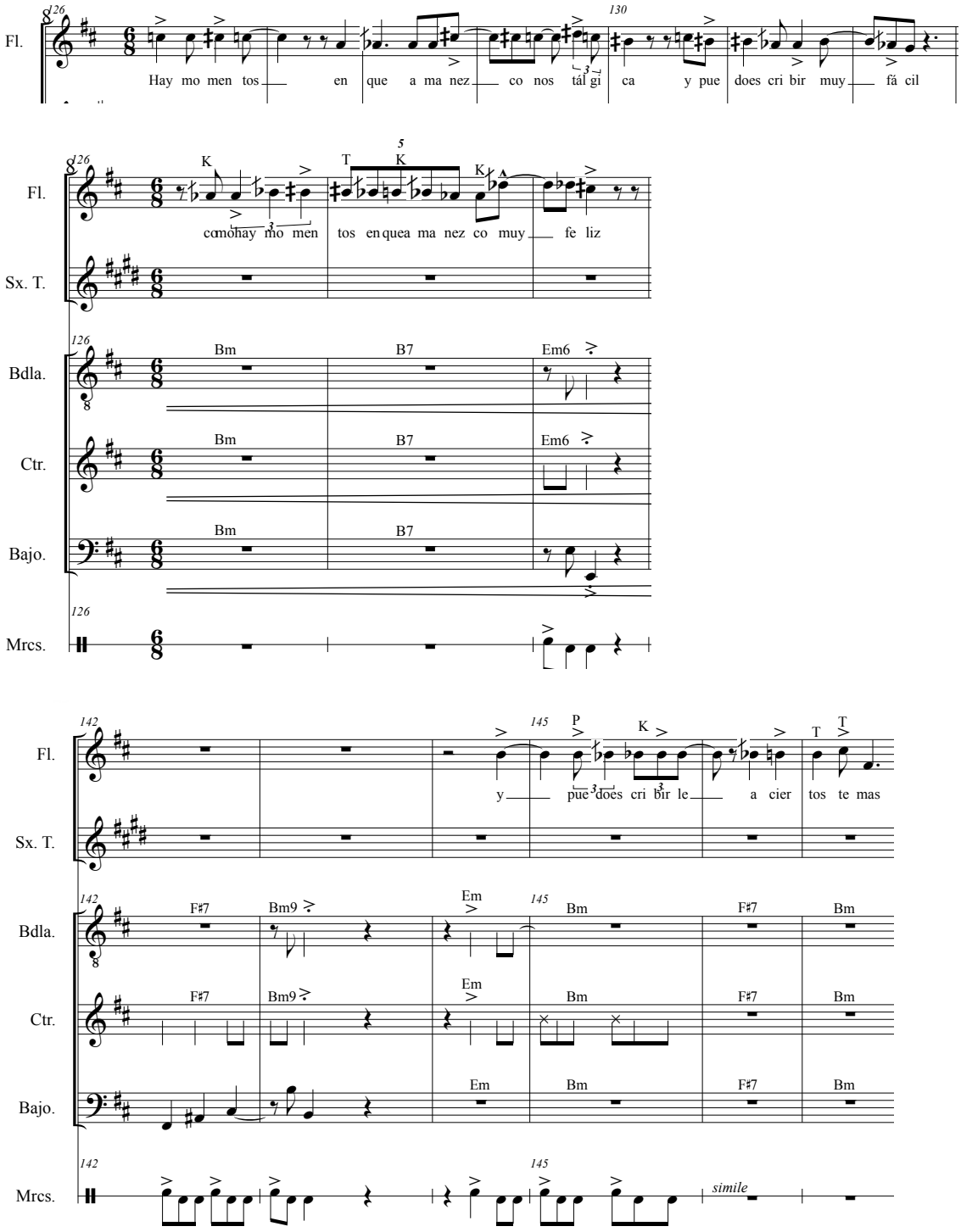


Este fragmento se escribió sin barras de compás para hacer alusión al canto monódico mencionado anteriormente como una sola melodía, donde ésta tiene un carácter libre que no se rige por el pulso, tal como sucede con el registro.

5. Me dedico a cantar música llanera, de eso vivo. *(anexo 6.2 "CD" Pista 09-10)*



Este fragmento muestra particularmente una sub-división que no habían aparecido en ninguna de las transcripciones: una agrupación de cinco donde caben seis. En todas las otras transcripciones donde aparecen quintillos, aunque no es explicito, son agrupaciones de cinco donde caben cuatro y es por eso que éste aparece con la indicación 5:6.

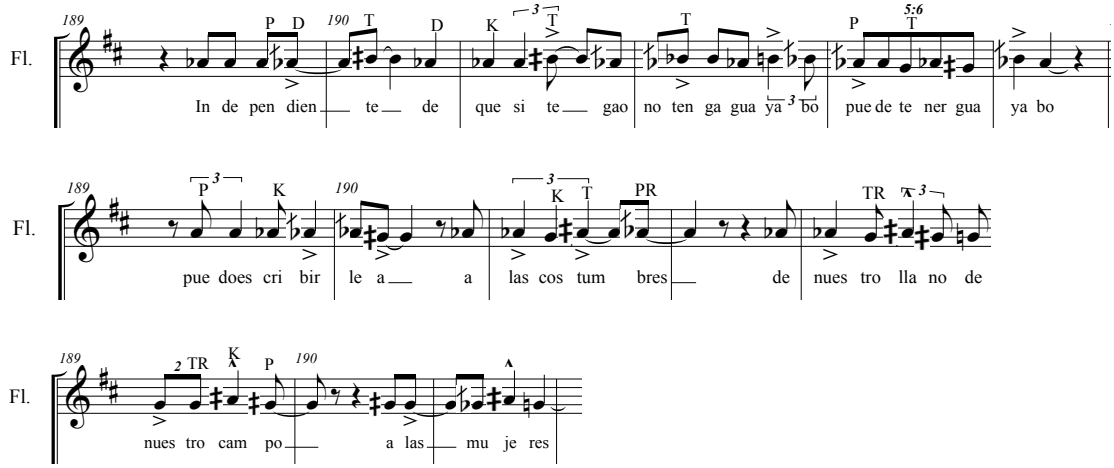
6. Hay momentos en que amanezco nostálgica y puedo escribir muy fácil, como hay momentos en que amanezco muy feliz y puedo escribirle a ciertos temas. *(anexo 6.2 "CD" Pista 11-12)*
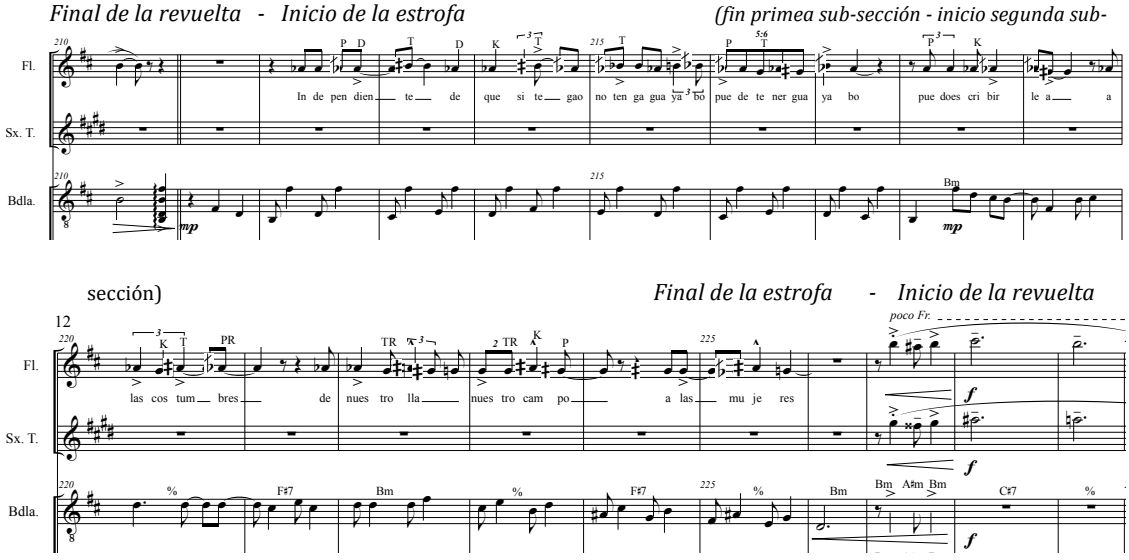


Este fragmento inicia sobre base de joropo en golpe *Numerao,* y se puede observar cómo se buscó que una pausa en la frase coincidiera con un corte de la música para fortalecer la intención del mismo, no como se mostró anteriormente donde el fragmento de la flauta

estaba superpuesto al corte y era totalmente independiente. La simetría aparece por primera vez, en la segunda imagen, sobre la palabra "*feliz"* y la frase continua tres compases después, en la siguiente imagen, al iniciar la frase "*y puedo escribirle…*".

7. ***Independiente de que si tenga o no tenga guayabo, puedo tener guayabo, puedo escribirle a las costumbres de nuestro llano, de nuestro campo, a las mujeres.*** *(anexo 6.2 "CD" Pista 13-14)*
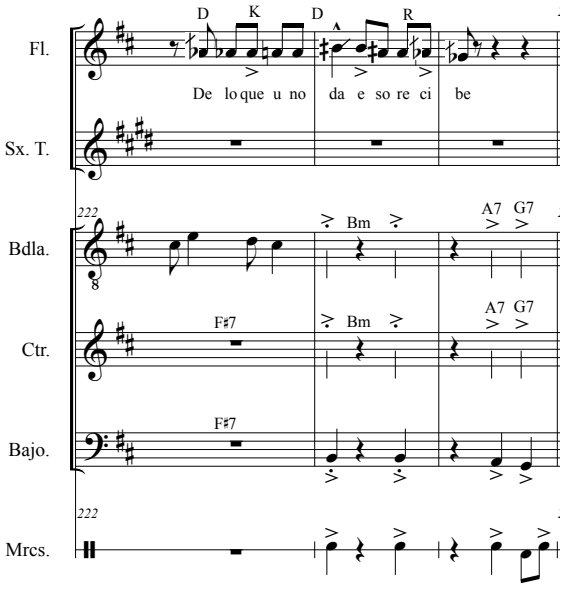


Este fragmento es bastante particular porque fue ubicado justo sobre una estrofa del golpe *San Rafael* intentando simular lo que sucede en dicho golpe cuando hay canto: que la estrofa encaja a la perfección en la totalidad de los compases y termina justo antes de la revuelta como se muestra en la imagen miniatura a continuación:



El fragmento es simétrico en relación con la estrofa del golpe, es decir: ésta es un ciclo de tónica y dominante (I - V) que se repite, de manera que tiene dos sub-secciones al igual

que la frase hablada de la flauta; que en la primera parte habla sobre el "*guayabo*[10]" y en la segunda hay una numeración. La frase también cumple con características melódicas y rítmicas del joropo como: el inicio y final de la frase sobre el segundo pulso del compas, la prolongación de la última corchea del compas; síncopa que se prologa hasta la primera corchea del siguiente compas y el apoyo de primeros y terceros pulsos en el compas como en el bajo.

*8. **De lo que uno da, eso recibe.** (anexo 6.2 "CD" Pista 15-16)*
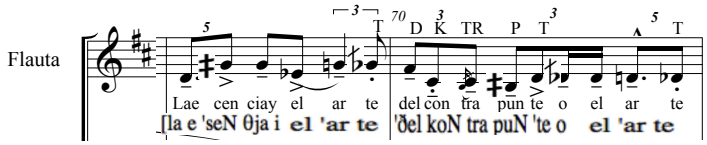


En este fragmento también se buscó que algún elemento importante de la frase coincidiera con el corte en la música, de manera que se puso el acento principal y más fuerte de la frase al tiempo con el primer pulso del corte para fortalecer la intención del mismo.

Debido a que la obra fue pensada para ser grabada por partes y realizada en un montaje grupal, las diferencias entre las frases de Cristian Gómez y las de Nancy Vargas son únicamente evidenciadas por el registro en la partitura, no hay ningún símbolo o indicación que sugiera cuál corresponde al hombre y cuál a la mujer. Se puede observar en los ejemplos anteriores que la voz masculina gira cerca del Re3, mientras que la voz femenina gira alrededor del La3.
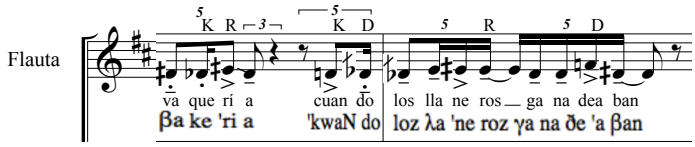
Por otro lado el timbre es otro elemento que diferencia las dos flautas y refuerza la idea de la dualidad, de dicotomía, de lo masculino y lo femenino. Ambas fueron grabadas con boquillas distintas; una de madera para la voz femenina y una en metal para la voz masculina y por supuesto durante el proceso de edición y mezcla se procuró hacer énfasis en dicha distinción por medio de procesos como la ecualización o la compresión entre otros.

[10] Tusa, mal de amor.

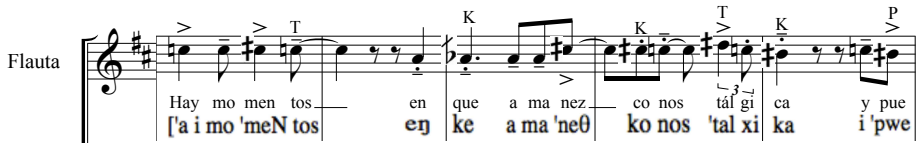
Finalmente y después de haber terminado la edición de la partitura, se consideró importante que algunos elementos de notación fonética regresaran para reforzar la notación de los fragmentos hablados de la flauta. Se decidió así, que además de las características de notación consideradas al final del capítulo 2: escritura con altura determinada, valores rítmicos determinados, consonantes de articulación y texto, había que incluir el texto fonético para aclarar particularidades sobre los sonidos que se usan en el español, de manera que la notación quedo como se muestra en los fragmentos[11] a continuación:



Entre compases 69 y 70.



Entre compases 112 y 113.



Entre compases 138 y 142.

[11] Todos los fragmentos pertenecen a frases diferentes dentro de la partitura

CONCLUSIONES

A partir de todo lo que se mencionó anteriormente surgieron una serie de conclusiones y reflexiones que son de gran relevancia para el presente estudio. Ya habiendo mencionado algunas conclusiones parciales sobre el primer ejercicio práctico al final del capítulo 2, es necesario mencionar conclusiones generales sobre el proceso de composición, el proceso de montaje y grabación de la obra compositiva y por supuesto sobre los conceptos tratados en esta investigación: tanto el acto creativo como la relación entre las dos disciplinas que se mencionaron en la introducción.

Reflexiones sobre el proceso de composición

La obra partió por tomar elementos de otras composiciones que yo había realizado anteriormente: la tonada salió de una canción que compuse en 2009, los intermedios re-armonizados salieron de otras composiciones y transcripciones de joropos y otras músicas, los golpes surgieron de transcripciones que había hecho algunos semestres atrás y otras que tuve que hacer para esta obra específicamente, de manera que todo lo que encontramos en esta obra es el resultado de reutilizar materiales compositivos que trabajé durante mi carrera. Por otro lado, cabe mencionar que la obra tardó hasta el final del proceso para ser terminada pues todo el tiempo surgían dudas que había que resolver, nacían ideas que consideraba necesario incluir o había elementos que había que retirar de la obra. Incluso durante el proceso de grabación, aspecto que será mencionado más adelante, hubo cambios que tuvieron que hacerse por razones técnicas y estéticas. Esto permite observar cómo una obra en realidad puede nunca terminar, siempre ser susceptible a nuevas opiniones que tienen como consecuencia cambios en la misma.

Este tipo de composiciones que tratan de rescatar tradiciones orales por medio de la partitura, en efecto ofrecen otras maneras de usar los instrumentos por las cualidades únicas de las músicas populares. Así mismo, desde la composición es posible observar cómo estas representan también diferentes maneras de reconfigurar las funciones de los instrumentos y aprovechar algunas de las muchas posibilidades tímbricas y sonoras que estos tienen.

En ese sentido, la decisión de escribir para un número específico de instrumentos, que a su vez tienen ciertas posibilidades, se vio influida por mi formación instrumental. Por ejemplo, no sólo se escogió la bandola ante la ausencia de un arpista, sino porque tengo mucha más cercanía y familiaridad con los instrumentos de diapasón. En el ánimo de conocer distintas facetas del ensamble que estoy manejando, tuve el privilegio de recibir alguna instrucción en el cuatro, la bandola y las maracas, con lo cual se nutrió eficazmente mi conocimiento sobre algunos de los instrumentos tradicionales de la música llanera. Esto permite evidenciar cómo es de vital importancia que el compositor se acerque activamente a los instrumentos para los cuales escribe.

Como fue mencionado al principio de este capítulo, la obra sufrió una serie de cambios que surgieron a partir de diversas discusiones acerca de los temas tratados en el documento y cómo estos se reflejaban en elementos presentes o ausentes en la partitura, es por eso que considero necesario mencionar los más relevantes antes de mencionar las reflexiones sobre el proceso de montaje y grabación. En primer lugar quiero hacer evidente de nuevo el cambio que sufrieron las transcripciones de las entrevistas; los fragmentos hablados de la flauta, a los que fue necesario agregarles texto fonético para reforzar y aclarar particularidades sobre el sonido específico de algunas consonantes y vocales en el español. Considero que es una adición que, aunque contradice una de las primeras premisas en la que se considera que no es necesario recargar de notación la melografía pues puede complicarla, es supremamente útil y le da proyección internacional a la obra *El Coplero Nace*, le da integridad a los fragmentos hablados y refuerza principios fonéticos en la música, así sea de manera tan elemental como poner texto fonético sumado al texto literal.

Es preciso recordar que una de las inquietudes con mayor fuerza en este trabajo es la importancia de los elementos de articulación[12], pues finalmente es por ahí por donde inició el presente estudio. Después de algunas discusiones se observó que los elementos de articulación no eran transversales en la obra completa, es decir: *la articulación*, siendo un punto de vital importancia en el lenguaje mismo, no era parte integral de los otros instrumentos, como si el lenguaje musical no mereciera o no debiera ser articulado. Así pues, se decidió que el ejercicio compositivo debía ser mucho más meticuloso en el momento de pensar y escribir la música para que la partitura fuera integral también a nivel gramático, de manera que fue necesario recurrir a la grabación realizada para reforzar los elementos de articulación que no estaban en la partitura; transcribir de la grabación para complementar la partitura que la acompaña y así hacer que *la articulación* fuera un elemento importante que atraviesa toda la obra.

Finalmente es necesario hablar un poco sobre la relación entre lo escrito y lo que se escucha en la obra *El Coplero Nace*, que acompaña este documento. En principio pareciera que los fragmentos hablados de la flauta suenan ajenos al resto del material musical y esto se debe a que son de diferente naturaleza; en la primera parte del documento se mencionó que el grupo llanero es un continuo que acompaña los fragmentos hablados y estos tienen diferencias evidentes en la notación, el ritmo y las alturas, en la sonoridad específica de los mismos. Por otro lado, el que suenen ajenos también se debe a la alternancia entre fragmentos hablados y fragmentos musicales y eso hace que los hablados parezcan cortos en relación con los musicales, sin embargo se buscó que hubiera equilibrio entre estos dos para que los materiales no se sobre utilizaran en la obra, tanto los melódicos como los hablados. Así pues, es necesario recordar que los fragmentos hablados están relacionados en mayor medida con un contexto cultural y en menor medida con materiales musicales como la forma, la textura o le lenguaje mismo del joropo, es decir: al relacionar dos materiales o lenguajes tan diferentes es normal que alguno de los dos suene extraño.

[12] Muchos de ellos mencionados en el segundo capítulo: Paralelos de Notación.

Reflexiones sobre el proceso de montaje y grabación

La grabación de la obra fue realizada por estudiantes y un maestro de la Facultad de artes ASAB pues era necesario no solo encontrar a los músicos fácilmente, sino también estar en contacto con ellos constantemente. A cada uno de ellos se le pasó la partitura de la obra y debían montarla para que la grabación no tardara demasiado. A pesar de esto, durante la grabación surgieron varias dudas y comentarios acerca de las partes escritas, estas dudas fueron resueltas durante el momento de la grabación y en algunos casos la partitura se vio afectada y sufrió cambios. Se mencionarán a continuación en el orden en que se grabaron para rescatar el proceso completo que de la experiencia.

La grabación del bajo se realizó varias veces para garantizar que quedara una base muy sólida y "amarrada". Se hicieron unas primeras capturas para grabar instrumentos como el saxofón o el cuatro pero una vez habiendo grabado estos, se hizo una grabación del bajo con mayor calidad de interpretación pues en ocasiones la manera de acompañar esta música esta directamente ligada a la manera en la que lo hacen los otros, es decir, hay cosas que uno hace en el instrumento porque influyen los cambios que hacen los otros instrumentistas. Igualmente se hizo después de haber grabado la bandola para conseguir, a mi criterio, el mejor sonido posible en el bajo. De manera que fue una especie de retroalimentación de la calidad interpretativa, pues en un principio ellos tocaron según lo que hacía el bajo y luego se hizo el proceso contrario únicamente porque a mi me parece más fácil "poner mi parte" cuando está todo lo otro.
Para la grabación del saxofón tenor, la primera problemática que surgió fue el tipo de caña que se usaría, entre el saxofonista y yo decidimos que debía ser una que diera una sonoridad pastosa y oscura pues a mi parecer, ese tipo de timbre en ese instrumento específico, es más apropiado para el joropo que uno más brillante. Durante la grabación, hubo fragmentos de la partitura que eran difíciles de interpretar, fuera por la velocidad, por la digitación o porque simplemente no sanaba tan bien como se esperaba, estos fragmentos fueron cambiados en el momento y posteriormente se editó la partitura con los cambios realizados. Un ejemplo de esto eran los ataques con *"slap"*[13], que parecían aportar mucho tímbricamente pero en la realidad no sonaban tan duro y no producían ele efecto esperado, así pues estos se quitaron. En todo caso, el contacto con el instrumentista fue de gran ayuda pues se pudieron resolver todas las inquietudes que había sobre la participación del instrumento

La grabación del cuatro fue bastante provechos pues la realizó el maestro Juan Carlos Contreras Cuellar, reconocido bandolista y cuatrista a nivel nacional. gracias a su basta experiencia la grabación no toma más de dos horas y se hizo por partes: se tomaron primero las partes en las que debía haber solo base y se hicieron las tomas, en algunas de estas fue suficiente con una sola toma. Después se grabaron los cortes y finalmente se grabó el *accelerando* que marca el cambio de velocidad. Durante la grabación, entre él y yo, fuimos decidiendo que partes acentuar o que floreos hacer pues parecía algo que surgía en

[13] Ataque seco golpeando la llave.

el momento, hubo detalles específicos que yo quería y hubo otros que él sugería y a los cuales, en su gran mayoría, no me opuse pues confío en su experiencia. En el caso de este instrumento no hubo detalles o elementos que no funcionaran, por el contrario, todo el tiempo se trató de enriquecer lo que había en la partitura pues en ocasiones parecía "vacío, sin sabor", de manera que la partitura tuvo que ser reeditada en el *score* pues al final, había en la grabación muchas cosas que no aparecían en la partitura y fue pertinente poner para evidenciar elementos que se pierden al escribir solo el cifrado tradicional.

La grabación de las maracas la realizó Omar Rey, conocido maraquero en medio llanero. Él afirmó no tener mucha experiencia grabando pero eso no importó pues se confiaba ciegamente en sus capacidades como instrumentista, prueba de esto es la grabación que hizo. A pesar de haber afirmado lo anterior, demostró un buen control del instrumento mientras grababa con metrónomo, la calidad y la limpieza en los efecto fue excelente y esto hizo que no nos tomara mucho realizar la grabación de la base, por el contrario, nos demoramos un poco haciendo varias tomas con diferentes efectos, apoyos en unísono con el cuatro y otros detalles que en su gran mayoría los propuso él. En general la grabación de las maracas fue muy provechosa, sin embargo cuando se escuchó la grabación tiempo después se notaron errores sencillos que tuvieron que ser solucionados desde la edición y al igual que con el cuatro, fue necesario editar la partitura porque los efectos escritos en ella no llenaban tanto como los que se hicieron en la grabación.
Los fragmentos hablados de la flauta, transcripciones de Cristian Gómez, fueron grabados por el maestro Javier Jiménez, egresado de la facultad de artes ASAB, sin embargo la grabación también presentó algunas dificultades: En primer lugar la flauta de Javier es de sistema cerrado y su registro solo llega al Do central (como la mayoría de flautas), de manera que realizar los cuartos de tono era bastante complicado pues había que hacerlo únicamente con la posición de la flauta en la embocadura y había sonidos imposibles de hacer. En segundo lugar y a pesar que él ya conocía la partitura, mencionó que jamás había tenido contacto con el tipo de notación y fue algo que no se contempló, por el contrario, se supuso que conocía y estaba familiarizado con notaciones no convencionales. Para realizar el registro fue necesario poner en "*loop*" las muestras de voz hablada para que él pudiera imitarlas con mayor fidelidad. Finalmente, y después de muchas pruebas, se logró capturar un gran numero de muestras que posteriormente se editaron y fueron usadas en la obra.

Los fragmentos "musicales" del joropo en la flauta fueron realizadas por Germán Lozano, estudiante de la facultad, debido a la falta de tiempo de Javier. Germán no había participado de los primeros ejercicios de imitación de manera que no estaba familiarizado con la el concepto de la obra, sin embargo solo grabó los fragmentos ya mencionados debido a que su flauta tiene un registro grave más amplio. Las grabaciones estuvieron bastante bien y aunque él no había interpretado música llanera, tiene muy buena lectura y no tuvo mayores problemas. Al igual que a los otros intérpretes, le costó un poco acostumbrarse al tempo lento y el carácter libre del principio de la obra pero la segunda parte, al doble de la velocidad, le fue mucho más sencillo realizar las tomas.

La grabación de la bandola tuvo bastantes problemas, dichas grabaciones se dejaron para el final y desafortunadamente se cruzaban con exámenes de admisión y parciales de fin de semestre, de manera que se presentaron las siguientes dificultades: Juan Carlos Contreras, quien se había pensado iba a realizar la grabación, tenía muy poco tiempo para hacerlo y no pudo, como plan alterno se le comento la idea de grabar al maestro Juan Miguel Sosa, también reconocido bandolista y excelente músico popular y llanero, pero él tampoco tenía mucho tiempo. A pesar de esto y casi a última hora, se pudo concretar una reunión en casa de Juan Miguel para hacer las grabaciones. Estas fueron provechosas y presentaron las mismas dificultades que se vieron en los otros instrumentistas: el tempo lento, el *accelerando* y los cortes, sin embargo, y gracias a la experiencia de Juan Miguel, no fue difícil realizar las grabaciones con excelente calidad.

Finalmente y durante el periodo de vacaciones, se realizaron las grabaciones de los fragmentos hablados correspondientes a las transcripciones de Nancy Vargas. Estas las realizó Leonardo Peña, flautista egresado de la facultad, por sugerencia de Francisco Castillo, tutor del presente proyecto. Después de una conversación se decidió que la diferencia entre las trascripciones masculina y femenina debía ser también de carácter tímbrico como se mencionó en el capítulo anterior y Leonardo tenía los medios para realizarlo. Durante la grabación no hubo mayores inconvenientes: él afirmó haber trabajado con el tipo de notación con cuartos de tono pero en la flauta dulce, sin embargo no le costó mucho trabajo comprender el lenguaje y familiarizarse con el tipo de notación. Curiosamente Leonardo mencionó algo que Javier no, no se si fue por omisión o porque no lo notó igual que Leonardo. Dijo que después de varias repeticiones, el lenguaje hablado, refiriéndose a los audios de la entrevista, se torna "melódico", se podía percibir el contorno melódico que existe en el lenguaje.[14]

Considero conveniente resaltar algunas dificultades que surgieron durante el proceso de grabación de la obra, aunque no se pretende observar las dificultades particulares de cada instrumentistas, si considero necesario mencionar las que hubo en común. A nivel general hubo problemas en la grabación de la primera parte de la obra, el tempo solía ser inestable en la mayoría de los intérpretes y tomó varias repeticiones para poder interiorizar el pulso. Los cortes, a nivel general, fueron también un obstáculo pues en ocasiones era complicado entenderlos y esto hizo que cada corte hubiera que repetirlo mucho hasta que sonara con la precisión deseada. A pesar que el *accelerando* cerca de la mitad de la obra fue automatizado[15] por medio de un software, el incremento constante de la velocidad fue bastante complicado de "coger" y era necesario repetirlo varias veces para que sonara preciso con el pulso.

[14] Confirmando así la aclaración que hice en el segundo capítulo, donde menciono que el lenguaje, al estar sometido a la repetición, tiende a volverse una idea melódica y memorizable.

[15] Proceso que permite, entre otras cosas, hacer aumentos y disminuciones de la velocidad del pulso. En este caso era un incremento constante de 120bpm a 240bpm.

El proceso de edición de los materiales grabados por cada instrumentista, como es normal, tomó bastante tiempo. A pesar de haber realizado varias tomas nunca sale perfecta la grabación, siempre hay detalles que pulir aquí o allá y es por eso también que se realizan varias: hay que cortar de unas y poner en otras para obtener una "buena toma" a partir de la edición de varias. Por otro, lado las grabaciones nunca quedan exactas en relación con el metrónomo y siempre hay desfases o errores que toca arreglar posteriormente. Creo personalmente que no es tan bueno hacerlo muy ajustado al metrónomo pues le quita *interpretación*, le quita ese factor humano que hace que no siempre salga igual y puede correr el riesgo de sonar "robotizado", *demasiado exacto para ser humano*. Hay que cuidar que no se salga demasiado porque no queda tan bien cuando no hay un pulso constante, pero sus subdivisiones son susceptibles a no quedar siempre igual, *con el metro*. Finalmente cabe mencionar que a pesar de las dificultades que se presentaron y la falta de tiempo se pudo hacer una edición y mezcla de la obra con buena calidad.

Reflexiones generales sobre la relación entre música y lenguaje

Como compositor pienso que no se le esta dando al lenguaje oral la relevancia que merece dentro del discurso musical, es por eso que el presente partió de la idea de imitar la sonoridad de la voz hablada con instrumentos usados en la práctica común para que la voz hablada, como un elemento sonoro, un fenómeno musical, pueda ser incluido. Es claro cómo la voz hablada, a partir de los paralelos de notación explicados en el capítulo 2, fue transformada y reconfigurada para que pudiera aparecer en la música como otro objeto sonoro que, en cuestiones de relevancia e importancia dentro de un conjunto o grupo musical, no es mayor o menor a los otros instrumentos, por el contrario cuenta con la misma importancia que todos los otros y es igualmente necesario.

Sin embargo, a partir de lo explicado anteriormente en el cuerpo del trabajo, surgen preguntas como: ¿cuáles son los efectos del habla en la música?, ¿cómo es el regreso del habla a la música?, ¿cómo puede la música incorporar elementos del habla y cómo la música se ve afectada cuando se involucran dichos elementos? Si pensamos por un momento que la partitura representa una *versión análoga* del sonido, podemos afirmar que el habla aparece en la partitura como una imagen grafica escrita en términos musicales, así mismo y al tratarse de una imitación, también es posible afirmar que auditivamente las intervenciones habladas de la flauta, representan a su vez una *versión análoga* de una sonoridad original y específica: intervenciones habladas del llanero.

El acto creativo es susceptible de verse influido por otras disciplinas que aportan activamente como la fonética en este caso, así, la presente investigación permite observar cómo es posible establecer vínculos entre mi ejercicio creativo (la composición) y otros campos del conocimiento (la fonética) que aparentemente están distanciados, pero al ponerlos en un contexto común (la notación) no se ven tan ajenos.

Este trabajo parte de las siguientes premisas: ***la voz hablada, como objeto sonoro, es susceptible de trascripción e imitación. Los instrumentos, debido en parte al sistema temperado, se desligaron de la práctica de imitación vocal. Podemos tocar más parecido a como hablamos***. Es posible sugerir que, si en realidad no tocamos como hablamos o lo que tocamos no se parece a como hablamos, los músicos llaneros no tocan como hablan o lo que tocan no suena parecido a la manera en que hablan. De manera que si este tipo de premisas fueran prácticas comunes, en las músicas populares debería haber algo que suene como hablan los que la interpretan. Es por eso que considero que los resultados que arroja esta obra y en general investigaciones con este tipo de aproximaciones, acercan más la música a su contexto.

Cuando la música es observada sin tener en cuenta la relación que posee con la cultura que la practica, se corre el riesgo de priorizar particularidades musicales incurriendo en el omisión de otros aspectos culturales. En este caso la investigación se nutre ampliamente de elementos que son encontrados en la misma cultura, a saber, la cultura llanera. Cultura que funge como recipiente de diversas manifestaciones artísticas entre las cuales la música tiene un lugar privilegio.

Por otro lado, el involucrar elementos pertenecientes a la cultura llanera no implica que se pierda de vista la preocupación por la calidad estética de la música. La obra compositiva tiene varias fortalezas y presenta cosas de gran interés en distintos escenarios como la música y el lenguaje. Desde le punto de vista de la composición, la obra cumple especificidades técnicas como: textura, forma, instrumentación, equilibrio, unidad. Es una oba completa a nivel estético y regional: La obra suena llanera no sólo porque involucra diversos elementos de la música llanera y otros propios del lenguaje de los llaneros, sino también porque algunos de los músicos que grabaron son, de hecho, figuras reconocidos en el ámbito del joropo y esto garantizó que la música fuera de alta calidad interpretativa.

Adicional a las cualidades ya mencionadas, la obra cuenta con un elemento extra que le da integridad y es que resalta sobre cosas muy importantes que no han sido trabajadas a profundidad, elementos que se encuentra ahí mismo y no son observados con detalle. Tanto la música como el habla son prácticas humanas que están entrelazadas y han tenido una estrecha relación desde hace mucho tiempo.

Las posibles relaciones que puedan ser tejidas entre la música y el lenguaje dan cuenta de un escenario rico en debates académicos. La gran mayoría de estudios asociados a los orígenes de la música, según criterios evolutivos, cognitivos y sociales, apuntan a relacionarlos con los orígenes del lenguaje. Una tesis de amplia aceptación sugiere que en los escenarios más primitivos del ser humano, las formas de comunicación verbal, de hecho contenían elementos musicales integrados al mismo ejercicio comunicativo. Mithen (2005) ha propuesto que la música y el lenguaje evolucionaron juntos desde un sistema holístico de comunicación, contradiciendo con esto ideas afines al pensamiento de la ilustración contenidas en autores como Rousseau (2007) quien declara la el origen de la música como un desarrollo posterior y complementario a la aparición del lenguaje.

Es también interesante notar que parecen coexistir numerosos desacuerdos con relación a "el lenguaje de la música" ¿es la música un lenguaje? Hay quienes se resistan a aceptar a ciegas que la música sea un lenguaje en sí mismo. Distinto a lo encontrado en autores que, desde otras posiciones, afirman que sí es posible entender la música como un lenguaje. En este aspecto, las ideas expuestas por Sloboda (2004) y Mithen (2007) identifican concretamente un corpus de similitudes reales entre la música y el lenguaje, de las cuales podemos resaltar varias:

- Ambas son características universales de la sociedad
- Ambas contienen el potencial de combinaciones infinitas a partir de un conjunto finito de elementos
- Ambas pueden ser aprendidas imitando un modelo
- Ambas acogen el uso de sistemas de notación
- Ambas pueden ser examinadas en términos fonéticos, sintácticos y de estructura semántica
- Las dos se basan en reglas que generan recursividad y economía

Si nos propusiéramos hacer un rastreo histórico de dicha relación, inevitablemente tendríamos que remontarnos a ideas musicales sobre la Grecia clásica, en la cual sabemos que música y poesía se alimentaban de los mismos procedimientos y eran entendidas como dos entidades prácticamente indivisibles. Autores de la antigüedad como Efestión o más adelante San Agustín, dedican la mayor parte de su interés en resaltar cómo el ritmo de la música se deriva explícitamente de los ritmos contenidos en los pies métricos del lenguaje y la poesía. Muchos siglos después, al advenimiento y difusión de la música instrumental, asociada por supuesto al desarrollo técnico de los instrumentos, podría haber representado una ruptura entre música y lenguaje, pero la historia muestra lo contario. Incluso hacia el siglo XVIII, en donde la música instrumental era un campo por derecho propio, la retórica musical que anuncian los mismos músicos de la época, hacía de cada obra musical, instrumental incluso, un ejercicio comunicativo que comparte muchas características con la comunicación oral.

Una vez instituida la lingüística como disciplina, se establece una división entre el habla y el lenguaje. Figuras fundacionales del campo, como Ferdinand de Saussure (1945) procuran establecer un objeto de estudio científico llamado "lenguaje", que es distinto al "habla". El establecimiento del lenguaje como materia de estudio científico lo presenta como un sistema, re-direccionando con esto las asociaciones entre música y lenguaje hacia los vínculos que enlazan los sistemas lingüísticos y los sistemas musicales. La fonología, la fonética comparada y la etnomusicología entre otras, serán actores cruciales en este proceso.

De esta manera, podemos observar que la asociación trazada entre la música y el lenguaje ha estado mucho más cercana a un análisis estructuralista, que a miradas empíricas sobre el habla y la música o el habla y el canto. ¿Hablamos como cantamos? ¿cantamos como hablamos? o en nuestro caso específico ¿hablamos como tocamos? o ¿tocamos como hablamos?, son preguntas que suelen escaparse a los planteamientos teóricos que desglosan sistemáticamente música y lenguaje en diversos elementos, examinados por separado, y en ocasiones, sin una valoración profunda de los aspectos socioculturales que cobijan al habla, al canto y a la interpretación instrumental como experiencia y actividad incrustada en la cotidianidad, ya que no se pretende observar la música como una construcción cognitiva, sino como un proceso social, cultural, cotidiano y por ende, también oral.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Adorno, Theodor. (2006). *Sobre La Música.* Barcelona: Editorial Paidós.

Aretz, Isabel. "Música y Oralidad". Fundación de Etnomusicología y Folklore. Venezuela. Extraído el 20 de Septiembre de 2011 de: http://www.lacult.org/docc/oralidad_05_ 5-6-musica-y-oralidad.pdf.

Artaud, Piere-Yves. (1980). *Flûte au Présent.* Paris: Éditions Jobert.

Creston, Paul. (1964). *Principles of Rythm*. New York: F. Columbo.

Cope, David. (1997). *Techniques of The Contemporary Composer.* New York: Schirmer Books

Frías Conde, Xavier. (2001). "Introducción a la fonética y fonología del español", en *Ianua. Revista Philologica Románica*. Suplemento monográfico 04. España: Ed. Romania Minor. Extraído el 26 de Septiembre de 2011 de: www.romaniaminor.net/ianua/

Guzmán, Lilian J. (2009). "Música, lenguaje y filosofía", en *Revista Observaciones Filosóficas* Nº 9*.* Madrid. Extraído el 16 de Agosto de 2011 de: http://www.observacionesfilosoficas.net/

International Phonetics association. (1999). *Handbook of the International Phonetic Association.* EEUU: Cambridge University Press.

Locatelli de Pérgamo, Ana María. (1972). *La Notación En La Música Contemporánea.* Buenos Aires: Editorial Ricordi Americana.

Londeix, Jean-Marie. (1989). *Hello Mr. Sax ou Paramètres du Saxophone*. Paris: A. Leduc Editions Musicales.

Malmberg, Bertil. (1970). *La Fonética.* Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires EUDEBA.

Martínez Celdran, Eugenio; Fernández Planas, Ana María. (2007). *Manual de fonética española.* Barcelona: Editorial Ariel S.A.

Navarro Tomás, T. (1995). *Métrica española.* Barcelona: Editorial Labor

Navarro Tomás, Tomás. (1918). *Manual de Pronunciación Española*. Madrid: R.B. Servicios Editoriales S.A.

Nuñez, Rafael. Morales-Front, Alfonso. (1999). *Fonología Generativa Contemporánea de la Lengua Española*. Washington D.C: Georgetown Universitiy Press.

Pamies, Antonio. "La métrica poética cuantitativo-musical en España", en *Portal del Hispanismo. Instituto Cervantes*. Extraído el 26 de Septiembre de 2011 de: http://hispanismo.cervantes.es/documentos/pamies.pdf

Persichetti, Vincent. (1985). *Armonía del Siglo XX.* Madrid: Real Musical.

Quilis, Antonio. (1981). *Fonética acústica de la lengua española*. Madrid: Gredos.

Quilis, Antonio. (1993). *Tratado de fonética y fonología españolas*. Madrid: Gredos.

Quiroz, Julio Bernaldo de. (1955). *Tratado del ritmo.* Buenos Aires: Ediciones Barry

Rossell, Antoni. (2010). "Literatura y oralidad: Música, lenguas e imitación intersistémica", en *Cognitive Philology* No 3. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.

Stone, Kurt. (1980). *Music Notation in The Twentieth Century*. New York: W.W. Norton &Company.

REFERENCIAS DISCOGRÁFICAS

Guerrero, Jorge. Remembranzas del guerrero. [CD-Rom]. Barquisimeto: Independiente. 2000

Valderrama, Cholo. Muchacha cuanto te quiero. [CD-Rom]. Bogotá: Divensa de Colombia. 1992

Ensamble Sinsonte. ReVersiones. [CD-Rom]. Bogotá: Independiente. 2007

Felipe Corredor Téllez

El Coplero Nace

JOROPO
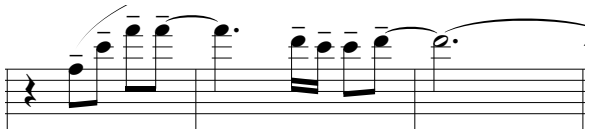
Para ensamble mixto

Duración: 7 min aprox.

Notas de interpretación
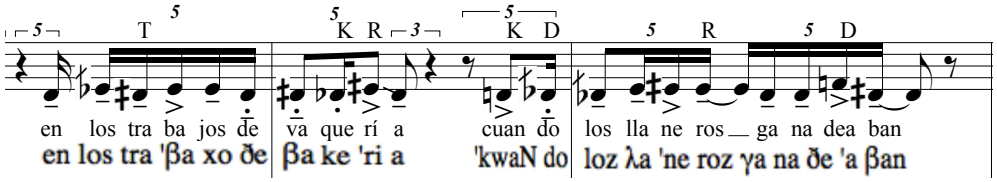
FLAUTA

Intervención musical



Indicada con notación convencional.

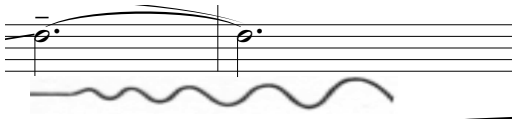
Intervención hablada



Indicada con la notación elegida durante el proceso de creación, explicado en el documento: con altura definida, valores rítmicos proporcionales, consonantes de articulación, texto literario y texto fonético.

SAXOFÓN TENOR EN B♭

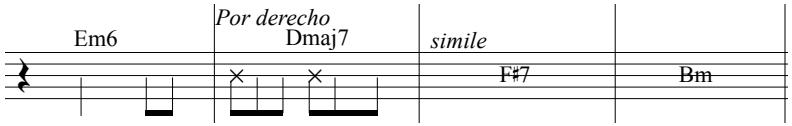
Vibración



Vibración de incremento; puede ser en frecuencia y/o dinámica.

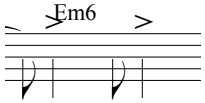
CUATRO

Acompañamiento

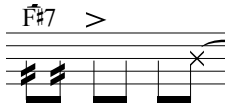


Siempre se indicará el modelo de acompañamiento con la indicación "Por derecho" o "Corrio" y seguido de la indicación "simile" que indica que el modelo de acompañamiento se debe repetir hasta que se indique nuevamente algún cambio.

Cacheteo



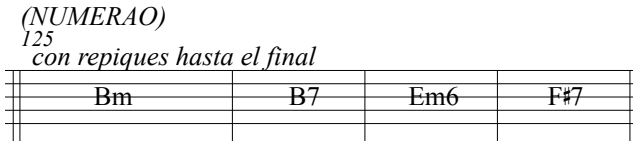
Floreo



Aunque hay indicaciones como las mostradas anteriormente, el intérprete es libre de hacer ocasionalmente efectos de sonido como el cacheteo y el floreo.

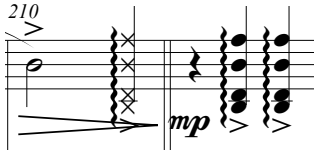
BANDOLA LLANERA

Acompañamiento



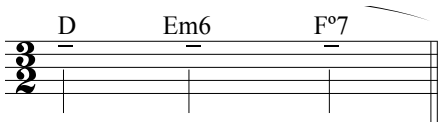
Se indica el "golpe" con el cual se debe acompañar entre paréntesis como se muestra en el ejemplo, es necesario que el intérprete conozca los melotipos propios del golpe para flexibilizar y darle fluidez a la música. También hay indicaciones para el uso o la ausencia de repiques aunque estos no estén indicados.

Cuereo



El cuereo es un golpe seco en el que no resuenan del todo, los sonidos del acorde, éste estará indicado con notas con cabeza en "X" (sonido muerto), mientras que cuando aparecen con cabeza rellena debe sonar el acorde que se indica, como muestra el ejemplo.

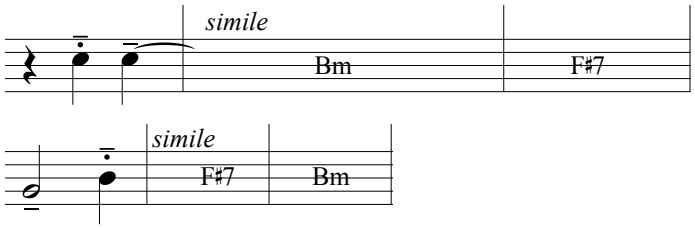
Otros



Indica al el intérprete la cantidad de pulsaciones que deben hacerse pero no indica la disposición del acorde para que el intérprete sea libre de disponerlos.

BAJO

Acompañamiento



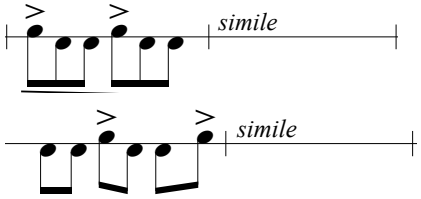
Acompañamiento "por derecho"

Acompañamiento "por corrio"

Siempre se indicará el modelo de acompañamiento seguido de la indicación "simile" que indica que el modelo de acompañamiento se debe repetir hasta que se indique nuevamente algún cambio; silencio y dos negras en segundo y tercer pulso para el acompañamiento por derecho, blanca y negra en primer y tercer pulso para el acompañamiento por corrio. En este caso también es necesario que el intérprete conozca el lenguaje para realizar las progresiones o enlaces adecuados entre cada acorde.

MARACAS

Acompañamiento

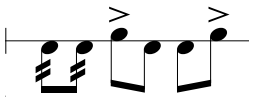


Acompañamiento "por derecho"

Acompañamiento "por corrio"

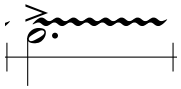
Siempre se indicará el modelo de acompañamiento seguido de la indicación "simile" que indica que el modelo de acompañamiento se debe repetir hasta que se indique nuevamente algún cambio.

Floreo
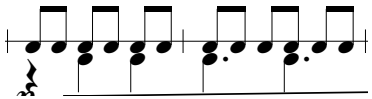


Indicado con articulación similar al trémolo.

Regao



Se indicará por encima del monograma con notas convencionales y articulación similar al trino, ésta también indicará hasta donde debe sonar regao.

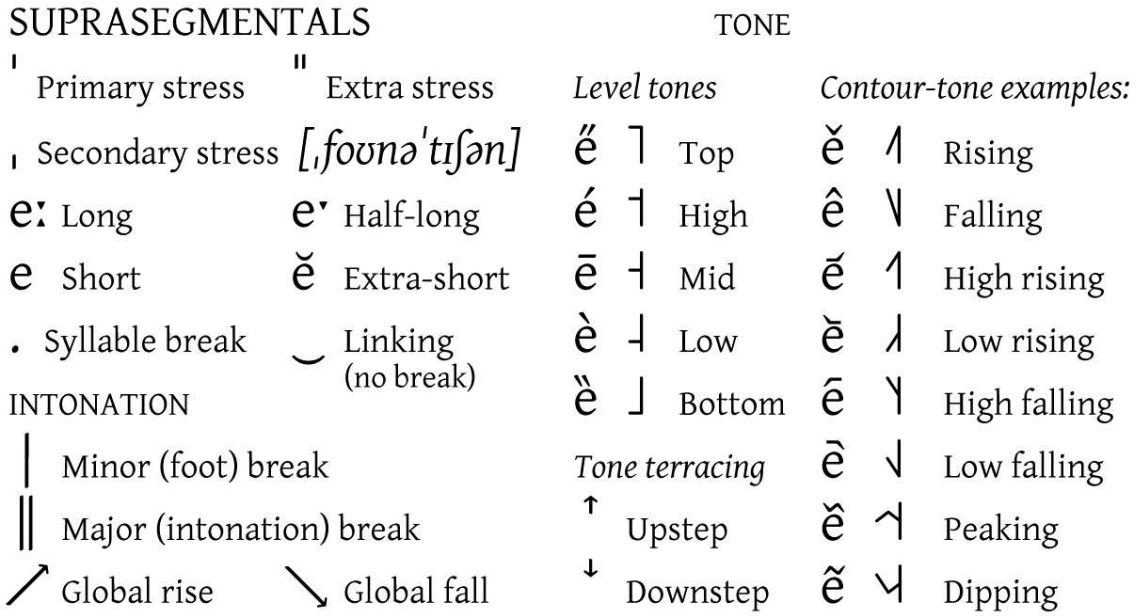
Escubilleo



Se indicará por debajo del monograma con notas convencionales.

ANEXO 1.

Tabla de elementos suprasegmentales del Alfabeto fonético Internacional (AFI)



Notación prosódica en Extensiones para el Alfabeto Fonético Internacional: ExtIPA[1] por su siglas en inglés (International Phonetics Alphabet)

"The ExtIPA also makes use of Italian musical notation for the tempo and dynamics of connected speech. These are subscripted within a {curly brace} notation to indicate that they are comments on the prosody.

Pauses are indicated with periods or numbers inside parentheses."

(.)	Short pause	(..)	Medium pause	(...)	Long pause	(1.2)	1.2-second pause
f	Loud speech ('forte')	[{*f* lɑʊdˀ}]		*ff*	Louder speech ('fortissimo')	[{*ff* lɑʊdə *ffˀ*}]	
p	Quiet speech ('piano')	[{*p* kwaɪət *p*}]		*pp*	Quieter speech ('pianissimo')	[{*pp* kwaɪətə *pp*}]	
allegro	Fast	[{*allegro* fɑːst		*lent*	Slow	[{*lento* sloʊ *lento*}]	

[1] https://en.wikipedia.org/wiki/Extensions_to_the_International_Phonetic_Alphabet

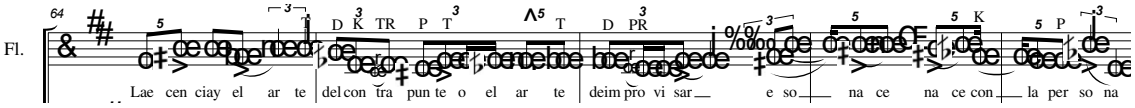
	speech	*allegro*}]	*o*	speech	
crescendo, rallentando, and other musical terms may also be used.					

ANEXO 2.

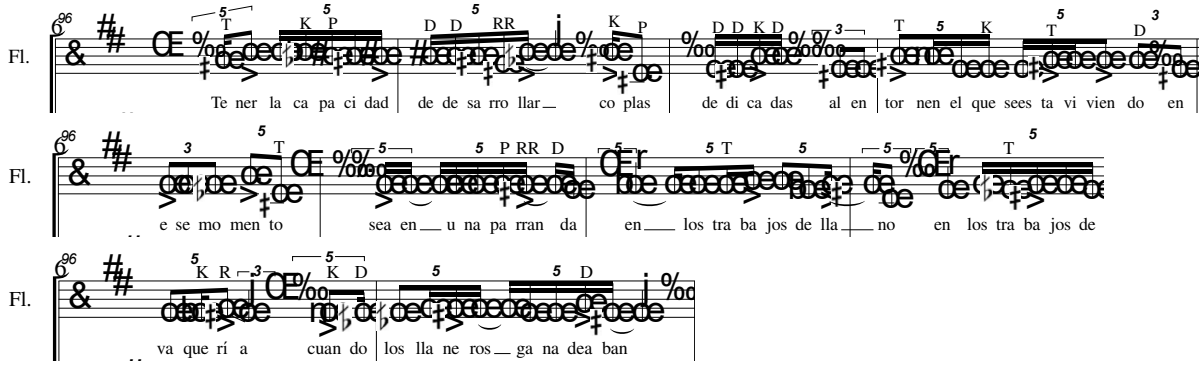
Transcripciones de la voz hablada a notación musical

Cristian Gómez

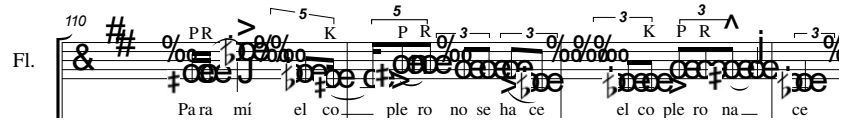
1. ***La esencia y el arte del contrapunteo, el arte de improvisar, eso nace, nace con la persona.***



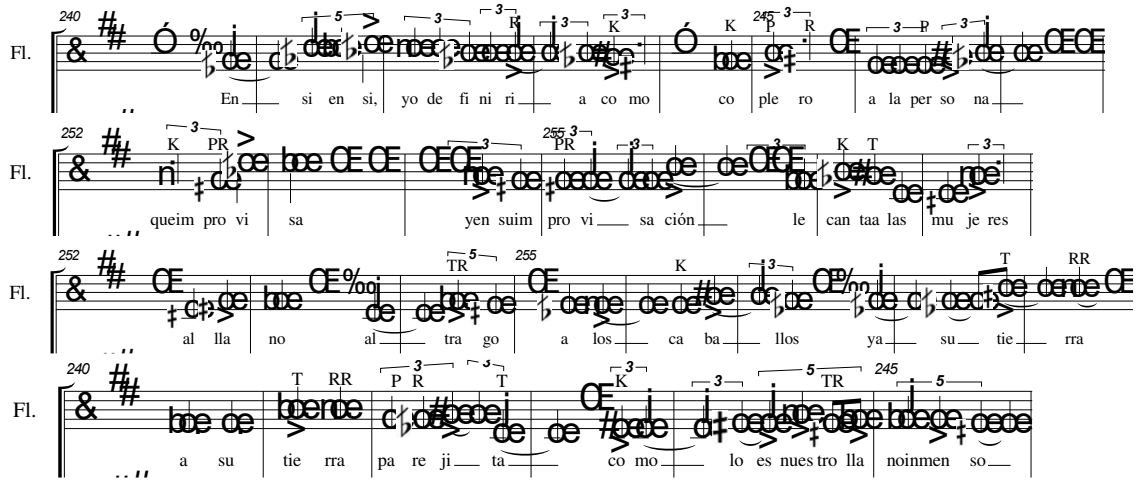
2. ***-Tener la capacidad de desarrollar coplas dedicadas al entorno en el que se esta viviendo en ese momento, sea en una parranda, en los trabajos del llano, en los trabajos de vaquería cuando los llaneros ganadeaban.***



3. ***Para mi el coplero no se hace, el coplero nace!***
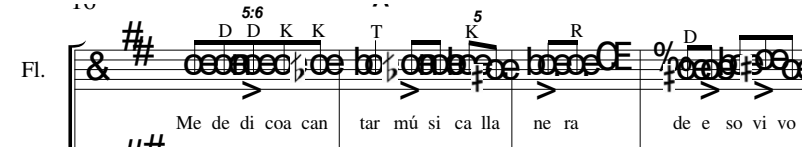


4. ***En si en si, yo definiría como coplero a la persona que improvisa y en su improvisación le canta a las mujeres, al llano, al trago, a los caballos y a su tierra, a su tierra parejita como lo es nuestro llano inmenso.***
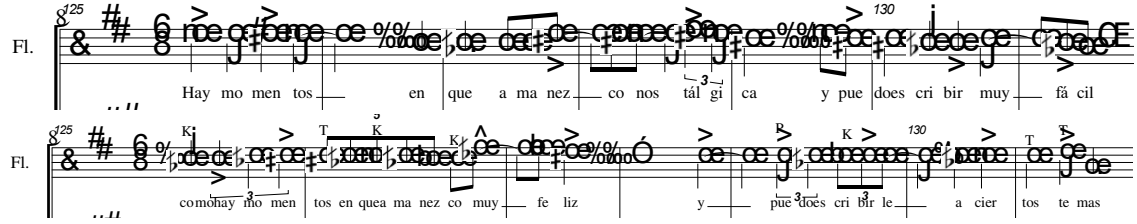


Nancy Vargas

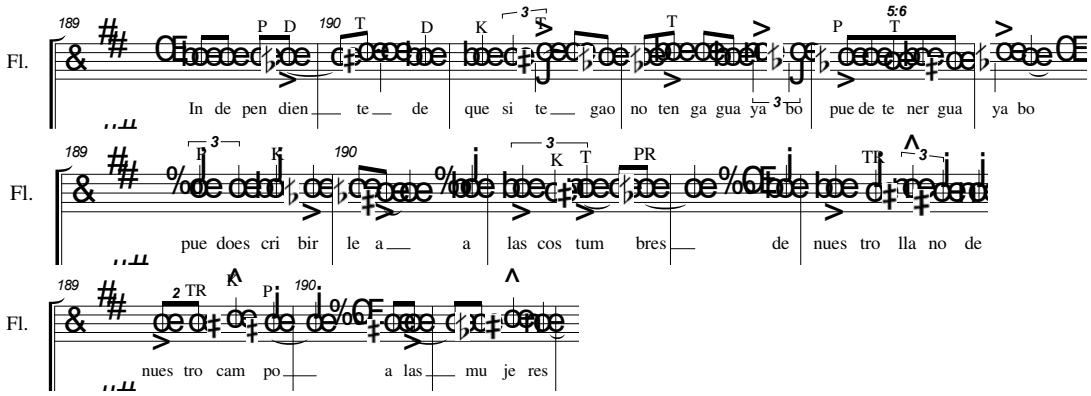
5. ***Me dedico a cantar música llanera, de eso vivo.***



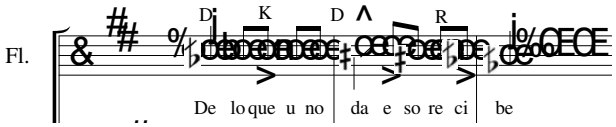
6. ***Hay momentos en que amanezco nostálgica y puedo escribir muy fácil, como hay momentos en que amanezco muy feliz y puedo escribirle a ciertos temas***



7. ***Independiente de que si tenga o no tenga guayabo, puedo tener guayabo, puedo escribirle a las costumbres de nuestro llano, de nuestro campo, a las mujeres.***



8. ***De lo que uno da, eso recibe.***



ANEXO 3.

Formato de evaluación durante el proceso de prueba de los sistemas de notación para la imitación de la voz hablada

	Epa familia, buenas tardes	***Ese muchacho llega, pide, come y se va***	***Pija pariente, que se está quedando***	***Lávese las manos antes de comer, quiere?***	***Primo, no jurungue ese avispero***	***¿Será que si se come esa cachama?***	***Eso lo último, decía un primo mío***	***Ese va mas jalao que saco e´ sordo***
Raúl Torres ***Flauta***	*No es tan fácil rápido (fraseo con cuartos de tono)*	*El contorno lo asimila más fácil. (comienza a entender el habla) "no me había fijado como se mueve la voz"*	*Difícil la articulación de consonantes por el registro (G)* *No son tan claras las consonantes pero funcionan.*	*Entiende que es pregunta (trata de pensar en una frase)* *Se plantea una pregunta*	*Comprende la relación (breve-larga)* *Añadió [RR]*	*Después comprendió el acento natural* *Tiende a hacerlo como la anterior* *No me convence*	*Pensó en ponerle texto pero no le cuadraban las duraciones se aprendía el ritmo* *Difícil: registro, articulación y velocidad*	*No usó texto* *El contorno no es tan veraz* *Resolvió una manera de acentuar la articulación para diferenciar*
Andrés Barajas ***Saxofón***	*Hay que atacar todas las notas, (no sirve el fraseo)*	*Le cuesta pensar el contorno* *Arregló la escritura según como la siente*	*Difícil los cuartos de tono* *Sugiere consonante + vocal* *Muy difícil rápido* *Difícil el registro en escritura*	*"Es más complicado porque no esta el texto"* *Le cuesta pensar el contorno* *No piensa la pregunta ascendente por el acento (bumangués)*	*Propone otras notas*	*Dice que por el instrumento suena jazzístico* *Lo "jazzeó" mucho* *Si se puede la "S" y el aire ayuda*	*Octava arriba* *Piensa primero el ritmo* *Le cuesta mucho la lectura, escribió el ritmo*	
Iván Palomá ***Flauta***	*Consonantes difíciles* *Difícil rápido*	*Lo hace muy rítmico*	*Recurre al pulso*	*No ve que es una pregunta* *El contorno no está bien dibujado*	*[PR] = acciaccatura* *Añadió [RR]*	*Es necesario que lo diga hartas veces* *Cree que el contorno es más plano*	*Más fácil [TR] que [PR]* *Es muy complicado por la sucesión de DO y no lo hizo porque es demasiado difícil*	*La [K] para articular de primero es muy complicada*
Omar Fonseca ***Flauta***	*Parece complicado por el regionalismo* *La consonante de articulación es necesaria* *La vocal sin ataque*	*De nuevo el regionalismo* *Siente el contorno "diferente" y lo cambió*	*[D] igual puede "simular" la [S] llanera. (puede funcionar)*	*Regionalismo* *Lo pensó con otra letra*	*[PR] = acciaccatura* *Decidió poner articulación* *La [P] en la mitad es complicada*	*Muy difícil la pregunta, no es fácil hablarlo*		
Carlos Castañeda ***Saxofón***	*Hay que atacar todas la notas*	*Pidió de repetición constantemente* *Difíciles los cuartos de tono*	*Muy difícil muy rápido* *Difícil los cuartos de tono*	*Vio la pregunta pero no plateó frase ni letra* *Replanteó el fraseo*	*Se pierde el [PR]* *Difícil la relación (breve-larga)*		*Mejor que las anteriores pero aún no se parece*	

A pesar que se hizo el formato anterior, hubo algunas anotaciones que no cabían en los recuadros y se tomó nota por aparte, observaciones generales sobre cada uno de los intérpretes y en general sobre el ejercicio y sus resultado parciales.

Raúl: En general las de contorno, prefirió primero aprender el ritmo y luego pensarlo como frase. Muy rápido, tenía idea que era mas fácil trabajar con silabas sugeridas. Más fácil con texto porque logra imagen mental del contorno, es mas sencillo simular la voz desde la imagen mental, entonces al tener notas limita un poco.

Andrés: Considera que es muy complicado hacer un contorno porque no suena igual y en ocasiones el decirlo no se parece al contorno propuesto. También cree que hay que usar otra grafía y propone a Messien, "futurismo", una grafía con otro tipo de información. Propone ver con afinador, más especifico. Hay que repetirle todo el tiempo.

Iván: Intenta hablar las frase mientras las toca pero afirma que es dificil.

Omar: Considera que es mejor que "altura definida + valores relativos" ó "valores proporcionales + texto" y además con consonantes de articulación. En preguntas es muy dificil por el regionalismo. Dice que como no habla "entonado" es muy dificil el ejercicio en general. En ocasiones "valor relativo" es muy dificil.

Carlos: En general no le parecen claras, propone hacer una que mezcle de alguna manera, varias de estas para que sea más clara. Propone realizar transcripciones literales (en ritmo). Afirma que las consonantes en general se pierden por la embocadura.

En general ha habido dudas con el fraseo, parece que complica la interpretación inmediata del ejercicio. La lectura rapida con cuartos de tono es dificil para todos. Parece que el texto ayuda mucho al interprete, las frases sin este se pierden, ¿es porque se ve el texto y ya?. Algunos piden que se les de la velocidad del habla, sobre todo en los que no tienen letra (no suenan tan chévere). Sin alturas definidas, los interpretes tienden a musicalizar los contornos con lenguajes cuartales, triadicos, etc. Cambiar fraseo con ligaduras por otro, otro tipo de notación que no confunda tanto.

Referentes: Takemitsu, Luis Julio Toro y Simón Días con Güascar Barradas

ANEXO 4

Transcripción de las entrevistas

Cristian Gómez

En nuestros tiempos de la música llanera, decimos el ser coplero como una persona íntegra, autóctona, de la región y que tiene la capacidad de improvisar, de sacar coplas al instante improvisadas, metiendo la rima, dependiendo de todas las pautas o las normas que lleva el arte de ser coplero o las normas del contrapunteo en diferentes golpes, uno de los golpes más conocidos que se trabaja en el contrapunteo es la Periquera, más que todo la periquera y viene seguido de otros golpes de la música llanera. En si en si, yo definiría como coplero a la persona que improvisa y en su improvisación le canta a las mujeres, al llano, al trago, a los caballos y a su tierra, a su tierra parejita como lo es nuestro llano inmenso.

Bueno en primer lugar yo digo que un coplero no se hace, el coplero nace. La esencia y el arte del contrapunteo, el arte de improvisar, eso nace, nace con la persona, nace con el cantautor o el coplero, porque en realidad es más fácil, o como lo dicen en el dialecto musical, "a cantar se aprende, a improvisar se nace", se nace con ese arte de improvisar la capacidad de mirar en su entorno, mirar los arboles o por ejemplo en una parranda mirar las mujeres, mirar el arpa y en ese momento fabricar, o fabricar no!, tener la capacidad de desarrollar coplas dedicadas al entorno en el que se esta viviendo en ese momento, sea en una parranda, en los trabajos del llano, en los trabajos de vaquería cuando los llaneros ganadeaban, cuando están, por decir algo, las señoras en el rancho en la cocina haciendo el café, y todas esas actividades que se manejan a diario en la labor misma del llano y en la misma labor de la música, porque no solo se le canta al llano también se le canta a los instrumentos, a los palos como llamamos nosotros en el dialecto de nosotros los músicos, o los copleros o los cantantes de música llanera que habemos. Y pues la copla, el coplero, la copla, la tradición de la copla viene remontada dentro de nuestros antepasados cuando de pronto en las parrandas ponían un arpa, una lámpara vieja en una repisa y saltaban al ruedo dos copleros, dos cantantes a lanzar sus coplas, a lanzar sus versos para elogiar a las mujeres mas bonitas del parrando y pues obviamente estas coplas salían de la misma inspiración del momento, salían de la mente, era así, en el acto. Y peleaban los dos copleros en un mano a mano con tal de llevarse el reconocimiento de la fiesta o con tal de conquistar o enamorar a una mujer que se encontraba en la fiesta. Entonces resumo en pocas palabras lo que les dije al principio. Para mi el coplero no se hace, el coplero nace!

Entre las diferentes modalidades del contrapunteo tenemos lo que se maneja en la actualidad en los festivales, las siguientes modalidades, y tenemos el verso coleao que llamamos o verso al través, que es que el contrincante el otro coplero colea el verso en el sentido en que empieza el verso al través, como por ejemplo:

En esta noche bonita yo vengo a contrapuntear
a las mujeres del llano yo las vengo a deleitar
para llevarme a mi casa un manojo muy especial
que es la mujer del llano, la que yo quiero llevar

Un ejemplo no? Entonces tenemos, empieza:
La que yo quiero llevar que es la mujer del llano… Eso es lo que llamamos verso coleao o verso al través y pues se manejan las modalidades de rima, que se va por sorteo o los jueces en los festivales le imponen a uno la rima que puede ser por ar por ao y etc, etc se manejan variantes en la cuestión de la rima y tenemos los diferentes golpes que son: la Guacharaca, la Periquera, el Zumba Que Zumba, el Nuevo Callao que son golpes en los cuales también los jueces, o en sorteo en los festivales, se le imponen a los copleros para ejercer su faena en un festival.

Nancy Vargas

Soy Nancy Vargas, cantante de música llanera. Soy una mujer muy afortunada porque desde que comencé mi carrera, aunque la gente piense que el joropo no tiene un espacio grande, yo si he soñado con ese espacio y con aquellos premios que ahora tenemos.

Me inspiran momentos… depende, eso depende de cómo del día. Hay momentos en que amanezco nostálgica y puedo escribir muy fácil, como hay momentos en que amanezco muy feliz y puedo escribirle a ciertos temas, independiente de que tenga o no tenga guayabo, puede tener guayabo, pedo escribirle a las costumbres de nuestro llano, de nuestro campo, a las mujeres.

Creo que lo principal aquí es el respeto y de lo que uno da eso recibe. Yo he sido afortunada porque el grupo de folkloristas, de grandes cantantes de nuestra música llanera y de otros géneros han admirado lo que hago y dentro de la música llanera me han brindado su apoyo, su mano incondicional.

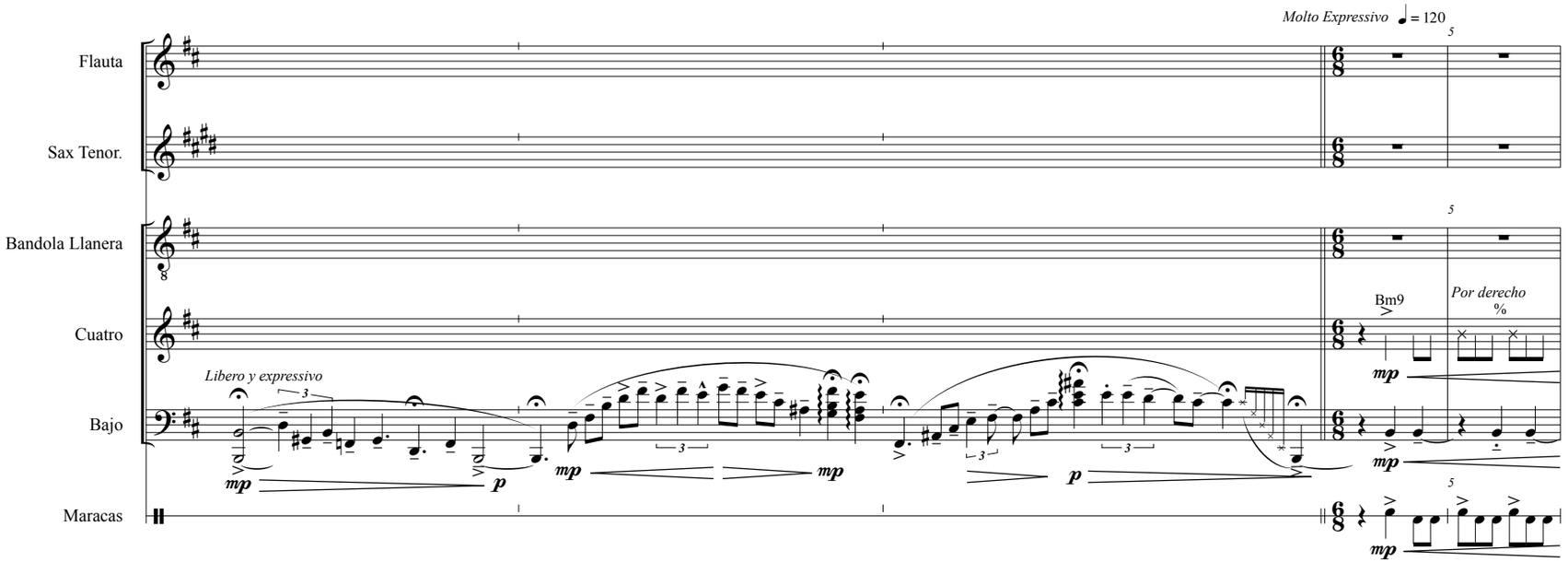
Solo trabajo con música llanera, me dedico a cantar música llanera. De eso vivo.
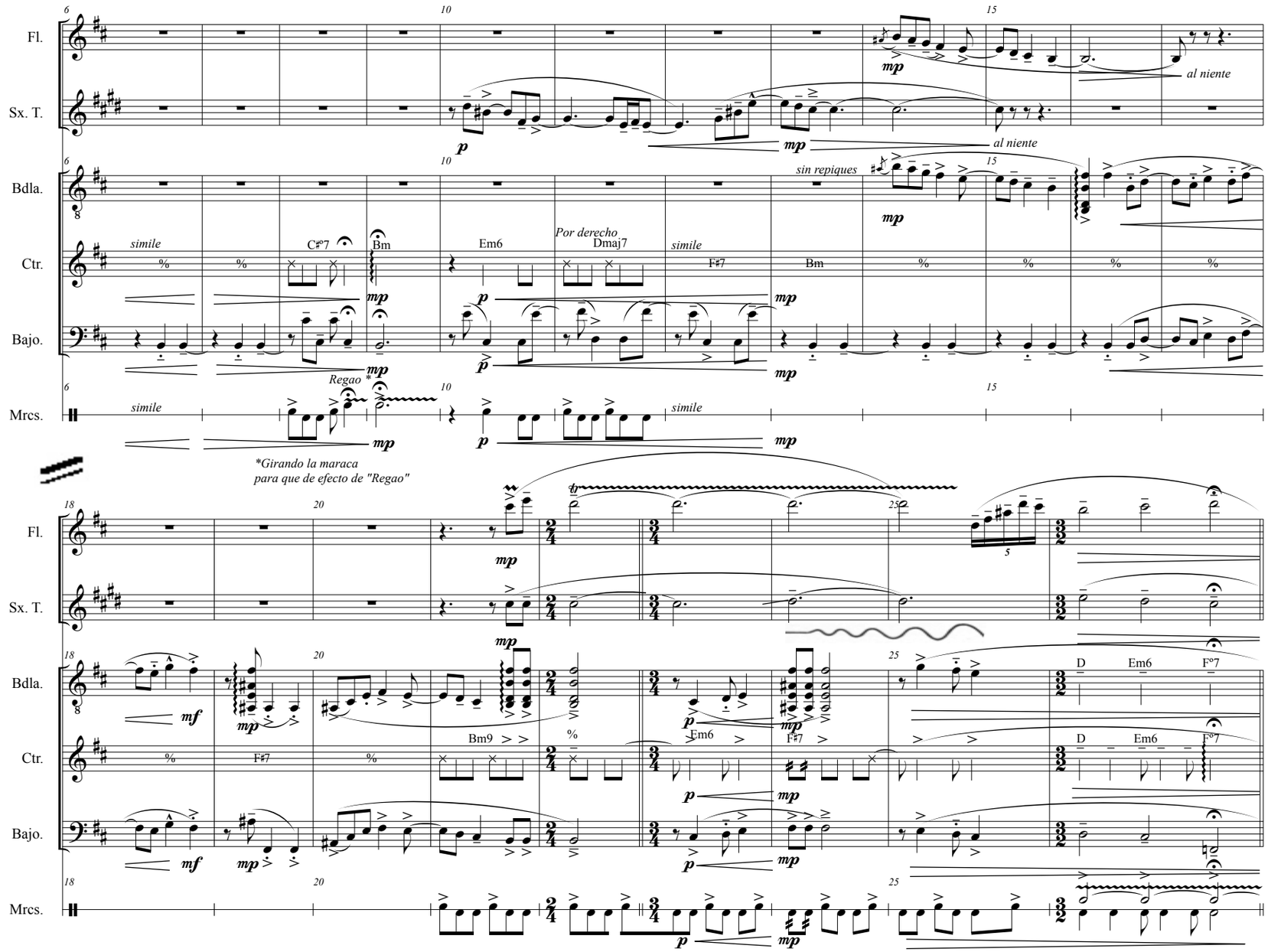
Me ha cambiado la vida la desaparición o secuestro de mi abuela.
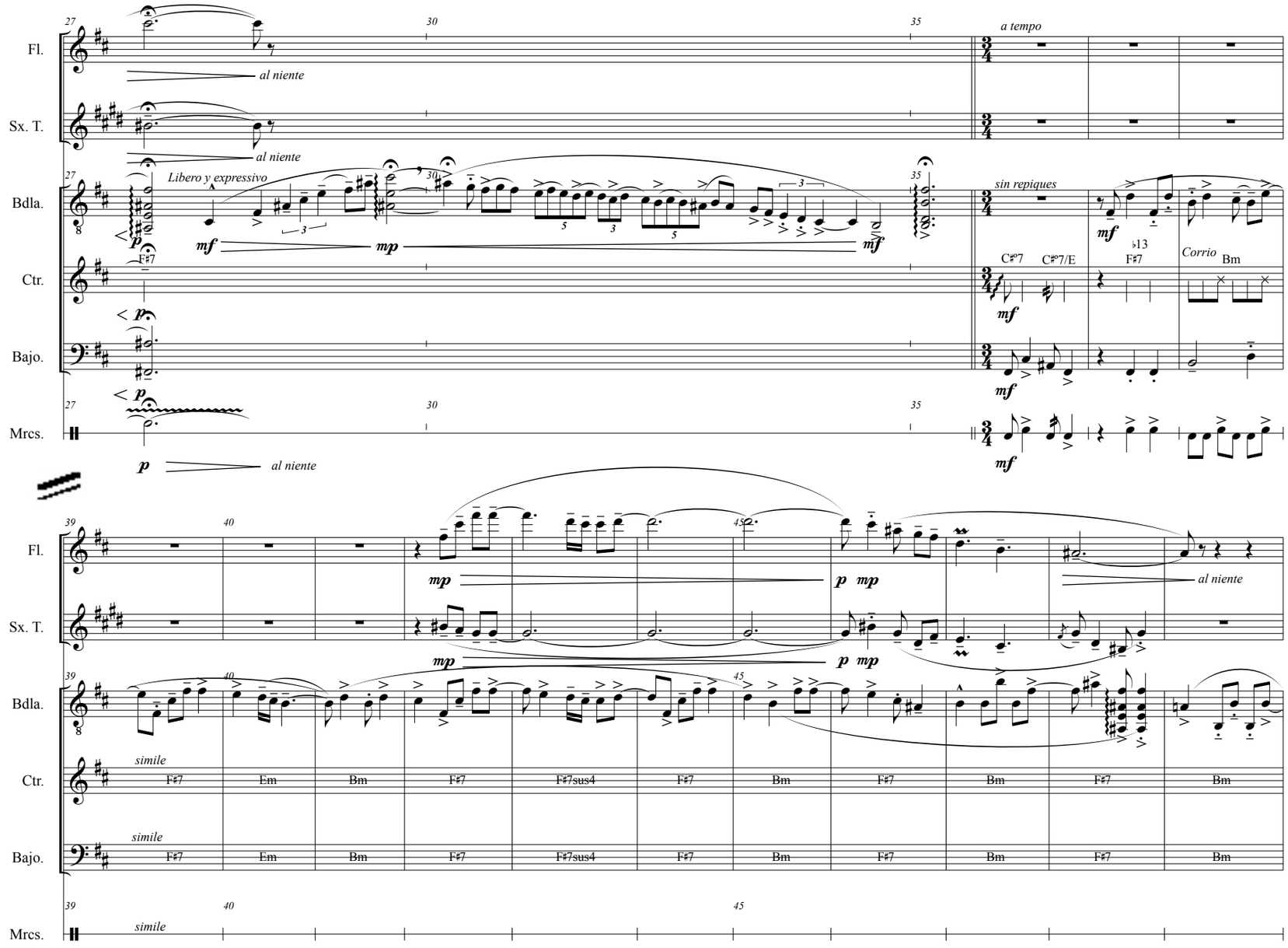
El Coplero Nace
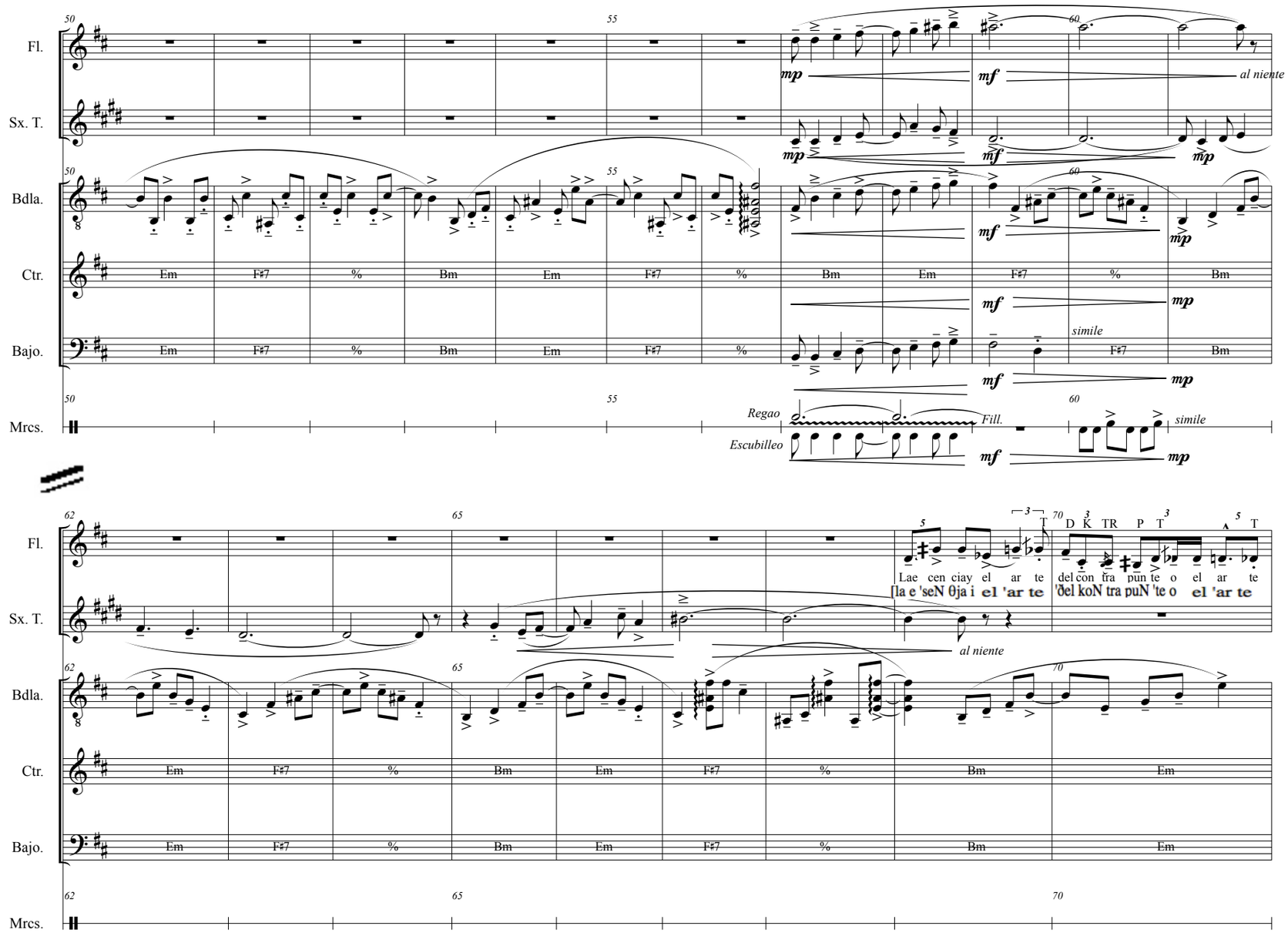
Composición y transcripciones:
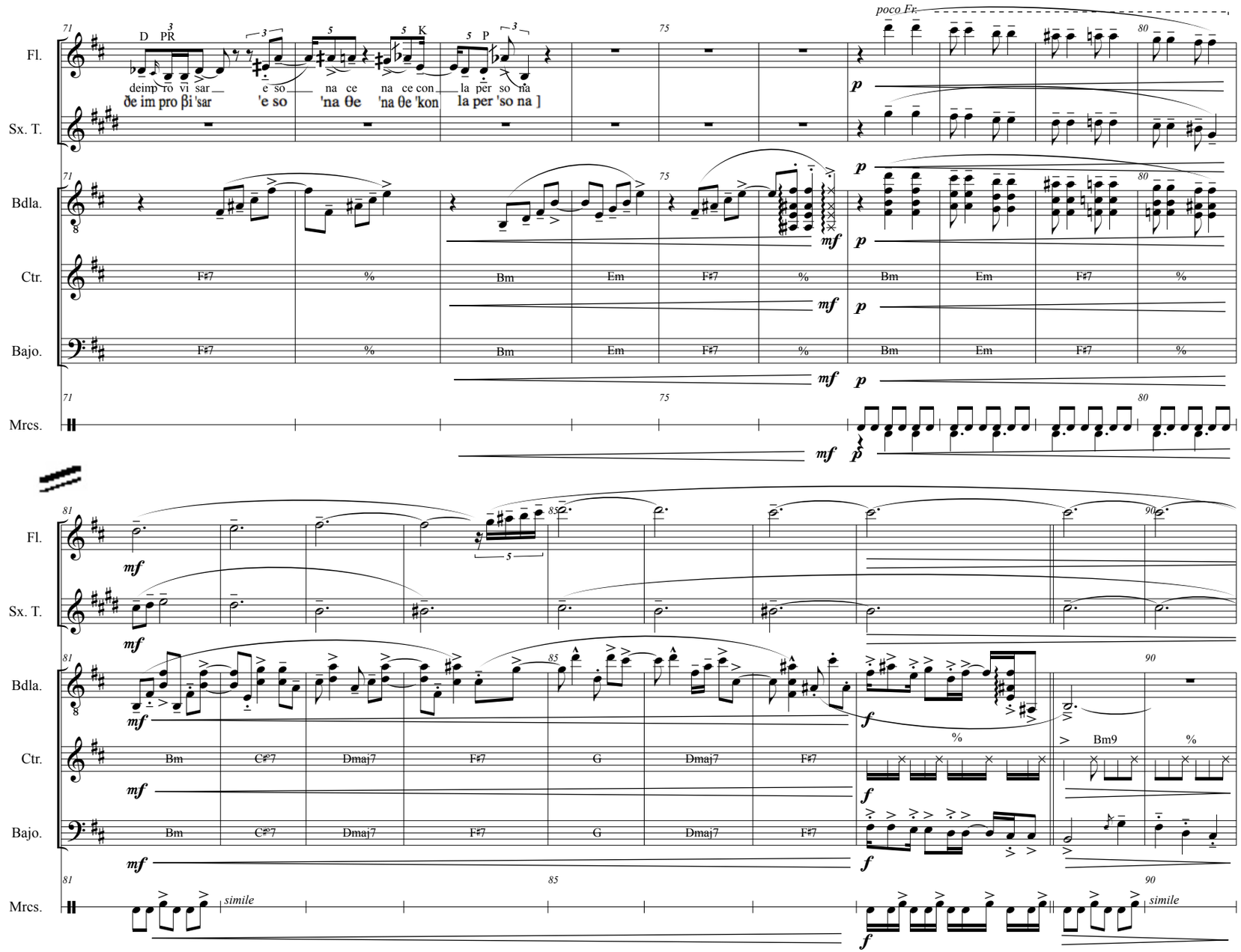
Felipe Corredor Téllez
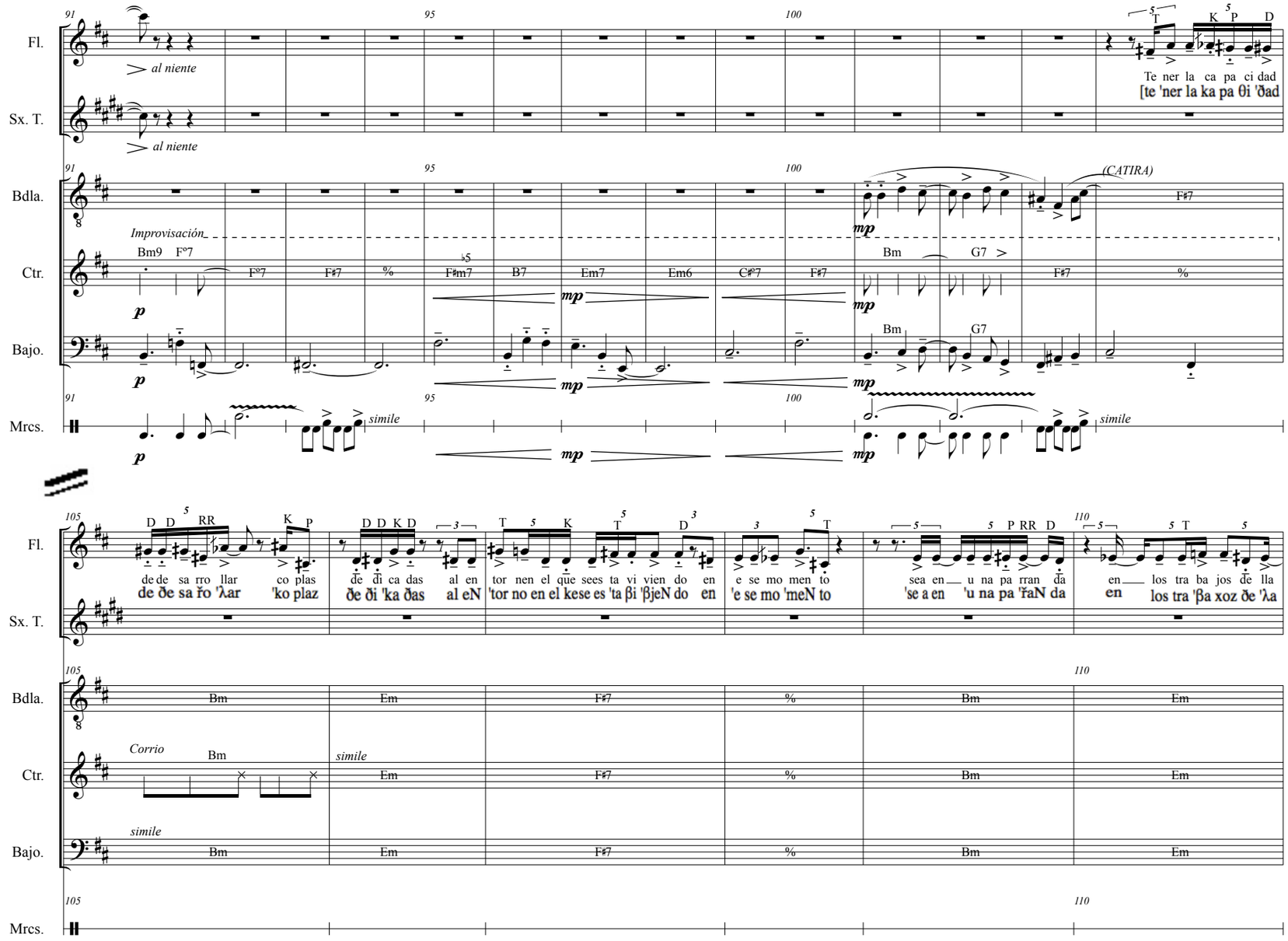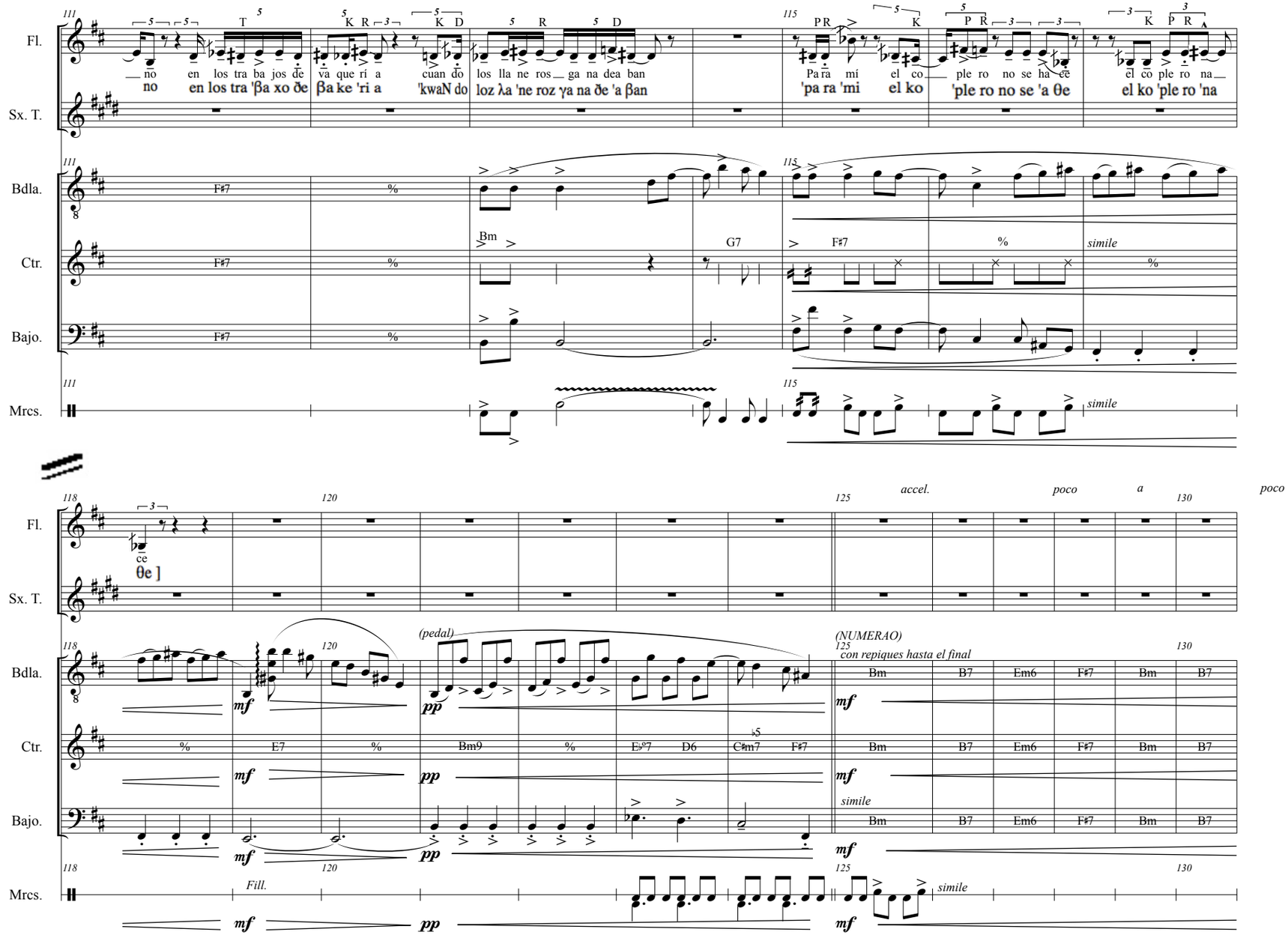



Fl.
Sx. T.
Bdla.
Ctr.
Bajo.
Mrcs.
6
10
15
mp
al niente
sin repiques
simile
C♯°7
Bm
Em6
Por derecho
Dmaj7
F♯7
%
p
Regao *
*Girando la maraca
para que de efecto de "Regao"
18
20
25
mf
Bm9
D
Em6
F°7
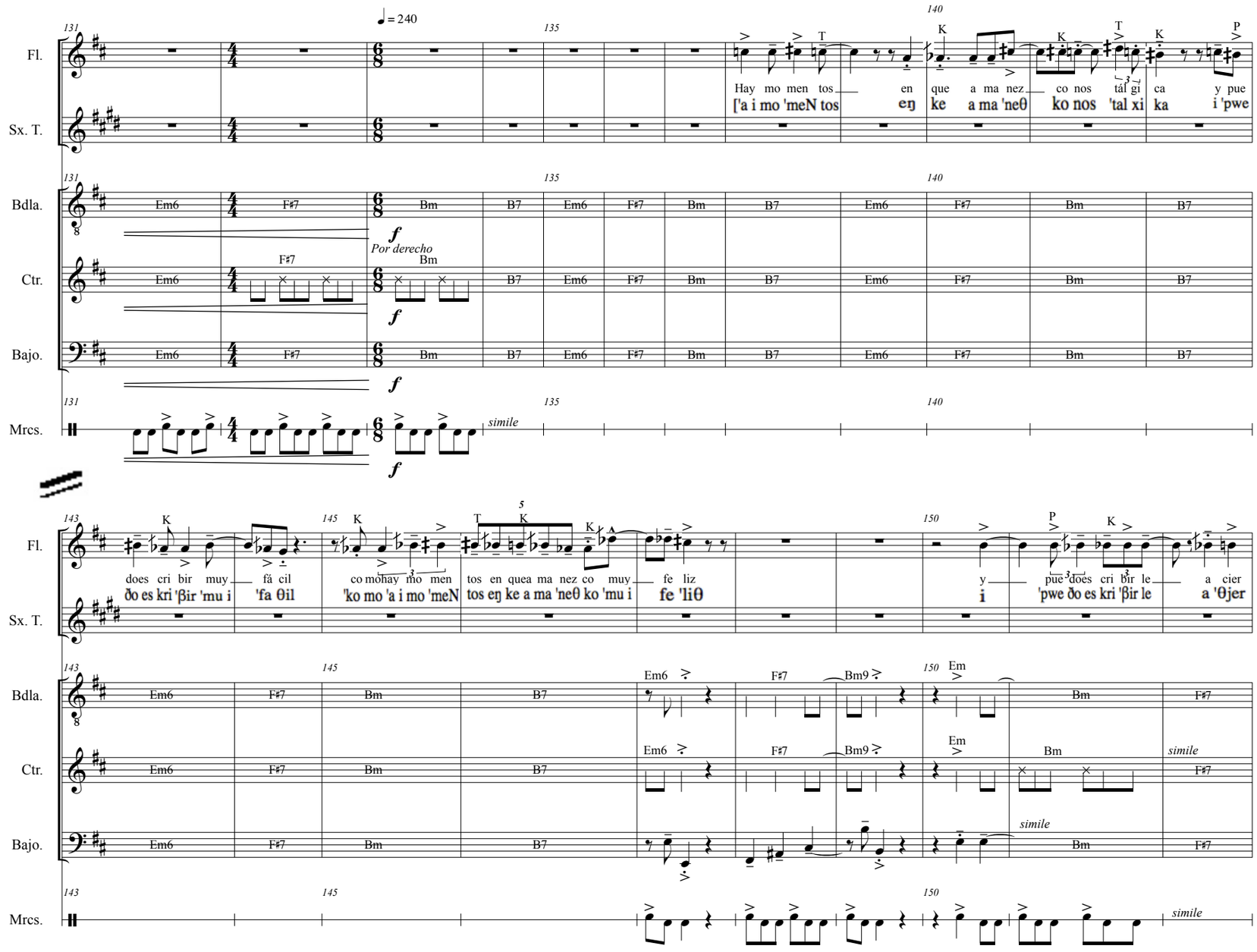

Fl.
Sx. T.
Bdla.
Ctr.
Bajo.
Mrcs.
27
30
35
a tempo
al niente
Libero y expressivo
sin repiques
Corrio
C♯°7
C♯°7/E
F♯7
♭13
Bm
39
40
45
simile
Em
Bm
F♯7sus4
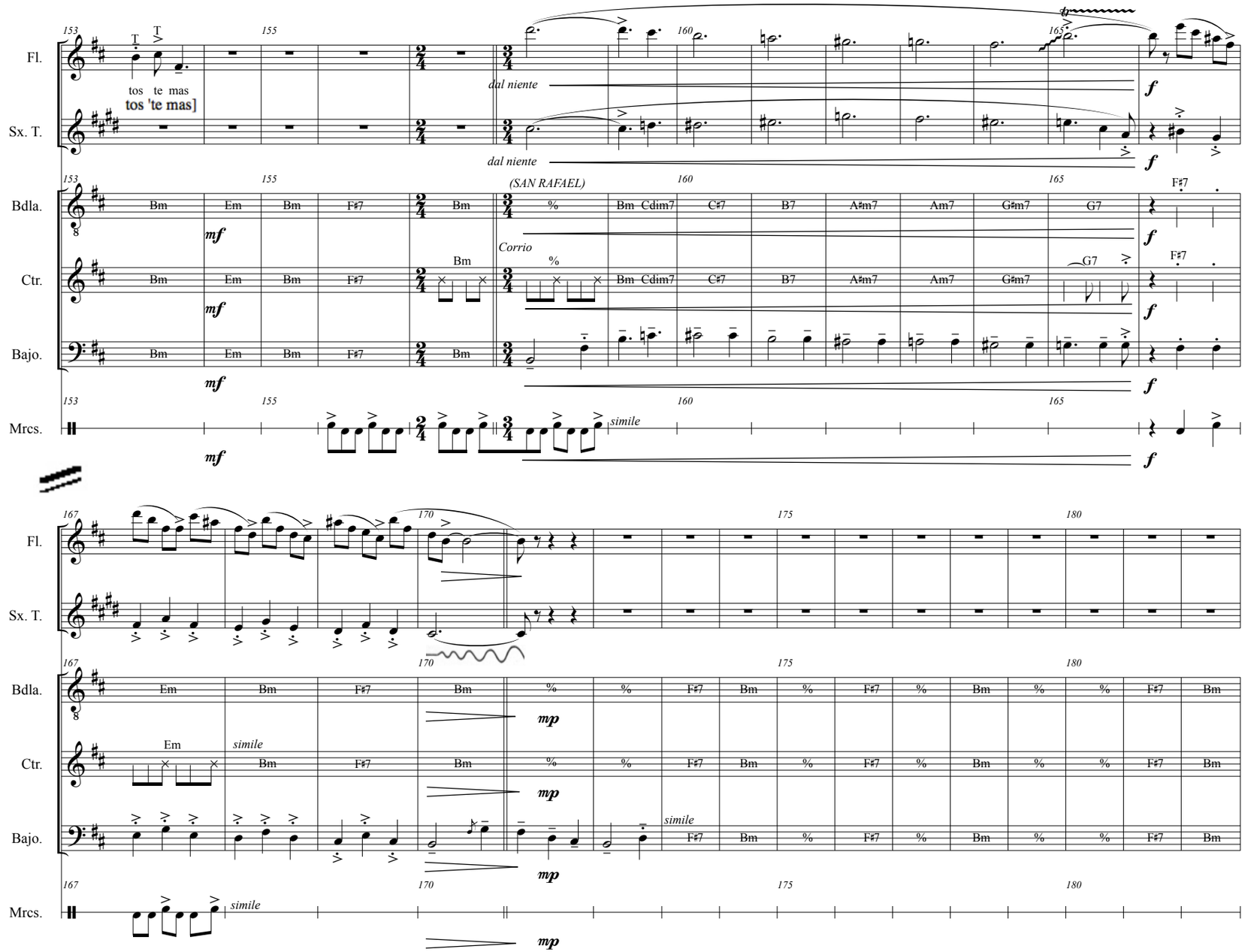

Fl.
Sx. T.
Bdla.
Ctr.
Bajo.
Mrcs.
50
55
60
mp
mf
al niente
Em
F♯7
%
Bm
simile
Regao
Fill.
Escubilleo
62
65
70
T
D K TR P T
Lae cen ciay el ar te
del con tra pun te o el ar te
[la e 'seN θja i el 'ar te
'ðel koN tra puN 'te o el 'ar te
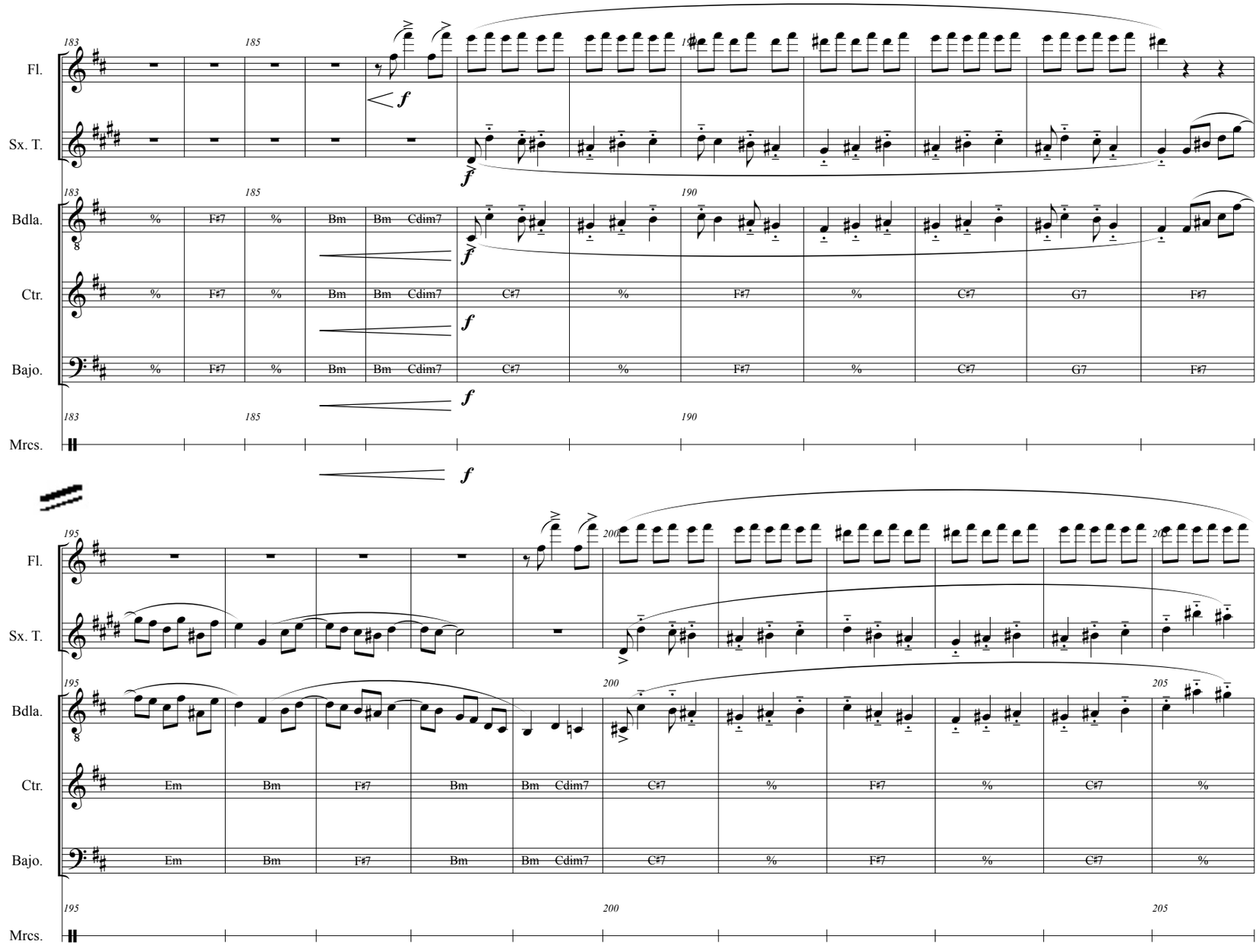

poco Fr.
Fl.
Sx. T.
Bdla.
Ctr.
Bajo.
Mrcs.
D PR
K
P
deimp ro vi sar e so na ce na ce con la per so na
ðe im pro βi 'sar 'e so 'na θe 'na θe 'kon la per 'so na]
F♯7 % Bm Em F♯7 % Bm Em F♯7 %
Bm C♯ø7 Dmaj7 F♯7 G Dmaj7 F♯7
Bm9
simile
71 75 80 81 85 90
p mf f
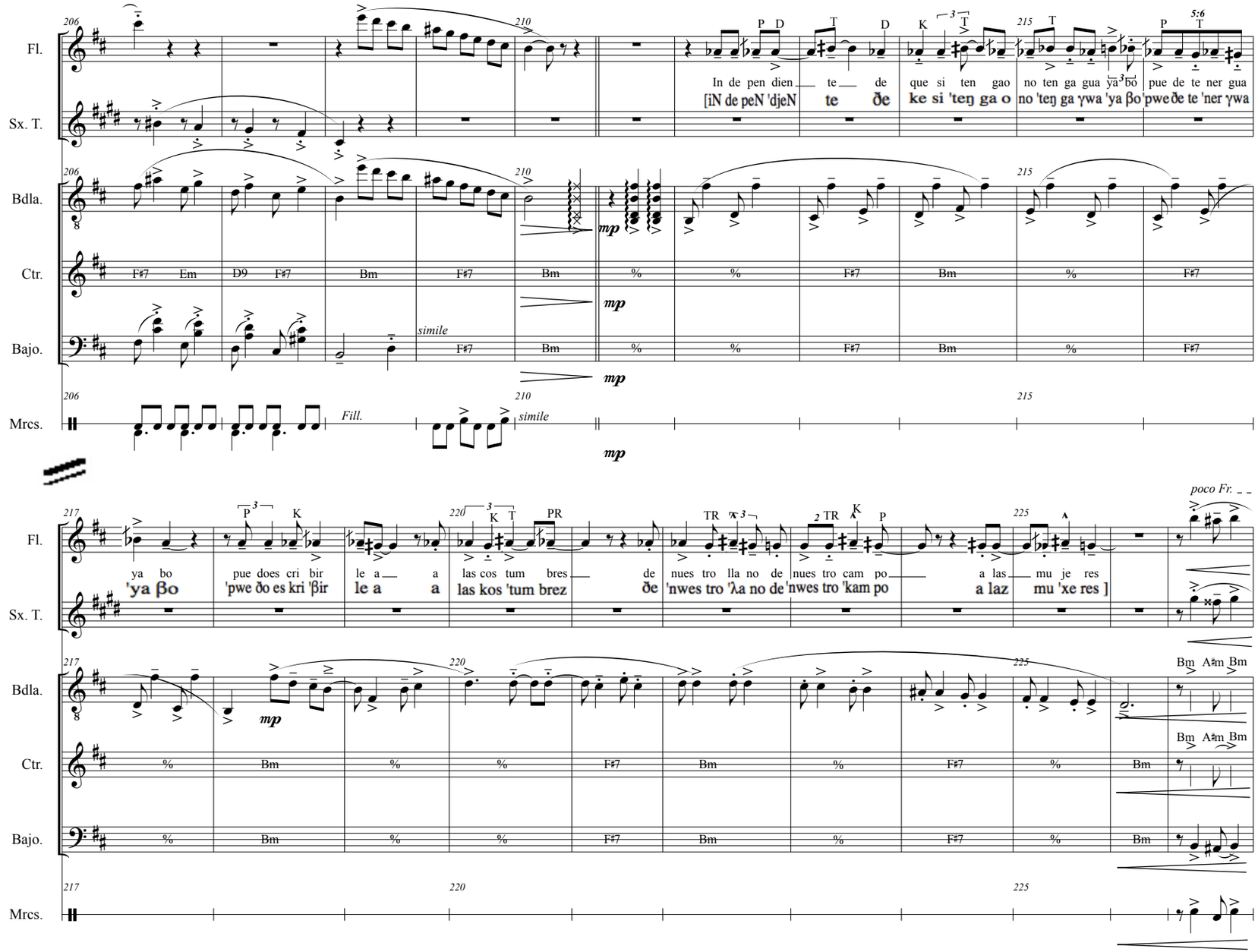

Fl.
Sx. T.
Bdla.
Ctr.
Bajo.
Mrcs.
91
95
100
105
110
al niente
Te ner la ca pa ci dad
[te 'ner la ka pa θi 'ðad
(CATIRA)
Improvisación
Bm9 F°7
F°7
F♯7
F♯m7
B7
Em7
Em6
C♯°7
Bm
G7
simile
de de sa ro llar co plas
de ðe sa ře 'λar 'ko plaz
ðe ði 'ka ðas al en
al eN
tor nen el que sees ta vi vien do en
'tor no en el kese es 'ta βi 'βjeN do en
e se mo men to
'e se mo 'meN to
sea en u na pa rran da
'se a en 'u na pa 'řaN da
en los tra ba jos de lla
en los tra 'βa xoz ðe 'λa
Corrio
Em
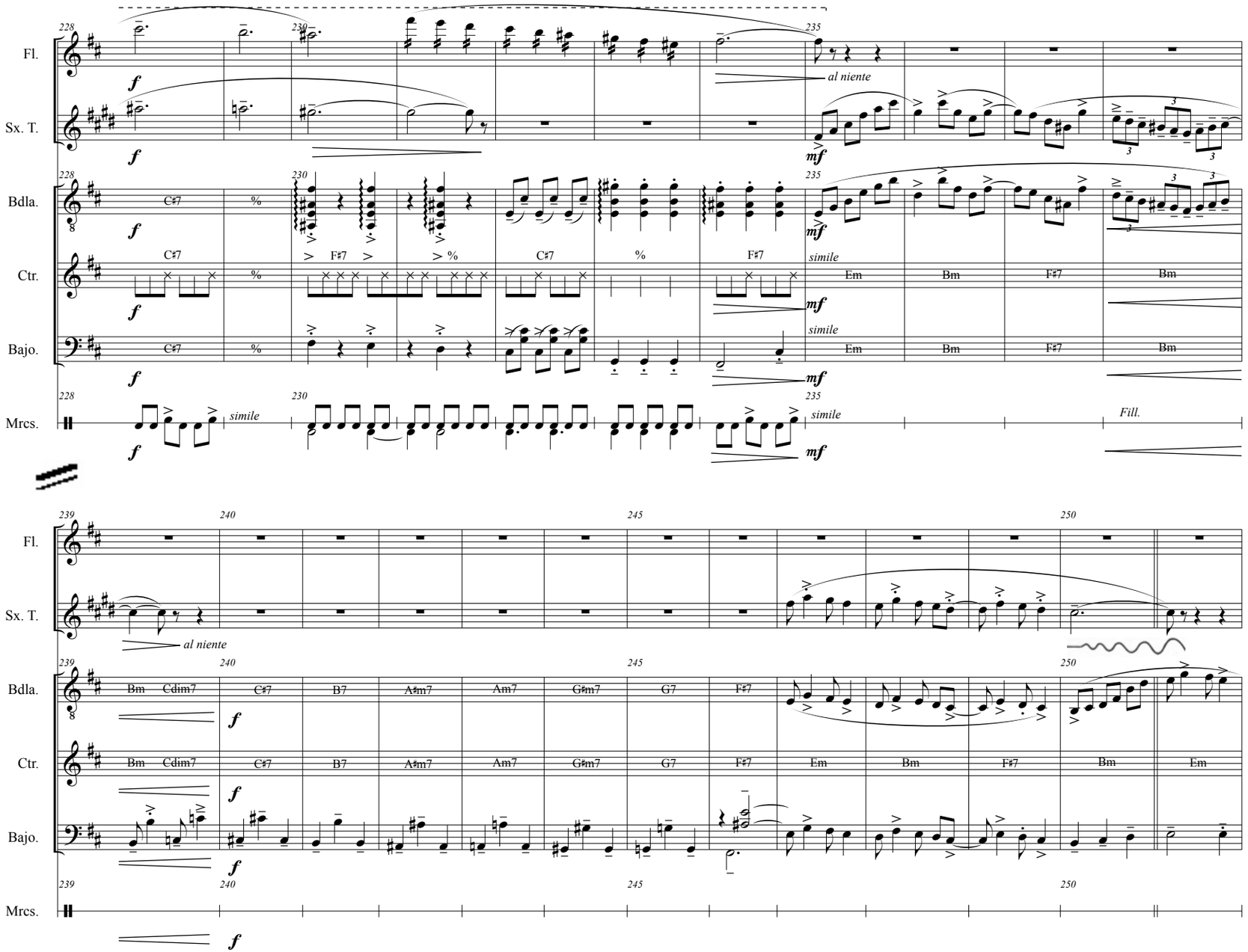

Fl.
Sx. T.
Bdla.
Ctr.
Bajo.
Mrcs.
111
115
no en los tra ba jos de
vā que rí a cuan do
los lla ne ros ga na dea ban
Pa ra mí el co ple ro no se ha ce
el co ple ro na
no en los tra 'βa xo ðe
βa ke 'ri a 'kwaN do
loz λa 'ne roz γa na ðe 'a βan
'pa ra 'mi el ko 'ple ro no se 'a θe
el ko 'ple ro 'na
F♯7
Bm
G7
simile
118
120
125
130
accel.
poco
a
poco
ce
θe]
(pedal)
(NUMERAO)
con repiques hasta el final
E7
Bm9
E♭°7
D6
C♯m7
F♯7
Bm
B7
Em6
Fill.
mf
pp
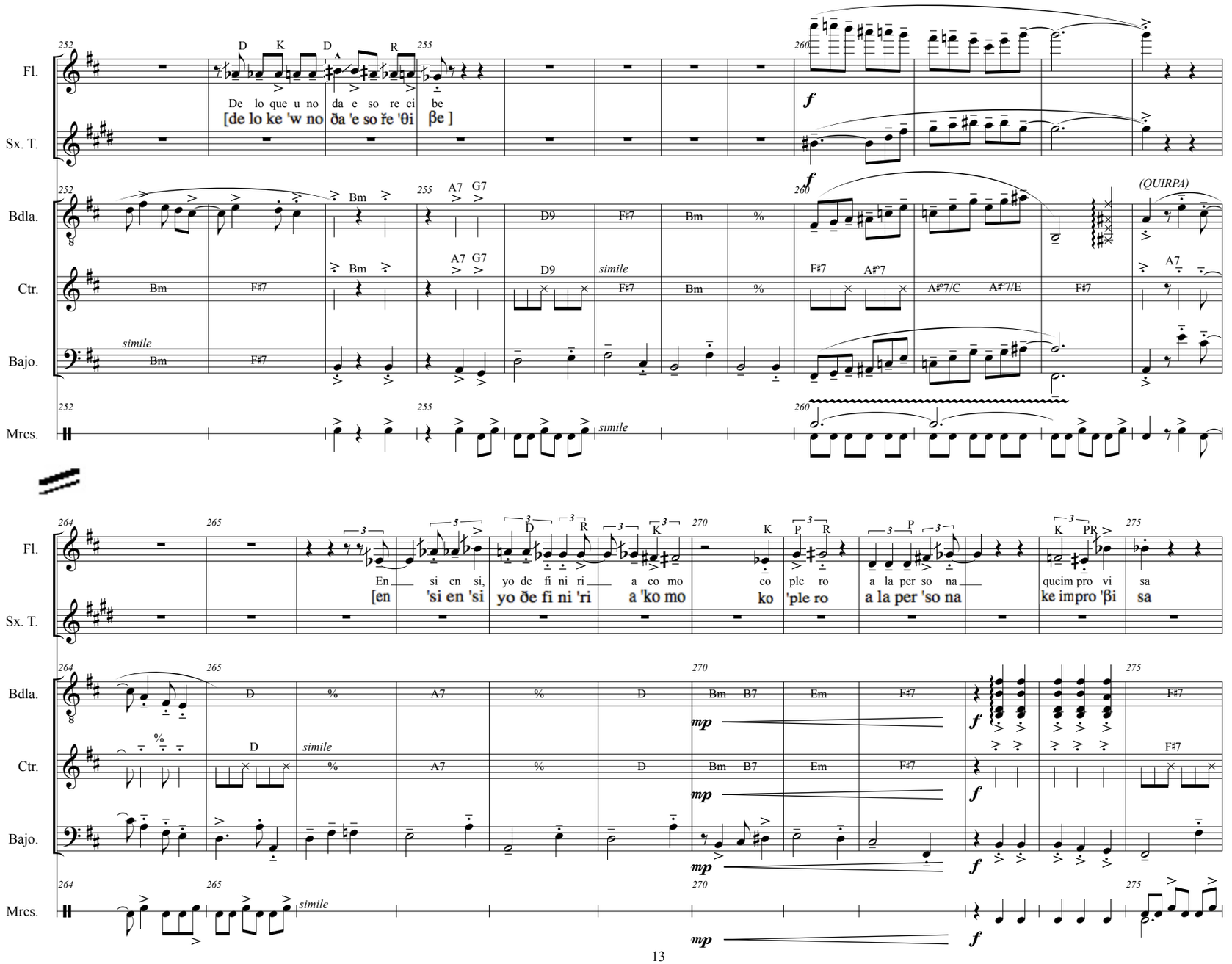

♩ = 240
Fl.
Sx. T.
Bdla.
Ctr.
Bajo.
Mrcs.
Hay mo men tos en que a ma nez co nos tál gi ca y pue
['a i mo 'meN tos eŋ ke a ma 'neθ ko nos 'tal xi ka i 'pwe
Em6 F♯7 Bm B7
Por derecho
simile
does cri bir muy fá cil co mohay mo men tos en quea ma nez co muy fe liz y pue does cri bir le a cier
ðo es kri 'βir 'mu i 'fa θil 'ko mo 'a i mo 'meN tos eŋ ke a ma 'neθ ko 'mu i fe 'liθ i 'pwe ðo es kri 'βir le a 'θjer
Em F♯7 Bm9
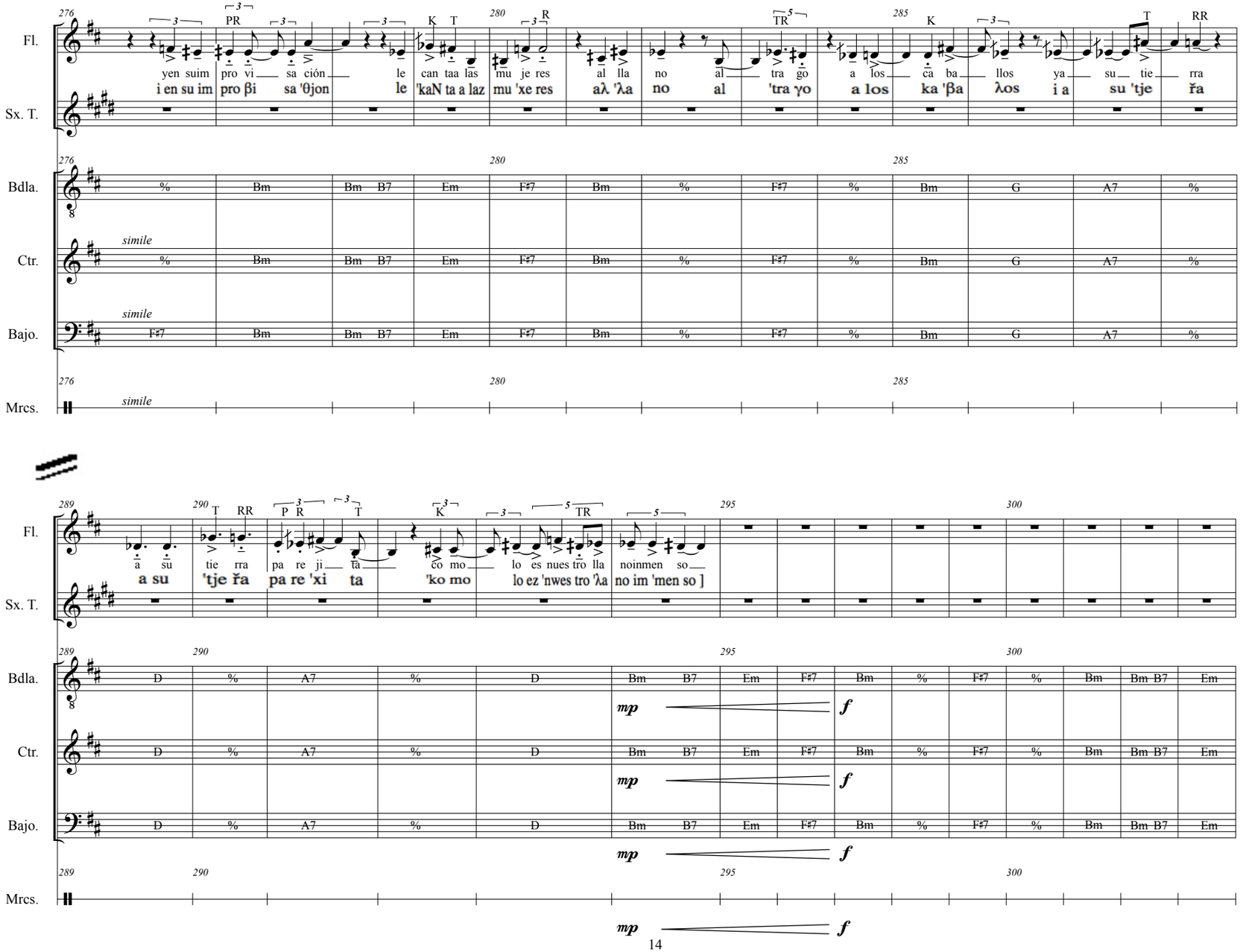

Fl.
Sx. T.
Bdla.
Ctr.
Bajo.
Mrcs.
153
155
160
165
167
170
175
180
tos te mas
tos 'te mas]
dal niente
(SAN RAFAEL)
Corrio
simile
Bm
Em
F♯7
G7
mf
f
mp
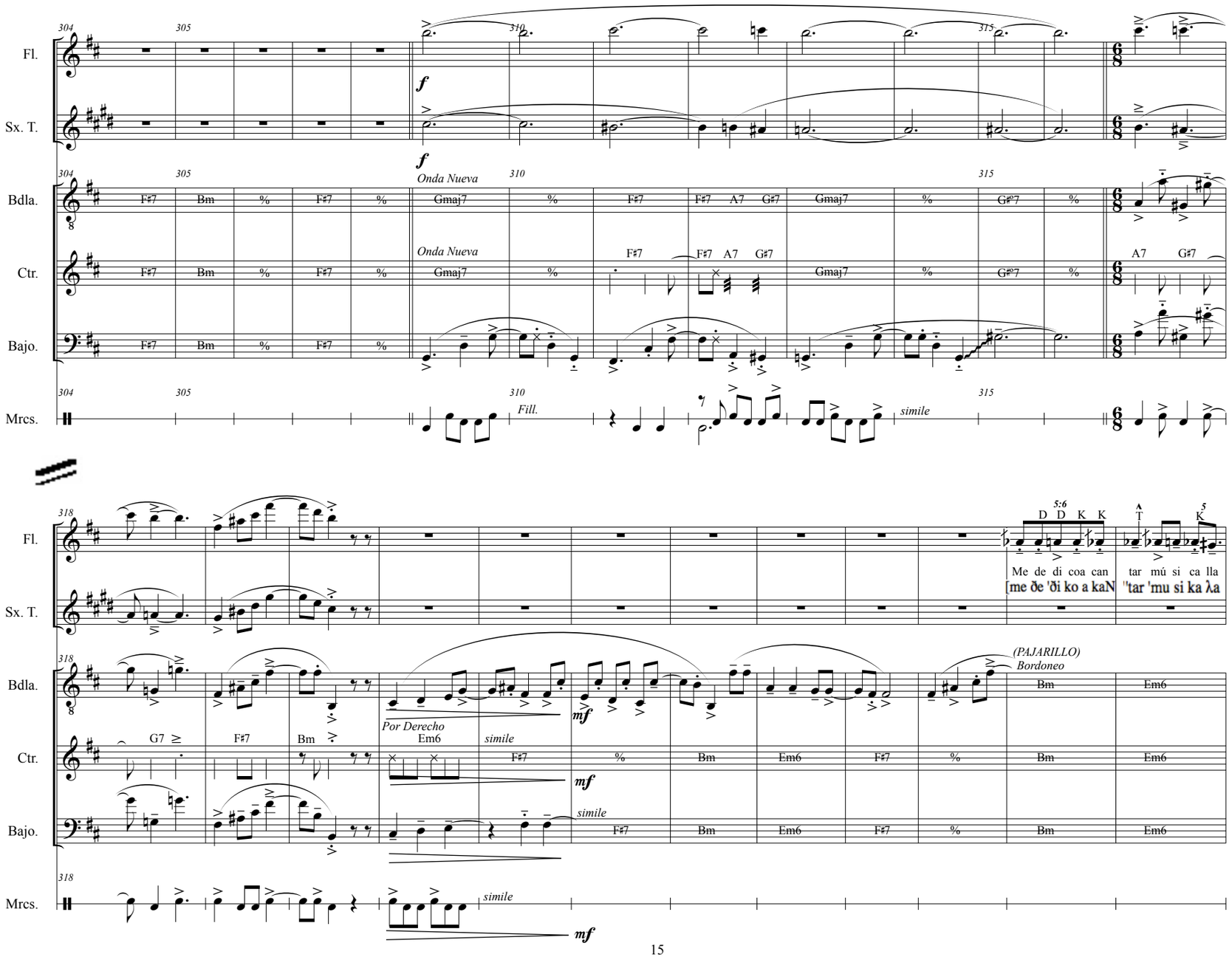

183
185
190
Fl.
Sx. T.
Bdla.
Ctr.
Bajo.
Mrcs.
f
F♯7
Bm
Cdim7
C♯7
G7
Em
195
200
205
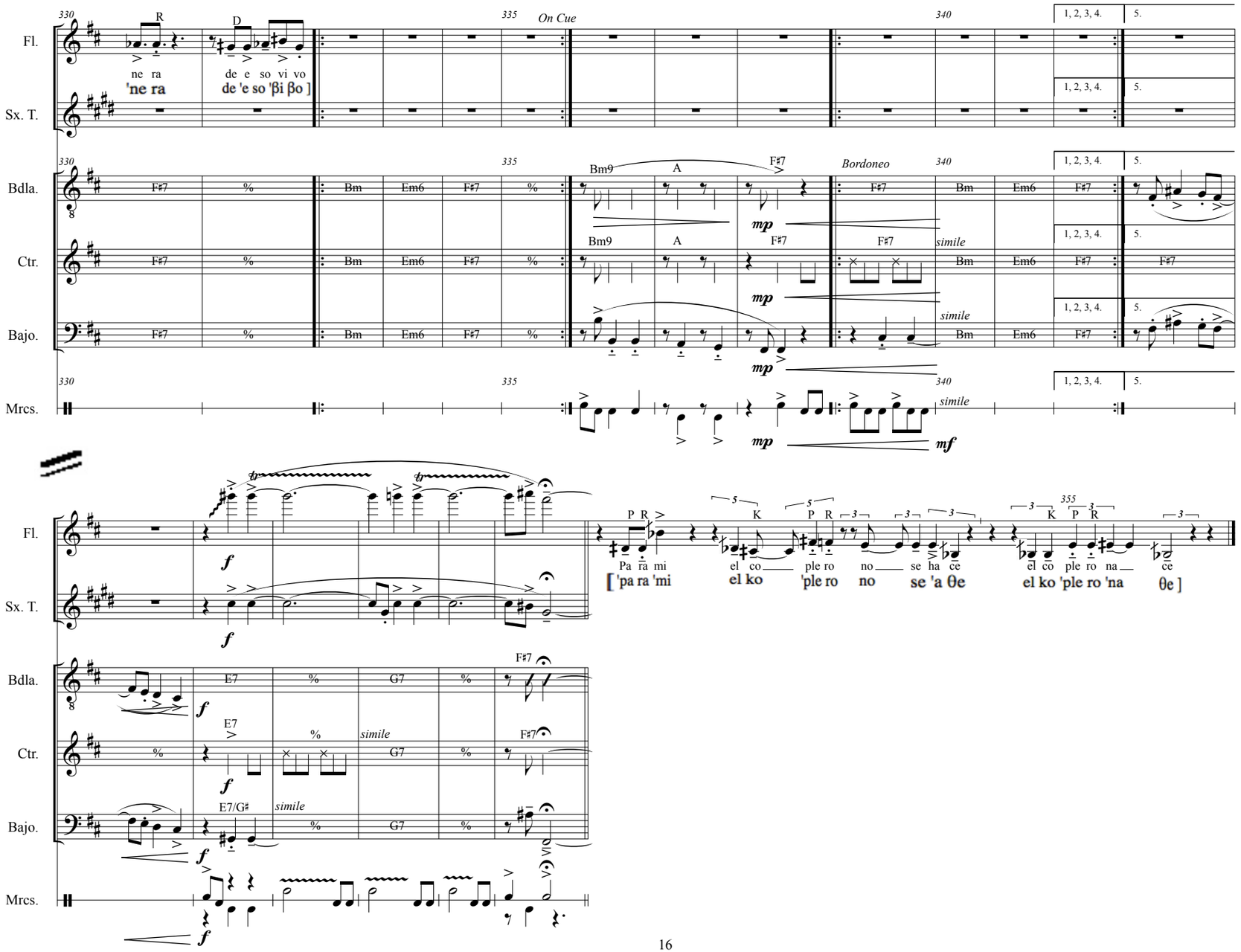

206
210
215
Fl.
Sx. T.
Bdla.
Ctr.
Bajo.
Mrcs.
In de pen dien te de que si ten gao no ten ga gua ya bo pue de te ner gua
[iN de peN 'djeN te ðe ke si 'teŋ ga o no 'teŋ ga ɣwa 'ya βo 'pweðe te 'ner ɣwa
F♯7 Em D9 F♯7 Bm F♯7 Bm % % F♯7 Bm % F♯7
simile
Fill.
mp
217
220
225
poco Fr.
ya bo pue does cri bir le a a las cos tum bres de nues tro lla no de nues tro cam po a las mu je res
'ya βo 'pwe ðo es kri 'βir le a a las kos 'tum brez ðe 'nwes tro 'λa no de 'nwes tro 'kam po a laz mu 'xe res]
Bm A♯m Bm


Fl.
Sx. T.
Bdla.
Ctr.
Bajo.
Mrcs.
228
230
235
239
240
245
250
f
mf
al niente
simile
Fill.
C♯7
F♯7
Em
Bm
F♯7
Bm
Bm
Cdim7
C♯7
B7
A♯m7
Am7
G♯m7
G7
F♯7
Em
Bm
F♯7
Bm
Em


Fl.
Sx. T.
Bdla.
Ctr.
Bajo.
Mrcs.
De lo que u no da e so re ci be
[de lo ke 'w no ða 'e so ře 'θi βe]
(QUIRPA)
simile
En si en si, yo de fi ni ri a co mo co ple ro a la per so na queim pro vi sa
[en 'si en 'si yo ðe fi ni 'ri a 'ko mo ko 'ple ro a la per 'so na ke impro 'βi sa


Fl.
Sx. T.
Bdla.
Ctr.
Bajo.
Mrcs.
simile
yen suim pro vi sa ción le can taa las mu je res al lla no al tra go a los ca ba llos ya su tie rra
i en su im pro βi sa 'θjon le 'kaN ta a laz mu 'xe res aλ 'λa no al 'tra γo a los ka 'βa λos i a su 'tje řa
a su tie rra pa re ji tą co mo lo es nues tro 'λa noinmen so
a su 'tje řa pa re 'xi ta 'ko mo lo ez 'nwes tro 'λa no im 'men so]
mp
f


Fl.
Sx. T.
Bdla.
Ctr.
Bajo.
Mrcs.
304
305
310
315
318
f
Onda Nueva
F♯7
Bm
%
Gmaj7
F♯7
A7
G♯7
G♯m7
A7
G♯7
Fill.
simile
5:6
D D K K
T
5
K
Me de di coa can
tar mú si ca lla
[me ðe 'ði ko a kaN
'tar 'mu si ka λa
(PAJARILLO)
Bordoneo
Bm
Em6
G7
F♯7
Bm
Por Derecho
Em6
simile
mf
F♯7
%
Bm
Em6
F♯7
%
Bm
Em6


330
335
340
On Cue
Bordoneo
1, 2, 3, 4.
5.
Fl.
Sx. T.
Bdla.
Ctr.
Bajo.
Mrcs.
R
D
ne ra
de e so vi vo
'ne ra
de 'e so 'βi βo]
F♯7
Bm
Em6
Bm9
A
mp
simile
mf
355
P R
K
Pa ra mi
el co ple ro no se ha ce
el co ple ro na ce
['pa ra 'mi
el ko 'ple ro no se 'a θe
el ko 'ple ro 'na θe]
E7
G7
E7/G♯
f