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

Joropo en dos movimientos basado en un Canto de Ordeño y Golpe de gabán, para Cuarteto de Cuerdas Frotadas y Cuatro Llanero

Cristian Camilo Guataquira G
Código: 20091098018
Énfasis: Composición y Arreglos
Director de trabajo: William Castro Rueda

Bogotá D.C,
2016

Agradecimientos

A Dios por regalarme esta linda profesión y poner en mis manos un pedazo de madera con cuatro cuerdas a ritmo de joropo
A mis padres Nicolás Guataquira y Herminda Guataquira que siempre me bridaron su apoyo, confianza, y cariño
A mi hermano Miller Guataquira que desde pequeño me inculco su amor por la música
A mis amigos y maestros Ricardo Parra, Luis Gabriel Mesa, Ignacio Ramos, Jorge Morales, Carlos Guzmán, Raúl Numerao, William Castro etc. por aportar en mí su sabiduría

Contenido

INTRODUCCIÓN 2

1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA 7

Antecedentes 7

1.2 Justificación 9

1.3 Pregunta de investigación 9

1.4 Hipótesis y argumento de la respuesta o solución 9

1.5 Objetivos 10

METODOLOGIA DE INVESTIGACION 10

2.1 Metodología Descriptiva Cualitativa 10

2.2 Instrumentos 10

2.3 Líneas de Investigación 11

MARCO REFERENCIAL 11

3.1 La composición 11

3.1.2 La Improvisación 11

3.1.3 Reseña histórica 12

3.1.4 Lenguaje 13

3.1.5 Características: Melodía, armonía, ritmo, textura 13

3.2 Arreglos musicales 16

3.3 El Barroco 17

3.4 La música de cámara 22

3.5 Cuarteto de cuerda 22

3.6 Joropo 23

3.7 El Cuatro 27

4. Composición 29

4.1 TABLA DE CONVENCIONES 31

4.2 Movimiento N°1 32

4.3 Movimiento N°2 37

5. Descripción de la composición 51

5.1 ANALISIS GABÁNRROCO DE ORDEÑO I MOVIMIENTO 51

5.2 ANALISIS GABÁNRROCO DE ORDEÑO II MOVIMIENTO 60

Conclusiones 67

Palabras Clave

Composición, joropo, canto de ordeño, barroco, música de cámara, música llanera, arpa, cuatro Llanero

Abstract

Este proyecto propone la composición de una obra de joropo en dos movimientos a través de un canto de ordeño y uno de los golpes tradicionales de la música llanera, que es un gabán. Con ello se pretende abarcar una de las estéticas del siglo XX a través del canto de ordeño como la proporción aurea y la serie de Fibonacci, aunque estaba implícito ya desde la antigüedad. De hecho fue relevante durante el siglo XX por compositores como: Béla Bartók, Anton Weber, Arnold Schoenberg y otros. A su vez, se recurre a escrituras no convencionales, las cuales fueron comúnmente utilizadas por los compositores ya mencionados. El lenguaje barroco a través del joropo, otro tipo de concepto que se encontrará dentro de la composición, ya que nos encontramos en una época donde tratamos de encontrar similitudes dentro de nuestras músicas populares con respecto a otras, o en la experimentación de otros tipos de lenguajes, de la cual ya muchos grupos han experimentado, a través del rock, el flamenco, la música árabe etc. Actualmente la música tiende a integrar elementos de la tradición local autóctona con la cultura occidental, a través de ello los resultados son interesantes y de gran aporte, tanto para el compositor como para el intérprete, ya que se van generando otros tipos de códigos y herramientas.

This project proposes the composition of a work of *joropo* in two movements through a *Canto Ordeño* and one of the traditional beats of music llanera, *gabán*. This is intended to embrace one of the aesthetic of the twentieth century through *Canto Ordeño* as the Golden Ratio and the Fibonacci series, although it was implicit since ancient times, in fact was relevant during the twentieth century by composers such as Béla Bartók Anton Weber, Arnold Schoenberg and others. In turn, the use of unconventional writing widely used in the twentieth century by composers mentioned above. The use of baroque language through joropo, another type of concept that was within the composition, since we are in an age where we try to find similarities in our popular music over others, or experiencing other types of language, which many groups have already experienced through the rock, flamenco, Arabic etc. Currently the music tends to integrate elements of local tradition, indigenous to Western culture, through it the results are interesting and great contribution to both composer and performer, and that are generated other types of codes and tools.

INTRODUCCIÓN

Para motivos de claridad en este trabajo y como está citado en el título, para la definición de la palabra joropo daré varias definiciones de algunas fuentes vivas, páginas de internet, Cartillas del ministerio y de algunos documentos encontrados durante la investigación. Aclaro que con ello no busco establecer parámetros o reglas definitivas alrededor de la música, sino para aclarar términos que son necesarios para nuestro proyecto.

Según Carlos Rojas Hernández (2004: 6) de la cartilla de iniciación musical.

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

Alberto Baquero Niño (Escritor e historiador), describe el joropo como una expresión mayor, en su libro: Joropo – *identidad llanera, (la epopeya cultural de las comunidades del Orinoco*). "Se entiende por expresión mayor, aquella que tiene un amplio y profundo significado en cada una de sus acepciones. Joropo es una de ellas porque significa música llanera; un joropo es un parrando y también es un canto recio. Para nosotros, además es la vida misma en la llanura, una vida recia". Incluso definiéndola como un vocablo indígena.

> "Joropo es palabra indígena que se agrega a la lengua de castilla, como muchos vocablos importados en la península: Cacique, furruco, caníbal, huracán, conuco, canoa, hamaca, caney, butaca. En el contacto racial llanero, joropo distingue una forma mestiza de trabajar en el llano, al tiempo que es un ritmo y muchos "golpes", también engendra una fiesta criolla. Existen vocablos similares en otras regiones y países: La chingada mexicana con sus conjunciones y significados múltiples. La saudade brasilera es alegría, nostalgia, tristeza, pena, amargura, por separado y todo junto, depende el instante y su situación. Joropo es más que eso, es la identidad del pueblo llanero en sus actos de trabajo, en sus alegrías, en sus amores y también en las penas y las nostalgias".

En una entrevista realizada el 20 de enero del 2016 al maestro Ricardo Zapata un importante intérprete de música llanera dijo que el joropo es un baile en pareja con trajes típicos, quienes utilizan numerosas figuras coreográficas y un zapateo que va acorde al ritmo de la canción".

En un homenaje a Carlos Patiño Roselli, Rafael Humberto Duran y Jairo Anibal Niño durante el XXVII Congreso Nacional E internacional de Lingüística, literatura y semiótica. Su tema principal era sobre *El joropo como patrimonio lingüístico de los llanos*, daban una definición sobre joropo: "Cuando hablamos de joropo hacemos referencia a un aire musical popular que identifica y distingue al hombre ganadero de los llanos".

El joropo tal y como vimos, es trabajo, parrando, fiesta criolla, canto recio, golpe, pasaje, arpa, cuatro, maracas…Es esa expresión artística que ha experimentado un auge no sólo en Colombia, sino en la escena musical internacional. Dicho lo anterior, en países como Estados Unidos se han venido tocando obras de joropo, un ejemplo de ello es el pajarillo Chipoliao #1 para Orquesta de Cuerdas y trío: Flauta, Cuatro Llanero y Bajo del maestro Carlos Guzmán.[1] *El Pajarillo Cuñao*, aunque no es una obra para orquesta de cuerdas, es otro ejemplo de joropo tocado en países de Europa. *Monólogos para saxo*, otra de sus obras donde se refleja la tradición del canto monódico de los llanos Colombo – Venezolanos, como el mismo lo llamaba: *la lectura y la percepción del hombre de sabana, monólogo es la poética misma del ser llanero;* una obra en tres momentos; la vaquería, registro y pajarillo. En Colombia se han destacado no solamente grandes compositores, sino además grandes artistas que han llevado nuestro folclor a otros países; Carlos "El Cholo Valderrama" ganador del Grammy Latino 2008 del mejor álbum de música folclórica por su producción "Caballo", Walter Silva nominado por segunda vez en un Grammy Latino durante el año 2009 con el álbum "ya no le camino más" , Palo Cruzao un grupo tradicional de música llanera con las que ha hecho giras internacionales, y grupos de ensamble que han marcado una historia como Guafa Trío, Ensamble Sinsonte y Cimarrón.

Los Venezolanos también han aportado en el mundo del joropo, con una del maestro Aldemaro Romero llamada *Fuga con pajarillo*, además de obras orquestadas del maestro Paul Desenne como: *Quinteto del pájaro en 4 movimientos* para flauta, oboe, corno inglés, violín y violonchelo; Haydn Tuyero y El Reto – Florentino y el Diablo en el cual el formato es más grande. Al igual que Colombia en Venezuela también se destazan grandes intérpretes que han llevado el joropo a tierra extranjeras; Reinaldo Armas nominado al Grammy Latino 3 veces del cual en el año 2013 fue ganador del mejor álbum folclórico por su producción "El Caballo de Oro", Simón Díaz uno de los más destacados, pues sus letras han sido interpretadas por grandes artistas como: Mercedes Sosa (Argentina), Caetano Veloso, Ivan Lins y Joyce (Brasil), Joan Manuel Serrat (España), Danny Rivera, Ednita Nazario, Cheo Feliciano, Gilberto Santa Rosa (Puerto Rico), Franco de Vita (Venezuela) entre otros, y grupos de Ensamble como, Serenata Guayanesa, Ensamble Gurrufío, Recoveco y C4 Trío.

En la página de internet *Corporación Yopal, turística y cultural*[2] encontramos la siguiente definición de joropo: "Es la máxima expresión artística y cultural del hombre llanero. Es un género musical que hace alusión a un folclor compartido entre los dos países, una mezcla de un ritmo rápido donde se desataca el arpa, el cuatro, las maracas y la voz.

Gracias a estos grandes intérpretes, compositores, arreglistas se ha logrado que las músicas folclóricas de Colombia, especialmente la música llanera, en los últimos años haya cogido una importante trascendencia y auge de los instrumentos folclóricos como el cuatro, la bandola llanera, y el arpa, los cuales han tenido la presencia en universidades como: La Universidad Distrital, Universidad Pedagógica, Universidad de Cundinamarca y la posibilidad del pregrado han hecho que

[1] Carlos Gonzalo Guzmán Muños, maestro en artes musicales, compositor y arreglista de Puerto Asís (Putumayo). Su obra más destacada es sin duda pajarillo "cuñao". Realizada para banda sinfónica como tesis de grado en la A.S.A.B., donde recibió la mención honorífica como "obra revelación".

[2] (s.f): http://www.yopal-casanare.gov.co/apc-aa-files/64646666323135333533653463353437/Difusi_n_costumbres_y_cultura_llanera.pdf

más personas cada vez estén interesadas en los recursos musicales, en la historia, y hasta en sus mismos intérpretes. Para el caso de este trabajo quiero sentar un precedente tanto compositivo como interpretativo y marcar una línea de investigación hacia una forma de hacer música llanera en un contexto académico.

Se debe agregar que dentro de la composición también es relevante el Canto de Ordeño, y por motivos de claridad anexare definiciones de algunos trabajos investigativos, y fuentes vivas. Una de ellas es una entrevista realizada el 4 noviembre del 2015 al maestro Raúl Numerao,[3] donde argumenta que "*el joropo nace a través del canto de ordeño. El canto de ordeño también conocido como un canto de trabajo. Que a través de su voz; a veces acompañado de un Cuatro, hace que la vaca se tranquilice para que esta pueda soltar más leche"*.

En un trabajo de grado de Andrea Danute Pérez Radziuna (*El territorio de los cantos de trabajo de llano: Especialización de una manifestación inmaterial,* de la Universidad Javeriana (2.2 – Los cantos de llano) se daba una definición personal de un llanero de Arauca, Hugo Martínez Arteaga:

> "Entonces estos cantos llaneros tienen una razón de ser, usted le canta a la vaca para ordeñarla y la vaquita se queda allí orejeando, no le esconde la leche sino que se pone suavecito para ordeñar, usted agarra un caballo cantándole y lo acaricia y estos también, (..) cuando se está arriando el ganado y el escucha el grito del cabrestero se va ajilado por el camino…De manera que estos tiene un sentido más allá del simple sonido y gesto, sino de una penetración animal, naturaleza y hombre".

En otra entrevista realizada el 20 de enero del 2016 al maestro Ricardo Zapata Barrios (bajista, y Cuatrista) definió el canto de ordeño como: "El canto que hace el llanero cuando está ordeñando la vaca en la mañana para apaciguarla, que esté tranquila y este más dócil…y cuando el llanero le canta al animalito, la vaca da más gustosa la leche".

Eso es el canto de ordeño, todo un trabajo, una tonada y una vivencia tras ella. Canto a la naturaleza, canto a la perfección de la vida donde se involucran elementos convencionales propios de la naturaleza, aquí encontramos las matemáticas, una ciencia que hicieron progresar los pitagóricos. Pues para los pitagóricos su esencia consistía en las matemáticas y lo definían así:

> "En tiempo de estos filósofos y antes que ellos, los llamados Pitagóricos se dedicaron por de pronto a las matemáticas, e hicieron progresar esta ciencia. Embebidos en este estudio, creyeron que los principios de las matemáticas eran los principios de todos los seres. Los números son por su naturaleza anteriores a las cosas, y los Pitagóricos creían percibir en los números más bien que en el fuego, la tierra y el agua, una multitud de analogías con lo que existe y lo que se produce. Tal combinación de números, por ejemplo, les parecía ser la justicia, tal otra el alma y la inteligencia, tal otra la oportunidad; y así, poco más o menos, hacían con todo lo demás; por último, veían en los números las combinaciones de la música y sus acordes…)"[4]

Dentro de esta ciencia encontramos un factor interesante (tomándolo como un recurso compositivo en el I movimiento) que es*: "La proporción áurea"*. La proporción áurea establece que

[3] (Cantante de música llanera).

[4] *Aristoteles. (335-322).Recuperado de www.filosofia.org/cla/ari/azc10066.htm.*

“lo pequeño es a lo grande como lo grande es al todo”. Podemos encontrarla en el Arte, la composición musical, incluso en las proporciones de nuestro propio cuerpo, y en general en toda la naturaleza. Pero hay una sucesión muy especial que está íntimamente relacionada con la proporción aurea, y es la sucesión de Fibonacci (que es la sucesión de números: 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13,21…)

¿Por qué es tan especial la sucesión de Fibonacci? Bien, al menos por el hecho de que, como Drunvalo Melchizedek apunta en su primer libro, *El antiguo secreto de la flor de la vida*, la naturaleza utiliza esta propiedad para construir sucesiones de longitudes que convergen a la Proporción Aurea, como son las distancias entre ramas sucesivas de un árbol, o las hojas sucesivas de una rama, o las dimensiones de nuestro propio cuerpo. Es por eso que lo hace tan especial, porque se encuentra dentro de la esencia de la naturaleza y del hombre.

Y por último otro de los recursos compositivos es el estilo *barroco* en el II movimiento del Gabánrroco de Ordeño “Golpe de Gabán”. El barroco fue una época que abarco todas las manifestaciones artísticas – escultórica, arquitectónica, pictórica, musical o literaria - desde los inicios del 1600 extendiéndose a lo largo de aproximadamente 150 años. Que en busca de una nueva originalidad, se inclinaba hacia la exageración ornamental, hacia las audacias artísticas, hacia lo excesivo y recargado. La tendencia barroca se inició en la arquitectura y, de aquí, se proyectó hacia las otras artes. El nombre con el que se bautizó esta corriente cultural fue dado tiempo después por críticos del arte, quienes tomaron la traducción francesa de la palabra de providencia portuguesa, *joya falsa o perla de forma irregular,*[5] la cual se utilizó con posterioridad para describir aquellos objetos de exagerada ostentación o de mal gusto.

La característica principal del barroco es la tensión dualista entre el espíritu y la materia, el cielo y la tierra, la razón y la emoción, el cientificismo y la religión. El conflicto de ideas es resultado de la herencia de los avances científicos y la estructura ideológica del renacimiento y la reacción de la iglesia católica con la contrarreforma tras la celebración del Concilio de Trento. En la arquitectura se encuentra el dinamismo y la búsqueda del movimiento, y la excesiva ornamentación en las fachadas, puertas y ventanas, así como el uso de columnas salomónicas y ofídicas. En la escultura se distinguía por la tendencia al movimiento y la naturalidad, desligándose del arte escultórico renacentista, donde se buscaban poses idealizadas en las esculturas. En el barroco las esculturas evidencian la expresividad que el escultor quiere plasmar en ellas, exponiendo emociones como tristeza, amor, alegría o enojo. En la pintura sobresalió por los efectos luminosos, como contrastes de luz y sombras, llegando a los extremos de pinturas llena de luz y obras donde se resaltaba el claro obscuro al cual se le denomino tenebrismo. Y en la música surgieron tres géneros musicales: Sacra, popular y opera. El uso del bajo continuo, el desarrollo de la armonía tonal y el ritmo de la armonía que es rápido.

Los Principales representantes del barroco musical fueron: En Italia Giovanni Gabrieli, Claudio Monteverdi, Arcangello Corelli, Giuseppe Torelli, Alessandro Scarlatti, Antonio Vivaldi, Domenico Scarlatti y Giuseppe Tartini. En Alemania encontramos Heinrich Schutz, Michael Praetorius, Dietrich Buxtehude, Johann Pachelbel. Georg Philipp Telemann y Johann Sebastian Bach. En Inglaterra John Blow, Henry Purcell y Georg Friedrich Handel. En Francia Jean Baptiste Lully, Marc Antoine

[5] Burkholder, J. Grout, P. Jay, D. Palisca, C, V., (2015), *Historia de la música occidetal*: Alianza Música.

Charpentier, Francois Couperin, Louis Marchand y Jean Philippe Rameau. Y por último en España a Gaspar Sanz, Juan Cabanilles, Antonio de Titeres, el Padre Soler, Juan Hidalgo, Sebastian Durón, Jose Martín Jose de Nebra, Francisco Corsello, José de Torres, Jaime Facco, Joaquin García y Tomás de Torrejón y Velasco.

Teniendo en cuenta estas premisas, para la realización de este trabajo se tuvieron en cuenta algunos aspectos tanto del barroco temprano como tardío. Ya que fue un tipo de lenguaje con el cual encontré semejanza y hermandad con el joropo. Esta vez lo planteé con un formato tradicional de cámara de Cuerdas Frotadas, aunque en el barroco no era tan común, llegó a estar muy presente en el siglo XVIII; ya que por esta época muchos de los compositores empezaron a escribir para este tipo de formato.

Entonces, ¿Qué es "cámara"?, y ¿cuál ha sido su asimilación en Colombia? Por grupo de cámara se entiende un formato de pequeños instrumentos, donde ya bien se hace un tipo de música tradicional, o bien combinando ciertos géneros, llamados "fusión". De hecho el cuarteto de cuerdas frotadas es uno de los formatos importantes de música de cámara, utilizado a mitad del siglo XVIII por Joseph Haydn. La pregunta es, ¿ha sido de gran importancia en Colombia este tipo de formato para la música colombiana, especialmente en el Joropo? Es muy poco lo que se encuentra en Colombia, y sobre todo de música llanera. Sobre mi investigación encontré algunas referencias, y una de ellas es del maestro German Darío Pérez, en su disco de *Cinco Obras de Cámara*, en una obra titulada *Guabina y Caña,* con formato de Cuarteto Cuerda frotada y tiple.

Además de eso una partitura para pequeña orquesta de cuerdas, arreglo hecho por el maestro Samuel Bedoya, de una obra titulada *La perra baya*,[6] para formato de Orquesta de arcos con Conjunto Criollo, que es uno de los ejemplos de música llanera que hay para Cuerdas Frotadas. Aunque no es un Cuarteto tradicional, es un claro ejemplo de la dilatación de la estructura sonotípica de la música llanera, recientemente encontramos una obra del maestro Carlos Guzmán Pajarillo Chipoliao #1. Incluso uno de los compositores de gran relevancia en Colombia el maestro Guillermo Holguín, escribiendo para estos tipos de formato de cuerdas frotadas.

Golpe de joropo en dos movimientos, es una obra donde se destaca parte de la tradición llanera, a través del canto de ordeño (I Mov) y golpe de gabán (II Mov), con influencia europea haciendo uso a su vez del estilo barroco. Aunque son dos contextos diferentes, la unión de estos dos lenguajes hace que se destaque el barroco dentro del joropo, tal vez no de una forma directa, pero si con características similares que se harán a través del análisis de algunas obras del barroco. Sabemos que el joropo viene del flamenco, porque fuimos conquistados por los españoles en el año de 1492 con la conquista de Cristóbal Colón en América. Lo que hace que a su vez que muchas de las músicas latinoamericanas tengan influencias europeas. Es por eso que la música de nosotros es una mezcla de los indígenas con los mulatos, los negros y la música europea.

Con esto pretendo tanto como: compositores, melómanos, intérpretes del folclor y del no folclor llanero etc. Conozcan el joropo dentro del contexto académico, donde se refleja la escritura llanera: sonotípos, melotipos, y ritmos. En un formato no tradicional llanero (Arpa, Cuatro, maracas y el bajo

[6] Alférez, N.L, (2014), *Samuel Bedoya Sánchez/ De la tradición llanera al ethos de nuestra contemporaneidad*, Primera Edición*:* Bogotá, Colombia Instituto Departamental de Cultura de Meta.

eléctrico), sino a través de un formato clásico de música de cámara, como es el Cuarteto de Cuerdas Frotadas (Violín I,II – Viola- Violonchelo). Basándose a su vez en la concepción del barroco de Claude Monteverdi: música al texto y texto a la música. Como referencia de este escrito cito a continuación un sabio principio:

"Vivimos en tiempo en el que no hay una corriente principal, sino muchas corrientes, o incluso, si se quiere pensar en un río de tiempo, que hemos llegado a una delta, puede que incluso, más allá de un delta, a un océano que se extiende hasta el cielo. (John Cage), 1992)".

1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El planteamiento del problema en este proyecto está conformado por los siguientes apartados: Antecedentes, Justificación, Pregunta de investigación, Hipótesis y argumento de la respuesta o solución prevista, Objetivos, Objetivo general, Objetivos específicos.

Antecedentes

La idea de llevar a cabo este Proyecto de Investigación surge de varias fuentes y planteamientos, a saber:
Sobre algunos documentos de investigación o libros y para adentrarnos dentro del contexto del llanero, es relevante el libro de *Joropo: identidad llanera* (1990) de Alberto Baquero Niño (1990). Un libro donde se destaca la historia regional, la evolución socioeconómica, la producción poética, el ensayo y la narrativa.

El territorio de los cantos de trabajo de llano (2014) un trabajo de grado de Andrea Danute Pérez, donde se evidencia esa cultura llanera. Es un trabajo interesante pues se relaciona de manera directa con las cotidianidades y vivencias del llanero.

Evidentemente se hace el uso de la notación contemporánea del siglo XX, en el libro *Notación de la Música Contemporánea* (1558), de la licenciada Ana Maria Locatelli Pergamo, ya que a partir de este material aclara la notación dentro de una obra anti-métrica, pues requiere de una escritura no convencional. Aunque no profundizo en este tipo de escritura no convencional, es un material de gran ayuda para aclarar parte de la esta escritura en el I movimiento.

Para entender un poco más la lógica sobre la proporción aurea y la serie de Fibonacci, el libro de *La divina proporción* de Carmen Bonell (s.f) nos ayudará a entender este tipo de concepto a través de sus formas geométricas donde se aplicará al I movimiento del *"Gabánrroco de Ordeño."*

El uso de las partituras fue una herramienta fundamental para la elaboración de nuestro proyecto; como las siguientes:
Unos de los documentos más relevantes han sido las obras del maestro Carlos Guzmán, una de ella Es *Monólogos en tiempo de joropo* para saxofón, una obra donde refleja parte de la tradición del canto monódico de los llanos Colombo – venezolanos; la vaquería es como suele llamarse el primer momento. Aquí se refleja escritura no convencional, acudiendo a su vez otros tipos de recursos técnicos del instrumento.

Una segunda obra del maestro Carlos guzmán *Tonadas de Velorio* para clarinete, cello y piano; son reuniones convocadas para pagar una "promesa"; a media noche se reza, combinando con cantos de cifra o tonos de velorio, y luego se dedica al parrando. Refleja nuevamente una escritura no convencional con un ritmo libre y anti-métrico dentro de un canto que ha ido perdiendo fuerza dentro del joropo.

Dentro del barroco ha sido de gran relevancia los estudios de algunas obras de Johann Sebastian Bach como: La *invención # 11* en tonalidad de sol menor. Aquí demuestra no solamente su virtuosismo, sino también un contrapunto, y el estilo barroco que será clave dentro de la composición musical.

Arcangelo Corelli con el *Concerto grosso en D mayor, Op.6 N1.* Nos muestra un claro manejo de los instrumentos de cuerda frotada, además del lenguaje barroco italiano.

Antonio Vivaldi con *concertó in Re minore* RV407. *Concerto in Re Maggiore* RV 403, y *Concerto grosso in D minor*; Op 3 N°11, nos muestra no solamente un claro manejo de los instrumentos de cuerda frotada, sino su lenguaje barroco, el tempo, cadencias finales, contrapunto etc.

Padre Antonio Soler con el *Fandango,* una obra que sin duda nos acerca más al joropo con lenguaje barroco.

Por otra parte, los siguientes fonogramas contribuyen a la realización de éste proyecto son:
Tonadas y pasajes, compilación Músicas Regionales en Colombia es un CD donde nos muestra las labores del llanero a través de sus cantos de trabajo.

Cuatro arpas y un cuatro (1998) es un CD producido por Alejandro Rodríguez y el maestro Cheo Hurtado (Venezolano) quien a su vez es el Cuatrista, hace un recorrido por las expresiones del folclor venezolano combinando sus ideas con cuatro diferentes arpistas.

El cuatro suelto (2007), un trabajo discográfico producido por Asdrúbal "Cheo" Hurtado, quien a su vez hace las adaptaciones del Cuatro. Aquí encontramos la versatilidad solista del maestro con un lenguaje llanero muy elaborado.

Indudablemente otro de los trabajos discográficos del maestro Asdrúbal "Cheo" Hurtado es *Bandola Guayanesa* (2012) esta vez interpretando uno de los instrumentos de orgullo nacional venezolano como lo es la bandola guayanesa. Donde se destacan varios de los golpes de tradición llanera.

Uno de sus primeros trabajos como solista del maestro Carlos Florez fue *Carlos Flórez y su Cuatro* Volumen 1. Encontramos la versatilidad solista del Cuatro donde incluye varios de los golpes tradicionales del joropo, además de pasajes tradicionales de la música llanera.

Encontramos otro de sus trabajos solistas *Alas* Volumen 2 (s.f) la coordinación general de este trabajo discográfico fue producido por Carlos Flórez, Valentino del Pino y Luis Fernando Arboleda. Aquí el Cuatrista Colombiano Carlos Flórez, nos muestra la versatilidad solista del Cuatro tocando algunas de sus composiciones y golpe representativos del joropo; entre ellos el "gavan".

1.2 Justificación

Son varios los motivos y razones por la cual se abarcó este tema de composición en un formato de cuerdas frotadas con Cuatro Llanero. Una de ellas es convalidar saberes alrededor de las músicas tradicionales a través de procesos académicos; aunque se han venido haciendo estudios e investigaciones, la idea es seguir abarcando estos tipos de temas para seguir creando un interés, tanto en el oyente, investigador, compositor y hasta en el mismo interprete. Al crear este tipo de convalidaciones se está creando un material de consulta para las personas interesadas, en este caso, en las músicas llaneras donde encontrarán un referente de escritura del Cuatro Llanero y a su vez la sistematización del joropo en las cuerdas frotadas. Con base en ello se crea una aproximación de intérpretes como: El violín, la viola, el cello, instrumentos de arco, a un acercamiento a las músicas llaneras, donde encontrarán como referente de una pieza escrita originalmente para ese formato con un estilo *barroco* y llanero. Así mismo nos ayuda a seguir desarrollando un lenguaje compositivo a partir de la combinación de elementos clásicos y folclóricos.
¿Por qué este tipo de formato y no otro? Esto me podría ayudar estar en festivales importantes de música de cámara, como: Festival de Música de Cámara en Bogotá, Festival Internacional de Música en Cartagena, Colombia Music And Film Festival en Ámsterdam y por qué no en Festivales importantes de música clásica de cámara aprovechando el enfoque europeo con el estilo barroco que tiene la obra etc. Mostrando un trabajo de cuerdas frotadas con un instrumento popular como el Cuatro Llanero. La idea con este proyecto compositivo es hacer una suite y completarla. Es hacer transversalidades, jugar con otras lógicas musicales. Es salir un poco del formato llanero, y hacer que el joropo vaya más allá, trascendiendo a grandes masas.

A su vez este trabajo, aunque está enfocado en la parte de composición y arreglos como es el énfasis de mi estudio académico, va a servir como un referente a manera de glosario o de diccionario de términos sobre la música llanera, acá podrán encontrar definiciones de algunas fuentes vivas, de cartillas, documentos y de hasta en la música misma. Esto permite tener un interés en el contexto llanero, y hasta en la música misma.

1.3 Pregunta de investigación

¿Cómo sistematizar el lenguaje llanero (canto de ordeño y golpe de Gabán) y cómo incluir aspectos técnicos del barroco tardío, la serie Fibonacci, y la proporción dentro de las músicas folclóricas llaneras?

1.4 Hipótesis y argumento de la respuesta o solución

Se realizará una escucha, de algunos cantos de ordeño del sustrato tradicional, y obras conocidas como las de Simón Díaz. Analizando el tempo, sus intervalos y el contexto en sí. Además de unos golpes de gabán a través de fonogramas y del análisis de algunos intérpretes del joropo, para el final, sistematizar el lenguaje y llevarlo a un formato de cuerdas frotadas. Dentro de lo académico se analizarán algunas obras del maestro Carlos Guzmán (donde involucra escritura no convencional), Aldemaro Romero, y Paul Dessene que han hecho arreglos de joropo tanto para orquesta como formatos pequeños.

Para incluir elementos del barroco se hará análisis de algunas obras de compositores como: Arcangelo Corelli, Giuseppe Torelli, Bach, Vivaldi entre otros. Donde se analizarán aspectos técnicos del ritmo, melodía, armonía, contrapunto y cadencias típicas.

1.5 Objetivos

1.5.1 Objetivo general

Elaborar una composición de joropo en dos movimientos, donde involucre aspectos técnicos del barroco, serie Fibonacci y la proporción aurea por medio de la escucha y el análisis.

1.5.2 Objetivos específicos

Este trabajo busca desarrollar las posibilidades tímbricas y combinar estilos musicales de una forma coherente.
Acopiar material fonográfico, teórico representativo del joropo y del estilo barroco para comprender características específicas de las dos.
Analizar cantos de ordeño, golpes de gabán para identificar elementos aplicables dentro de la composición.
Dar un aporte de investigación al joropo incluyendo elementos propios del barroco, serie Fibonacci y la proporción aurea.

METODOLOGIA DE INVESTIGACION

2.1 Metodología Descriptiva Cualitativa

La metodología que utilizaré en este proyecto es el método descriptivo cualitativo, porque me permite: describir, identificar, reconocer, interpretar, analizar desde sus características fundamentales, el lenguaje y estilo a los que se quiere llegar; tanto del *joropo* como del *barroco*. Realizando análisis (fonográficos, partituras) de algunas obras, y obteniendo herramientas compositivas dentro de la composición.

2.2 Instrumentos

Los principales instrumentos a trabajar durante este proyecto fueron: acopio de material, análisis del mismo y nuevas propuestas de formato.
El primer instrumento a trabajar en este anteproyecto es de recolección de información. Esto se realiza por medio de visitas a centros de documentación musical y en algunas bibliotecas de universidades tanto públicas como privadas de la ciudad de Bogotá, mediante la cual se recopilo información importante para el presente proyecto. La navegación vía Internet a varios sitios y páginas web, permitió obtener información que se complementaría con los documentos encontrados en las bibliotecas y visitas ya hechas. Y por último entrevistas realizadas a compositores e intérpretes del joropo.

El segundo instrumento a trabajar es mediante el análisis fonográfico de algunos temas del joropo “golpe de gabán” y barroco. Además por medio de partituras, donde se mirarán aspectos técnicos del ritmo, melodía, cadencias y contrapunto del estilo barroco. Estos aspectos se verán con más detalle dentro del análisis de la obra “gabanrroco de ordeño”.

El tercer y último instrumento a trabajar fue el desarrollo compositivo, la cual se creó tras la necesidad de la búsqueda de nuevos repertorio para un formato de cuerdas frotadas (Violín, Viola, y Cello) basados en joropo. Esto hace que se crean nuevas propuestas, con la inclusión del Cuatro Llanero en un formato de cámara clásica tradicional.

2.3 Líneas de Investigación

Este proyecto se ubica en la línea de investigación *arte y sociedad* y a la línea de investigación del Proyecto Curricular de Artes Musicales denominada *investigación – creación.* Uno de los objetos principales es la sistematización del joropo en instrumentos de cuerda frotada, la escritura del Cuatro Llanero y la inclusión del *barroco, serie Fibonacci y la proporción aurea* dentro del *joropo*.

MARCO REFERENCIAL

Los referentes conceptuales y teóricos fundamentales en éste proyecto son la composición y los arreglos, Joropo, breve historia del Cuatro Llanero y Barroco.

3.1 La composición

La composición musical es el arte cuyo objetivo es la creación de obras musicales. En la tradición europea culta, requiere el estudio de muchas disciplinas, tales como la armonía, contrapunto, la orquestación y el estudio de formas musicales. En la música basada en la improvisación (o al menos en lo que a la improvisación se refiere), se lo cataloga como una *composición musical instantánea* (Wikipedia 2015). En un video del Lic. Mauro de María *Nuevas fórmulas y sistemas de composición* (20 Julio 2014), explica que cada compositor tiene su sistema, su fórmula. Y que como compositores debemos tomar de cada uno de esos sistemas. Si se quiere componer blues, tango, música clásica etc. Cada uno tendrá un sistema propio para llegar a ese tipo de lenguaje. Para otros compositores simplemente se ve envuelto a través de las convenciones. Este es el caso del maestro Pierre Boulez en su libro Puntos de Referencia: Cuando nos ponemos a componer, nos entregamos a un acto que supone una gran cantidad de convenciones establecidas, convenciones mentales, estéticas o puramente prácticas. La civilización en la que participamos, su grado de evolución, contribuye a darnos sistemas de referencia, fuera de los cuales no podríamos existir; la vida colectiva nos determina entonces de una manera irrecusable. Nuestro rol personal se sitúa en la estimación de estas convenciones, en su aceptación total o parcial, en su rechazo absoluto o matizado…En la tesis de Javier Alfonso Medina (2014). Minimalismo y Joropo. Encontramos una definición del maestro Gustavo Lara (2013). Esta concepción puede ser desde una idea melódica, armónica, rítmica o textural en la cual el compositor aprecia un potencial de desarrollo hasta una estructura completa y definida.

3.1.2 La Improvisación

La improvisación lineal o melódica consiste en la producción y ejecución instantánea de una melodía en cualquier instrumento. El improvisador puede realizar esto actuando solo o acompañado por otros músicos. En ambos casos puede hacerlo sobre una base armónica o libremente, sobre nada preestablecido con respecto a la armonía. En la mayoría de los casos su tarea consiste en improvisar sobre la estructura formal de un tema dado, eligiendo y utilizando a su criterio elementos tomados de escalas, intervalos, ritmos, acordes para combinarlos en dibujos con significado melódico.
La improvisación puede reducirse a dejar que los dedos recorran el instrumento con más o menos destreza por caminos conocidos, recombinando cosas que ya han sido tocadas antes. Para esto no

hace falta pensar mucho: alcanza con controlarlos aspectos mecánicos de la ejecución, "dejarse ir" y tocar lo que salga. Es bastante tentador porque no requiere mucho esfuerzo, pero involucra el peligro de aburrir y de aburrirse. Más atractivo es, en cambio, correr el riesgo de tocar ideas nuevas, lo que se logra, por ejemplo, no permitiendo que los dedos no vayan siempre a donde los lleva la costumbre, sino ordenándoles con la voluntad tocar lo que surge de la inteligencia, de la única vía para que la improvisación sea una expresión artística con contenido.
La improvisación es un arte que requiere considerable destreza; no basta con la comprensión de sus mecanismos sino que ésta debe estar acompañada con la habilidad necesaria para ponerlos en prácticas sin fallas. ¿Cómo lograrlo? Dedicando mucho tiempo a tocar, solo y en grupos.

3.1.2.1 Solo

En el solo improvisado deben mezclarse la espontaneidad y la inteligencia en la mejor proporción posible. Es decir: pasión y control, dos energías complementarias en equilibrio.
El solista enmarca lo que surge de su imaginación dentro de límites fijados por factores diversos como las características del tema, sus propias, limitaciones técnicas, su deseo estético, la interacción con los músicos que tocan con él en ese momento, etc.
Como cualquier otra melodía, un solo improvisado estará constituido por movimientos diatónicos y cromáticos, grados conjuntos y saltos, repeticiones, pasajes en registro agudo, medio o grave, notas propias de los acordes y notas ajenas a ellos, etc.[7]

3.1.3 Reseña histórica

En las sociedades primitivas la música generalmente tuvo una función social ó religiosa en la cual el autor era anónimo y no representaba la expresión personal de un compositor. La palabra "composición" aparece por primera vez en un tratado del siglo XI escrito en latin : *Micrologus* (c.1030) de Guido d'Arezzo, que contiene un capítulo llamado "*De commoda vel componenda modulatione" (Sobre las gratas líneas melódicas y su composición)* y el término "compositor" en la obra "*Ars musice*" de Johannes de Grocheo (c. 1290). Luego Tinctoris a fines del siglo XV, utiliza el verbo "componere" y el sustantivo "compositor" para diferenciar la música escrita de la improvisada e indica que el acto de escribir la música se constituía en un sello personal. Naturalmente se puede improvisar con base en una composición escrita como sucede en el Barroco, pero normalmente muchos compositores escriben la música para que sea interpretada de la forma más precisa posible, aunque el intérprete aporte un gran contenido expresivo. A su vez, la notación musical como instrumento de escritura, ha evolucionado para representar con mayor fidelidad las ideas del compositor y proporcionar al intérprete mayor precisión de sus intenciones. A finales del siglo XIV aparecen los primeros manuscritos de composiciones instrumentales distribuidas en dos pautas con barras regulares de compás y la notación en partitura se generalizó hasta mediados del siglo XVI. Estos avances de la escritura jugaron un papel crucial en la composición de obras cada vez más complejas y elaboradas en la medida que facilitaron el surgimiento de nuevas estéticas compositivas hasta llegar a los lenguajes de Beethoven ó Wagner caracterizados por el equilibrio, la unidad, la diversidad y la coherencia. (Whittall, 2001)

[7] La improvisación, el solo fueron tomados del libro: Alchourron, R., (1998), *Ad libitum Elementos de improvisación lineal*, Buenos Aires, Argentina: Ricordi Americana

El arte de la composición después del siglo XVI, se desarrolla con el surgimiento de géneros y estilos instrumentales que introducen nuevos cambios en el manejo de la textura, conducen hacia el afianzamiento de la tonalidad y enfatizan el sentido de igualdad y la regularidad en el ritmo armónico. Eventualmente se han escrito composiciones colectivas, pero prevalecen aquellas en las que un solo compositor logra una perfecta combinación entre construcción y expresión, individualidad y comunicación. (Whittall, 2001)

Normalmente una composición de la "práctica común" (siglos XVII, XVIII y XIX) está escrita de modo que las interpretaciones de ella sean muy parecidas entre sí, pero muchos compositores del siglo XX, como Lutosawski, Ligeti y Stockhausen, han introducido nuevos tipos de notación para definir parámetros que no es posible escribir con la notación tradicional. Más aún algunas corrientes de composición experimental han reemplazado la partitura tradicional por esquemas ó instrucciones verbales o escritas. Por ejemplo la obra para piano"4:33" (1952) de John Cage en la cual se hace la indicación inicial de permanecer en silencio durante ese lapso de tiempo. (Whittall, 2001)[8]

3.1.4 Lenguaje

Un lenguaje es un sistema de símbolos organizado para expresar ideas, sentimientos, intenciones, deseos, etc.
Si consideramos las grandes etapas de la historia de la música podemos decir que cada uno tiene su lenguaje. Podemos hablar del lenguaje del romanticismo, por ejemplo, y verificar los puntos comunes entre compositores como Chopin, Liszt, Schumann, etc. Y, detallando más, también veremos que dentro del lenguaje general cada uno de esos compositores presenta rasgos personales que diferencian claramente su música de la de los otros. Lo mismo pasa en la actualidad con las diversas modalidades de la música popular: cada una tiene un lenguaje con reglas que le son propias. El jazz, por ejemplo, tiene su lenguaje, y dentro de él cada época y estilo presenta rasgos característicos, y en cada uno de ellos cada solista compositor o arreglador, exhibe los suyos propios. Dentro de un determinado lenguaje los improvisadores actúan produciendo múltiples clases de solos con muy distintos grados de originalidad y diversos niveles de calidad artística. El lenguaje se enriquece con las innovaciones, es decir, con porciones de originalidad aportadas por personas creativas que escapan a lo trillado. (Ad libitum elementos de improvisación lineal, 1998).

3.1.5 Características: Melodía, armonía, ritmo, textura

Como decía el maestro Gustavo Lara que la composición puede ser desde una idea melódica, armónica, rítmica o textural en la cual el compositor aprecia un potencial de desarrollo hasta una estructura completa y definida. Se ha tomado cada una para dar así una definición, ya que son características fundamentales a la hora de componer o hacer un arreglo.

[8] La *"Reseña histórica"* de la composición fue tomada de la tesis de pregrado de: Fierro Medina, J.A (2014). *Minimalismo y Joropo*, Facultad de Artes ASAB, Bogotá, Colombia.

3.1.5.1 La melodía

Según la Real Academia Española, es una composición en que se desarrolla una idea musical, simple o compuesta, con independencia de su acompañamiento, en oposición a *armonía*, combinación de sonidos simultáneos diferentes, pero acordes. Encontramos otra definición de esta misma fuente: Parte de la música que trata del tiempo con relación al canto, y de la elección y número de sones que han de formarse en cada género de composición los periodos musicales, ya sobre un tono dado, ya modulando para que el canto agrade al oído. Arnold Schoenberg en su libro de Fundamento de la Composición Musical, parte la melodía en vocal e instrumental:

Por melodía vocal lo define como cantable, en un sentido más popular, implica sonidos relativamente largos, un enlace suave de los registros; movimientos de ondas, más por grados conjuntos que por saltos; prohibición de intervalos aumentados y disminuidos; adherencia a la tonalidad y sus regiones más cercanas; utilización de los intervalos naturales de la tonalidad; modulación gradual; y un uso cuidadoso de la disonancia. Las restricciones adicionales derivan de los registros de la voz, y de las dificultades de entonación (a menos que posea una memoria para la afinación absoluta, el cantante no tiene medida para la entonación).

La melodía instrumental admite muchas más libertad en todos los aspectos que las vocales. Pero la libertad funciona cuando está bajo control. No obstante una, melodía instrumental debería todavía estar hecha de tal modo que, idealmente, pudiera ser cantada, aun cuando sólo por una voz de increíble capacidad.

Néstor Lambuley en un escrito sobre el análisis y *sistematización de música populares colombianas y latinoamericanas* describe que lo melódico permite ubicar el material interválico a partir de lo diatónico y lo cromático, de sus contornos y perfiles alturales en relación con los niveles de convergencia entre armonía y melodía, permitiendo de esta manera, contribuir a establecer regiones de alta y baja tensión. Al mismo tiempo pone de manifiesto los rasgos melódicos más importantes e identificadores de una determinada forma musical llamados también melotipos.

3.1.5.2 Armonía

El termino *armonía* o harmonía proviene del latín *harmonia,* que deriva del griego que significa acuerdo, concordancia, combinación, y del verbo (harmozo), que significa ajustarse, conectarse. La armonía ocurre cuando existe un equilibrio y una conveniente y adecuada proporción, concordancia y correspondencia de unas cosas con otras, y en su caso, agradable a los sentidos, por ejemplo, a la vista, como los colores. Algo en armonía generalmente es algo realmente bello, alegre, agradable, relajante y sosegado, aunque en la música, por ejemplo, también existe armonía que produce tensión, o es disonante. En la música occidental, la armonía es el arte de unir y de combinar sonidos diferentes, pero acordes y agradables al oído, que son emitidos simultáneamente. También se denomina armonía ciencia a la ciencia, a la técnica y a la disciplina que permite tanto la formación, la sucesión y la modulación de los acordes, como el encadenamiento y la combinación de estos formando una composición musical. La armonía funciona como acompañamiento, armazón y base de una o más melodías (significados.com, 2016).
Para la Real Academia Española es arte de formar y enlazar los acordes. Crean y dan forma a los procesos musicales. De la misma manera en que una melodía es algo más que una simple serie de alturas, el ritmo es más que una mera secuencia de proporciones durativas. La experiencia del ritmo consiste en agrupar sonidos individuales en patrones estructurados. Este agrupamiento es el

resultado de la interacción entre los diversos aspectos de la materia musical: la altura, la intensidad, el timbre, la textura y la armonía, así como la duración (Cooper y Meyer, 2001).

3.1.5.3 Ritmo

Del latín *rhythmus* es sin duda uno de los elementos importantes, pues gran parte de nuestra música folclórica y latinoamericana se ve envuelta por patrones rítmicos que caracterizan un estilo de música. En Colombia la encontramos en diferentes regiones como en la cuenca pacífica, caribeña, andina y llanera. El maestro Néstor Lambuley dentro de su *análisis y sistematización de músicas populares colombianas y latinoamericanas*, dice que lo *rítmico unido a la minuciosidad tímbrica se convierte en una herramienta valiosa para un análisis exhaustivo*. Todo esto conlleva a un *significado cultural* en tanto portadoras de información de un determinado sistema particular, a través de rítmicas básicas por ejemplo: la clave para lo cubano, la rumba y el guaguancó. El llamador y bombo para la cumbia y el porro. La tambora para la rajaleña y el sanjuanero. La cuica y el surdo para la samba, y por supuesto de hecho las formas rítmicas implícitas en sus principales rasgos melódicos expresados en motivos y articuladores como unidades mínimas de significación.
Continua diciendo el maestro Néstor Lambuley…sin embargo, para llegar a interpretar sus principios constructivos no basta con indagar sobre cuáles son estas formas rítmicas, sino analizar el cómo se relacionan y se articulan en sus diferentes roles, y así llegar a elaborar una especie de sintaxis que nos compromete y nos diga mucho más de su "espíritu rítmico".
Por otro lado el ritmo es un orden acompasado en la sucesión de las cosas**.** Se trata de un movimiento controlado o calculado que se produce por la ordenación de elementos diferentes.
El ritmo puede definirse como la combinación armoniosa de sonidos, voces o palabras, que incluyen las pausas, los silencios y los cortes necesarios para que resulte grato a los sentidos (definion.de-2015). Encontramos otro tipo de definición de ritmo en la página de (rhythm-in-music.com-2016): El ritmo es la disposición de los sonidos a medida que avanzan a través del tiempo. El término ritmo también se utiliza para describir un patrón específico de sonidos. En el libro *estructuras rítmicas de la música* de *Cooper, G y Meyer Leonard B.* El ritmo organiza y es a su vez organizado por todos los elementos que crean y dan forma a los procesos musicales.
De la misma manera en que una melodía es algo más que una simple serie de alturas, el ritmo es más que una mera secuencia de proporciones durativas. La experiencia del ritmo consiste en agrupar sonidos individuales en patrones estructurados. Este agrupamiento es el resultado de la interacción entre los diversos aspectos de la materia musical: la altura, la intensidad, el timbre, la textura y la armonía, así como la duración. El ritmo es independiente del compás en dos sentidos diferentes. Primeramente el ritmo puede existir sin que haya un compás regular, como es el caso en el canto gregoriano o en el *recitativo secco*. Esto es, las notas no acentuadas pueden ser agrupadas en relación con una acentuada sin que existan acentos regularmente recurrentes que midan las unidades métricas de igual duración.

3.1.5.4 Textura

A fin de comprender mejor que es lo que se ha de escuchar la música, el legó deberá poder distinguir, de un modo general, tres clases diferente de textura. Hay tres especies de textura musical: la monófonica, la homofónica, y la polifónica.

La *música monofónica* es por supuesto, la más simple de todas. Es la música consistente en una línea melódica, que no tiene acompañamiento. La música china o hindú es de textura monofónica, ninguna armonía en el sentido que esta tiene para nosotros, acompaña su línea melódica. La línea misma, aparte de un acompañamiento de percusión, rítmicamente complicado, es de una extraordinaria finura y sutileza y hace uso de cuartos de tonos y otros pequeños intervalos desconocidos de nuestro sistema. No solamente los pueblos orientales, sino también los griegos tuvieron música de textura monofónica.
El fruto más hermoso que dio en nuestra música es el canto gregoriano, después de unos comienzos oscuros dentro de la música eclesiástica primitiva. Su poder expresivo se vio acrecentado grandemente por las generaciones de compositores que trabajaron y trabajaron sobre el mismo material. Hay desde luego, ejemplos de escritura monofónica en sonatas par instrumentos a solo, tales como la flauta o el violonchelo, de compositores de los siglos XVIII y XX. Por lo general la textura monofónica es la textura más clara de todas y no presenta mayores problemas de audición.

La segunda especie – *la textura homofónica* – es apenas más difícil de escuchar que la monofonía. Consiste en una línea melódica principal y un acompañamiento de acordes. Mientras la música se concibió vocal y contrapuntísticamente – esto es hasta finales del siglo XVI – la textura homofónica, en el sentido que tiene para nosotros era desconocida. La homofonía fue invento de los primeros compositores de ópera italianos, los cuales buscaban una manera más directa de comunicar la emoción dramática y una mayor claridad para el texto literario cantado que la que permitían los métodos contrapuntísticos.

La única textura musical que presenta verdaderamente problemas para el oyente es de la tercera especie: *la textura polifónica*. La música escrita polifónicamente exige mucho de la atención del oyente, porque se mueve según hebras melódicas separadas e independientes que, juntas, forman las armonías. La dificultad nace que nuestros hábitos auditivos se formaron en la música concebida armónicamente, y la música polifónica exige que escuchemos de una manera más lineal, sin hacer caso, hasta cierto punto, de aquellas armonías resultantes. La textura polifónica lleva consigo la cuestión de cuantas voces puede percibir simultáneamente el oído humano. En esto las opiniones difieren. Hasta los mismos compositores han atacado la polifonía, sosteniendo que se trata de una idea intelectual – no natural – que se nos ha impuesto.[9]

3.2 Arreglos musicales

El término “arreglos musical” suele encontrarse con mayor frecuencia en el campo de la música moderna, donde indica una parte importante del propio proceso compositivo. A veces, partiendo de una idea musical sencilla, como una melodía, se construye una partitura compleja para una determinada agrupación instrumental. Por eso el papel de experto musical – arreglista, cobra una importancia fundamental, ya que el compositor y el arreglista no son la misma persona en este caso. No son escasos los ejemplos de obras de la música moderna que deben su éxito, sobre todo, a un arreglo con destreza. En un sentido más amplio, el término arreglo puede aplicarse a otros campos de la creación musical, cuando un texto musical se “arregla” para una agrupación determinada. Aquí pertenece también la adaptación, el arreglo de una composición hechas para otro/s instrumento/s, que se transcribe para otro/s. La literatura música tiene muchos ejemplos maestros de estas

[9] La “textura” fue tomado de un pdf en internet el día 5 de marzo del 2016: *https://elazahardelosnaranjos.files.wordpress.com/2011/06/cap-v.pdf*

transcripciones, que a su vez, de una manera creativa enriquecen la composición original, descubriendo en ella insospechados valores y contenidos.
Dos de los ejemplos más famosos de estas transcripciones son: la orquestación de "Los cuadros de una exposición" hecha por Ravel de la famosa pieza para piano de Musorgsky, o la transcripción hecha por Busoni para piano de la Chaconna para violín solo de Bach. En este caso la personalidad y la contribución creativa del arreglista cobran una importancia tremenda, y el nombre del arreglista, figura al lado del nombre del compositor.
Desde el punto de vista global, puede entenderse como arreglo cualquier proceso compositivo, ya que el compositor desde un principio, tiene que adaptar sus ideas musicales a las posibilidades técnicas, tímbricas, expresivas, estilísticas, y sonoras de determinadas agrupaciones vocales, instrumentales o mixtas para la que escribe una obra. En este sentido, arreglos es una parte intrínseca e inseparable del propio proceso de composición, independientemente de si se desarrolla en paralelo, o a posteriori de un "esbozo" del compositor, que puede desarrollar la idea musical después de "esbozar" y proyectar la obra.[10]

3.3 El Barroco

Fue un período de la historia en la cultura occidental originado por una nueva forma de concebir las artes visuales (el «estilo barroco») y que, partiendo desde diferentes contextos históricos y culturales, produjo obras en numerosos campos artísticos: literatura, arquitectura, escultura, pintura, música, ópera, danza, teatro, etc. Si bien la palabra *barroco* se usó en la crítica musical del siglo XVIII con un sabor en parte despectivo, gracias a la labor critico-artística de Jacob Burckhardt y Karl Baedeker en el siglo XIX, adquirió un significado general más favorable que servía para describir las tendencias exuberantes, decorativas y expresionistas de la pintura y la arquitectura del siglo XVII.

Las fechas limítrofes, tal como ocurre con otras épocas, sólo son aproximadas, ya que muchas características de este periodo eran evidentes antes de 1600 y muchas habían caído en desuso hacía la década de 1730. Sin embargo resulta posible y conveniente el tomar estas fechas como límites no muy bien definidos dentro de los cuales ciertas formas de organizar el material musical, ciertos ideales del sonido musical y ciertas clases de expresión musical se desarrollaron a partir de diversos y dispersos comienzos para dar pie a un método de composición que aceptaba con coherencia determinados convencionalismos.
Así *barroco* – que procede de una palabra portuguesa que significa perla de forma irregular – se utilizó por mucho tiempo con el sentido peyorativo de "anormal, extravagante, exagerado, de mal gusto, grotesco" esta palabra aún se define así en los diccionarios y todavía posee al menos algo de este significado para mucha gente.
La música barroca se vio dominada por actitudes italianas. Desde mediados del siglo XVI hasta la misma época del XVIII, Italia fue la nación musicalmente más influyente de Europa. Deberíamos decir nación antes que región, puesto que la península itálica estaba escindida en zonas gobernadas

[10] El término "arreglo musical" fue tomado de un programa de música del Conservatorio Profesional de Música de Santa Cruz de Tenerife*:*
http://www.cpmtenerife.com/_archivos/2011/programaciones/ArreglosMusicales.pd

por España y Austria, los estados pontificios y media docena de otros independientes más pequeños que se aliaban, de tanto en tanto, con potencias europeas mayores y que, en general, recelaban abiertamente unos de otros.

3.3.1 Etapas y características del barroco

Hubo tres sub-periodos que marco la música barroca:
BARROCO TEMPRANO (1580 – 1630). Se da un mayor predominio de la música vocal sobre la instrumental. Se produce un rechazo al contrapunto renacentista. Las obras son, todavía de poca extensión. Comienza la diferencia entre música vocal e instrumental. Los compositores más destacados son: Claudio Monteverdi, Jacobo Peri, y M. Praetorius.
BARROCO MEDIO (1630 – 1680). Es la época de la ópera y la cantata, y con ella la distinción entre aria y recitativo. La música instrumental va ganando terreno y se pone a la altura de la vocal. Se produce una vuelta hacia el contrapunto. Los compositores relevantes fueron: H. Purcell y Jean Baptiste Lully.
BARROCO TARDÍO (1680 – 1750). Se da un predominio de la música instrumental sobre la vocal. Las formas adquieren unas dimensiones más largas, aparece el estilo concertado, ya bien constituido, y con ello el énfasis en el ritmo mecánico. La tonalidad queda totalmente establecida. Las figuras más representativas fueron: A. Vivaldi, Georg Friedrich Handel, J.S Bach.
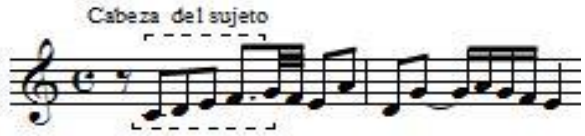
3.3.2 La Fuga

Las fugas también se concebían como piezas independientes. Hacia fines del siglo XVII la fuga ya había sustituido casi por completo al antiguo ricercare. El sujeto de la fuga tiene un carácter melódico definido con mayor claridad y un ritmo más vivo que el de ricercar. Al igual que en el ricercare, las "partes" diferentes actúan como voces independientes que entran con el tema una detrás de otra. En la fuga, estas entradas aparecen formalizadas dentro de la llamada *exposición*, casi siempre el *sujeto* o *dux* (líder) se enuncia en la tónica y se contesta en la dominante mediante lo que recibe el nombre de *respuesta* o *comes* (compañero); luego las demás voces alternan el sujeto y la respuesta. Otras exposiciones completas o parciales aparecen separadas por breves *episodios* (pasajes en los que el sujeto no se escucha en ninguna voz), que a veces se destaca mediante el aligeramiento de la textura o el uso de secuencias. Estos episodios pueden servir para modular a los diversos tonos antes de regresar al original del final. Este regreso a veces se ve intensificado con recursos como el pedal-nota, stretto (cuando los enunciados del sujeto se amontonan con rápida sucesión o *aumentación* (como es el doblamiento de los valores de las notas del sujeto). Las partes esenciales de una fuga son: el sujeto, la respuesta, uno o varios contrasujetos, la exposición, los episodios o divertimentos que sirven de transición a las diferentes tonalidades en las cuales se hace oír el Sujeto y la Respuesta, el estrecho, pedal.
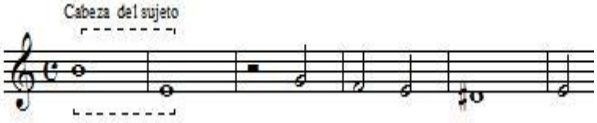
3.3.2.1 El Sujeto

Esla matriz de la fuga y la idea rectora de la que se derivará toda la estructura básica de la obra, melodía, ritmo, secuencias, las líneas melódicas de los divertimentos, etc.
Su carácter, tonalidad y diseño tienen que ser muy acusados y poseer la capacidad de engendrar, todos los elementos de que se compone una fuga así como poderse combinar con los contrasujetos. El tema debe estar escrito con valores rítmicos muy desiguales, si es posible con pausas, etc. Para que pueda escribirse un buen contrapunto en el posterior desarrollo de la fuga.

El sujeto debe pertenecer, en la fuga llamada escolástica o de escuela a los modos *mayor* o *menor*; si contiene una modulación ésta se hará hacia el tono más cercano, el de la dominante, pudiéndose aceptar alteraciones cromáticas, notas de paso etc. Que no afecten el tono básico del *tema*.
El diseño con el cual se inicia el sujeto se llama *cabeza* o principio del sujeto. Puede repetirse dos o más veces; entonces presta al tema, por la fuerza de su doble o triple enunciado, un carácter especialmente enérgico.
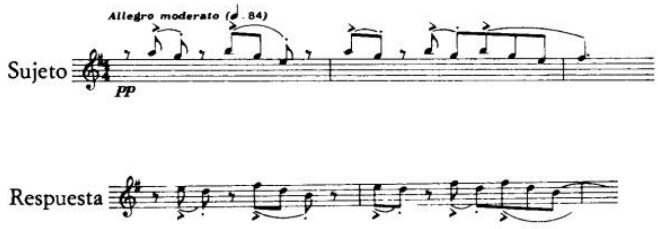


(Bach) – Tomado del libro *Tratado de fuga (París, 1900)*
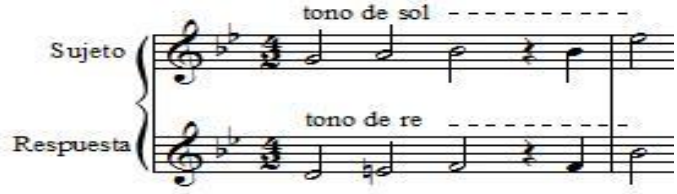


(Beethoven) - Tomado del libro *Tratado de fuga (París, 1900)*

3.3.2.2 La Respuesta

Después de haber sido enunciado el tema por una de las voces, éste es inmediatamente enunciado por una de ellas; esta imitación se llama respuesta y se realiza imitando el sujeto a la 5ª superior o 4ª inferior, así el sujeto se halla en el tono de la tónica, la *respuesta* será la dominante:



(Ravel, Fuga N°2) - *Tomado de (anonibosch.com, 2016)*



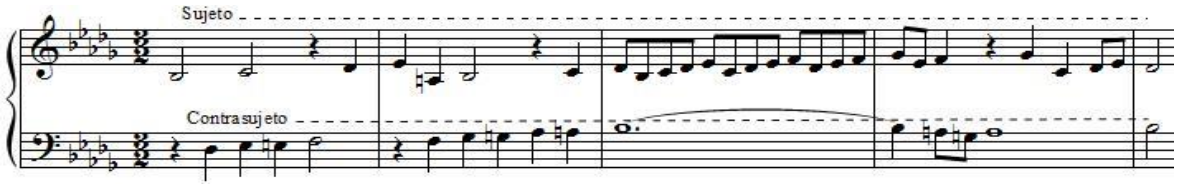
Tomado del libro *Tratado de fuga (París, 1900)*

1) Todas las naturales o alteradas contenidas en el sujeto y pertenecientes a la escala principal de éste, deberán reproducirse, en la respuesta, en el grado correspondiente a la escala del tono de 5° grado del sujeto; este 5° grado viene tomando como tónica por la respuesta.
2) Todas las notas naturales o contenidas en el *sujeto* perteneciente al 5 ° deberán reproducirse en la respuesta en el grado correspondiente en la escala del tono del 1er grado, este 1 er grado se toma como tónica por la *respuesta* mientras que el *sujeto* conserva como tónica el 5° grado.
3) Estas reglas se dan para mantener en la fuga la tonalidad del 1 er grado, de no ser así, la *respuesta*, al modular a la 5ª también modularía a su 5ª respectiva, esto es, al 2° grado, del

tono principal, haciendo así imposible al retorno principal del 1 er grado que la 3ª voz o parte deben atacar a su entrada. Cuando el *sujeto* no modula, la fuga toma el nombre de real y la respuesta es *respuesta real*. Si el sujeto modula a la dominante, la fuga se denominará fuga tonal, y la *respuesta es tonal*.

3.3.2.3 El Contrasujeto

Se denomina así una parte escrita en contrapunto doble (a las 8ª, 12ª, etc.) – aunque esto no sea absolutamente necesario – que se presenta después del *sujeto*, sucediendo a este en un discurso y le acompaña luego en una de sus entradas formando contrapunto con la respuesta; no debe parecerse al sujeto ni por el ritmo y la melodía, aunque ambos deben ser del mismo estilo: escrita la respuesta, el contrasujeto se concebirá como un contrapunto contraste que no debe distraer la atención del oyente aunque tampoco se puede considerar como un simple relleno.[11]
Sujeto y contrasujeto tienen que ser un buen bajo armónico ya que en el trascurso de la fuga pasan alternativamente por todas las voces.
Un sujeto puede poseer varios contrasujetos, estos deben entrar sucesivamente y nunca simultáneamente, siendo cada uno de ellos de melodía y forma bien característica y distinta entre sí. Si el sujeto modula (fuga tonal) el contrasujeto que acompaña la respuesta presentará una o varios modificaciones paralelas a los cambios que haya sufrido la respuesta en relación al sujeto. Existe pues una mutación correspondiente a la mutación de la respuesta. El contrasujeto sufre tantas mutaciones como modulaciones tiene el sujeto, pero como el efecto de estas no se nota hasta cuando entra la respuesta, por esta razón es absolutamente necesario no buscar nunca el contrasujeto sobre la respuesta sino al contrario, construirlo sobre el sujeto.

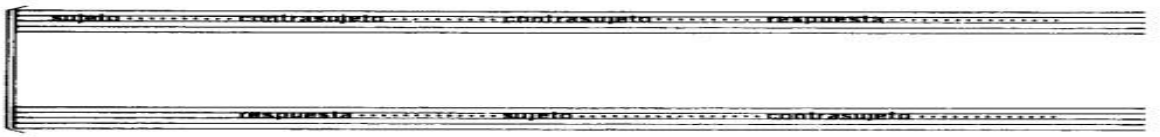


(J.S.Bach) - Tomado del libro *Tratado de fuga (París, 1900)*

3.3.2.4 Exposición o primer grupo

Para principar una fuga se propone el sujeto (usualmente solo; posiblemente acompañado de un contrasujeto (o varios); sigue la respuesta en otra voz. Una tercera voz entra con el sujeto y otra voz repite la respuesta haciendo así la 4ª entrada del tema.
Sea cual sea el número de parte vocales de una fuga, la exposición (en la fuga escolástica) nunca debe dejar de tener 4 entradas. A dos voces la entrada podría ser: sujeto (soprano), respuesta (bajo), sujeto en el bajo después de la respuesta, y respuesta en el soprano después que el bajo haya expuesto al sujeto. Podría expresarse gráficamente así:

[11] Una fuga puede sin embargo carecer de contrasujeto y realizar la respuesta sobre un pedal aunque esto sea un caso extremo. Puede decirse que carece de contrasujeto, así mismo, si el acompañamiento de la respuesta carece de interés estructural en el resto de la fuga.



Es preferible, para mayor claridad, que el contrasujeto entre junto con la respuesta, dejando solo el primer enunciado del tema. La respuesta tiene que entrar en los mismos tiempos rítmicos que el tema; si este se inició con el primer tiempo del compás, la respuesta se iniciará igualmente en el tercer tiempo ya que no puede desplazarse los valores rítmicos que desfigurarían totalmente el tema. Caso de que esto no pareciese ser posible, una breve coda puede enlazar el final del tema con el contrasujeto y permitir así que la respuesta entre en su justo lugar.

3.3.2.5 Los Divertimentos

El divertimento o el episodio consiste en una serie de imitaciones más o menos cercanas una de la otra, formada por fragmentos del sujeto, del contrasujeto, coda o de las partes libres que aparecen en la exposición (las que hacen de puente entre el sujeto y la entrada del contrasujeto por lo que son muy breves en general) y combinadas del tal modo que se forme una entidad coherente, diversa en su expresión a su exposición – a pesar de la similitud y de la casi total derivación de sus elementos de esta – y, que al mismo tiempo, mantenga *una unidad de contrastes* con la exposición.
El 1 er divertimento da paso a 2ª exposición, en los tonos vecinos al principal, los tonos a los cuales se hace modular la fuga escolástica son las cinco cuya armadura difiere de la del tono principal por un solo accidente de más o menos - tanto en el modo mayor como en el menor y sus relativos menor y mayor.

3.3.2.6 El Stretto

En la exposición, las entradas del sujeto y las respuestas se presentan de manera invariable; cada una de estas entradas solamente principa después de haber terminado la anterior. Si por medio de entrar algún artificio se hace entrar la respuesta antes de haber terminado la exposición del sujeto completo, se produce la combinación contrapuntística llamada *stretto o estrecho*, ello da lugar a que formen contrapunto una parte del sujeto con la cabeza o principio de la respuesta.
Por extensión, se designa también bajo el nombre de *stretto* el conjunto de la última sección de una fuga en la cual todas las entradas de la respuesta se presentan y se acercan más y más a la cabeza del sujeto.
Asimismo, por extensión, también toma el nombre de stretto las combinaciones estrechas o apretadas entre la cabeza del contrasujeto del sujeto, o con la cabeza del contrasujeto de la respuesta.

3.3.2.7 El Pedal

El pedal es una parte de la fuga que toma parte del artificio así llamado y que construye su base. Consiste en la prolongación de una nota durante cierto número de compases en una o más partes.
El pedal puede ser único o múltiple; generalmente tiene lugar sobre la dominante o sobre la tónica, pero se puede producir excepcionalmente sobre otros grados de la escala. Debe principiar y terminar formando consonancia con las otras voces y siendo una nota constitutiva consonante de la armonía. Una de las ventajas del pedal colocado sobre la tónica o sobre la dominante, es el poder mantener la tonalidad principal y al mismo tiempo pasar por distintas tonalidades vecinas; por este

procedimiento la trama del desarrollo musical adquiere un punto culminante de solidez siendo así más interesante.
Esta cualidad permite utilizar el pedal como preparación en las primeras entradas del stretto si es que está colocado antes del primero de estos. En este caso el pedal se coloca sobre la dominante, o también en algún caso sobre otros grados de la escala, reservando el pedal siempre sobre la tónica para la conclusión de la fuga. El pedal se coloca generalmente en la parte del bajo (pedal inferior) y también aunque con menos frecuencia, en las voces superiores (pedal superior); alguna vez en las voces centrales (pedal interior). El pedal puede duplicarse, ya en las voces superiores on en las partes extremas (soprano y bajo); en este caso se emplean simultáneamente el pedal de tónica y el de dominante, pero también se puede duplicar el uno y el otro de ellos.

3.4 La música de cámara

El término de música de cámara propiamente dicha aparece por primera vez en el barroco. Es el término para referirse a la música de pequeños conjuntos o instrumentos solos, escrita para interpretarse bajo circunstancias caseras, en un salón o en una pequeña estancia para una audiencia limitada o ni siquiera la necesidad de esta audiencia.
A simple vista la música de cámara implicaría la música de carácter íntimo interpretado y oído para uno mismo en la sala privada más que para un público, y depende de la delicadeza de su uso para que tenga su deseado efecto.
Si bien la música de cámara tiene sus orígenes en el siglo XVII, no es hasta el clasicismo donde se consolida como género de verdadera relevancia.
El género de la música de cámara acepta diversas formaciones instrumentales. Primeramente debemos diferenciar entre música de cámara y cualquier formación camerística. La orquesta de cámara es realmente una pequeña orquesta que tenía en su origen la finalidad de actuar en salas pequeñas, especialmente la corte. Suelen tener un reducido grupo de cuerdas, 4 violines primeros, 4 segundos 3 violas, 2 chelos y 1 contrabajos. Puede incluir un grupo de madera a dos, es decir, dos instrumentistas por cada instrumento.
Las formaciones camerístcas que se alejan del concepto orquestal son innumerables. Desde su número de integrantes como la variedad de familias instrumentales hacen todo un catálogo de posibilidades: Dúo, tríos con piano, grupos de viento y cuarteto de cuerda.

3.5 Cuarteto de cuerda

Sin duda con el trío con piano es la formación estrella de la música de cámara. Dos violines, viola, y cello son sus integrantes. Tiene su lanzamiento con Haydn, quien es considerado el padre del Cuarteto. Desde entonces es difícil encontrar a un compositor que no haya escrito para esa formación. Mozart cultivó refinadamente el género. Beethoven escribe un buen número de llenos de tensión y distensión. En el siglo XIX pierde ligeramente la supremacía del clasicismo en detrimento sobre todo de la gran orquesta y en el caso de la música de cámara en del trío. Compositores como Schubert, Shumman o Brahms siguen apostando por la formación, quizá porque son compositores que siguen la tradición alemana de Mozart y Beethoven.
El resurgir se produce en el siglo XX. Debussy y Ravel con un solo cuarteto cada uno, pero sobretodo Bartók con 6 y Shostakovith con 14 son los máximos exponentes. En la zona eslava quizá por la enorme tradición de cuerdas, destacan los importantes cuartetos de Dvorak (especialmente

llamado “Americano”), Smetana (Mi vida) y Janaceck y en Rusia los de Borodin. En España, Turina, Arraiga, y Toldrá son quienes mayor proyección alcanzan con sus cuartetos.

3.6 Joropo

Aunque ya se habían dado algunas definiciones de fuentes vivas, páginas de internet, Cartillas del ministerio y de algunos documentos encontrados durante la investigación. Se dará una explicación más detallada de su contexto histórico y su música. Dentro los materiales dado en clase de músicas regionales I en la facultad de Artes ASAB, encontramos una definición importante del maestro Samuel Bedoya:[12] El joropo es un sistema musical que, como muchos otros del gran contexto caribe – iberoamericano, se estructura de diversas maneras POLIMÉTRICAS, o aun francamente POLIRRÍTMICAS. Es notorio también de ACENTOS. Polimetría, polirritmia, modalidades acentuales, conforman una compleja matriz rítmica que caracteriza al joropo y sus diversos géneros; más adelante se dará una breve explicación de los géneros.

3.6.1 Historia

La teoría más extendida de los orígenes de joropo sostiene que su predecesor fue el fandango (García de León 2002; Salazar 1991; Ramón y Rivera 1958), un género derivado de una danza africana en el caribe sacro-mágico que los españoles llevaron a Andalucía. Allí, el fandango se desarrolló dentro de variantes regionales a partir del siglo XVII. Cuando el fandango regresó a América Latina en la primera mitad del siglo XVIII, fue bien recibido por el público desde México hasta Chile. Pero para la iglesia y las clases más altas, hasta el siglo XIX, el fandango era sinónimo de bailes indecentes y entretenimiento de las clases bajas. En la mitad del siglo XVIII, tales bailes fueron generalmente fueron adaptados con *zapateos* y con versos fijos que estuvo con frecuencia en forma décima poética (estrofas de diez versos), letras de cuentos populares y acompañamiento de instrumentos de cuerda y variadas formas de percusión (García de León 2002, 103).

El primer documento que menciona el término "joropo" data de 1749 (Ramón y Rivera 1958). El término joropo describe un acontecimiento rural hasta la segunda mitad del siglo XX, cuando el llanero comenzó a incluir ambos joropos: rural y urbano. Joropo rural para fiestas (en el estilo del arpista Indio Figueredo) y la joropo urbano para concierto y puesta en escena (en el estilo del arpista / compositor Juan Vicente Torrealba).[13] *El contrapunteo llanero como expresión folclórica de Venezuela* de *Ron Carla* (Venezuela, 2009)

El joropo rural es la que esta nutrida de las narraciones de vivencias del campo, los amores de verdad, los desamores, y las injusticias políticas. El joropo urbano es aquella que en algunas oportunidades adopta otros géneros y sus letras tienen significado diferente a la tradicional música

[12] Samuel Bedoya Sánchez. Compositor, arreglista, instrumentista, director, investigador, docente. Su formación autodidacta se nutrió de la filosofía de la lingüística de la historia, de la estética, de la literatura, además de sus estudios en el campo artístico y cultural, en múltiples facetas. Fue asesor de varios procesos pedagógicos musicales entre ellos la Academia Superior de Artes de Bogotá.

[13] Juan Vicente Torrealba considerado como uno de los arpistas de mayor renombre que ha tenido Venezuela en su historia musical

llanera. *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World* de *Horn David, Feldman Heidi, Courteau Mona-Lynn, Jerez Pamela Narbona, Malcomson Hettie* (Inglaterra, 2014)
Durante la dictadura de Pérez Jiménez (1948 - 58), el *joropo* en Venezuela fue declarada símbolo de la nación y el nacionalismo, porque la fuertes percepciones y la combativa naturaleza de la gente era representada en la danza (los habitantes de la llanuras venezolanas, típicamente vaqueros y soldados que se encontraban en la guerra de la Independencia de Venezuela), de modo que su difusión adquirió gran apoyo. El joropo urbano ha entrado en las emisoras, y ha sido comercialmente grabado, presentado en grandes espectáculos de música y utilizado expresiones políticas, jingles comerciales y, desde 1990 en videos musicales. El joropo llanero disfrutó de tal aceptación que sus estructuras y la expresión viva se utilizaban como símbolo de identidad venezolana por compositores académicos, puesta en escena de grupos folclóricos, danzas y otros. *El contrapunteo llanero como expresión folclórica de Venezuela* de *Ron Carla* (Venezuela, 2009)

3.6.2 Géneros de la Música Llanera

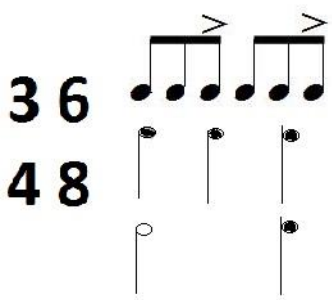
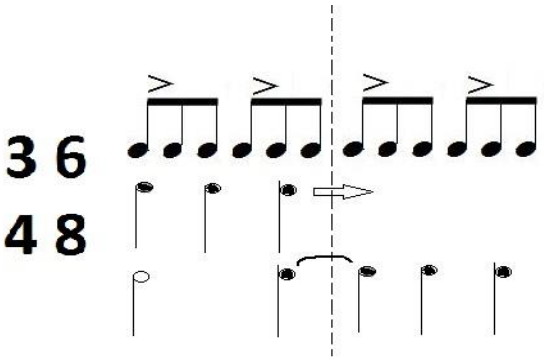
La música llanera permite que los cantautores utilicen el canto como medio de difusión para dar a conocer su cultura, manifestando a través de sus letras llenas de olor a mastrantal y cafecito recién colado, como es la vida del hombre en el territorio del llano. Para expresar su sentir emplean los géneros de la música llanera, conformados por los corridos, pasajes, coplas y poesía o poema llanero. A través de estas formas musicales los cantantes muestran testimonios de la cotidianidad, hasta la materialización de cosas como una casa o hechos acontecidos en la gesta independentista. En la tabla siguiente (ilustrada por el maestro Samuel Bedoya) – no exhaustiva – aparecen los géneros más divulgados, ordenados según el sistema rítmico y según la modalidad. Los que discurren en menor – mayor (m –M) son denominados bitonicos.

SISTEMA RITMICO	GÉNERO	MODALIDAD		
		MAYOR	MENOR	m- M
	Corrido	X	X	
	Gaván	X	X	
	Paloma		X	
	Chipola	X	X	
	Seis por numeración	X	(X)	
	Merecures	X		
	Guacharaca	X	(X)	
	Periquera	X		
	Zumba que Zumba		X	
	Nuevo Callao	X		
	Kirpa			X
	Gavilán			X
	San Rafael		X	
	San Rafaelito	X		
	Carnaval			X
	Pasajes	X	X	X
	Seis por Derecho	X		
	Seis por Numeración	X	(X)	

β	Pajarillo		X	

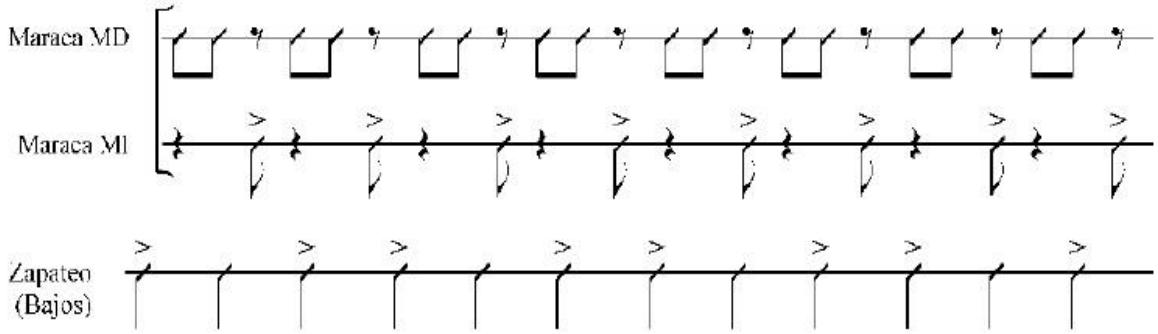
Los indicados entre paréntesis no son muy abundantes en la actualidad. El sentido de esta afirmación, sin embargo, es complejo, ya que el "auge" de un género o un tipo de pieza depende de muchos factores que presentan comportamientos muy variables, o bien francamente imprevisibles. En alguna sub-región puede ser abundante la producción de cierto género que, sin embargo no logra una difusión amplia, de tipo "nacional".

Dentro de las músicas llaneras encontramos dos sistemas de acentuación que son *x corrido* y *x derecho,* las cuales las denominaba Samuel Bedoya como sistemas alfa (∝) y beta (β).

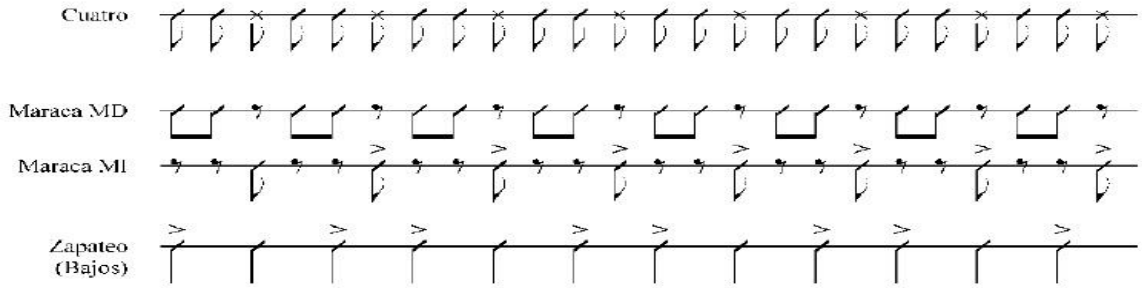
∝	β
	

Como se puede observar, una diferencia básica consiste en que la energía de impulso del acento se polariza, en∝ , en la 3ª y 6ª corcheas, mientras en β el mayor pero se concentra en la 1ª y la 4ª de cada grupo. Esto tiene expresión tímbrica, de manera especialmente evidente en instrumentos como las maracas ("capachos") y en el Cuatro.

Dentro de la cartilla musical de Carlos Rojas encontramos lo que el llama estructuras ritmo-percusivas de la música llanera:

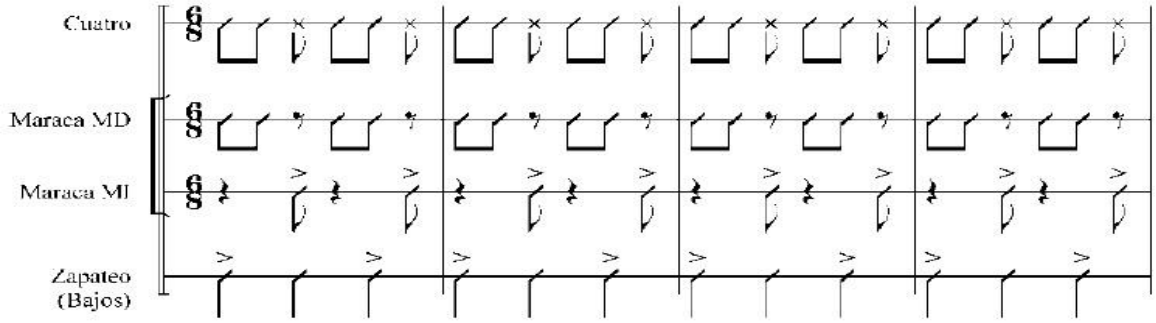


La ejecución del cuatro en la rutina básica de acompañamiento (denominada la base) contiene también elementos importantes para la definición de la textura ritmo-percusiva del joropo: los ataques asordinados (los llamados pizzicattos o apagados) son importantes elementos de puntuación del flujo rítmico.
La textura de lo que se denomina la base (base de acompañamiento) está conformada por tres líneas instrumentales cuya sincronía presenta las siguientes correspondencias:

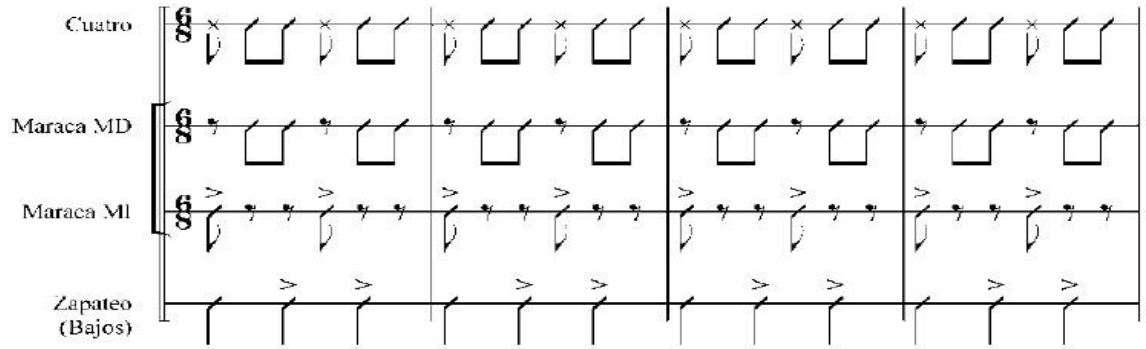


Las bases de ejecución del cuatro y las maracas están constituidas por secuencias simétricas de módulos (agrupaciones de sonidos que se repiten) que combinan dos sonidos no acentuados (los rasgueos abiertos del cuatro y los ataques arriba abajo no acentuados de las maracas) con un tercer sonido acentuado bien por efecto tímbrico (el sonido asordinado o apagado del cuatro) o por énfasis dinámico (como el ataque hacia abajo acentuado de las maracas), configurándose así unidades modulares de tres sonidos con un acento principal que sugieren un pulso de división ternaria.
Otros aspectos de la base tales como los ritmos armónicos del cuatro señalan claramente un tipo de compás que agrupa dos de estas unidades modulares de tres sonidos: el compás de 6/8 (de pulso binario y subdivisión ternaria).
Los cambios armónicos del cuatro, que señalan los inicios de compás, pueden producirse bien sobre el sonido asordinado o sobre el primero de sus dos sonidos abiertos, determinando de esta manera dos tipos de texturas o toques, los llamados Por Corrío y Por Derecho:

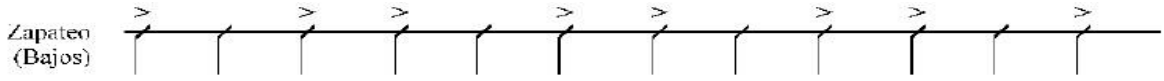
Textura por corrió



Textura por derecho
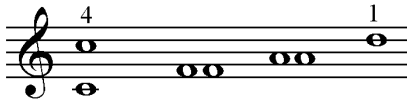


Las bases de la rítmica danzaría .fundamento del sistema de bajos de la música llanera. Están constituidas por módulos de tres eventos, dos de ellos acentuados, correspondientes a los pulsos del compás ternario:



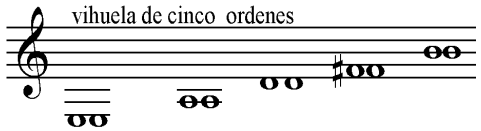
3.7 El Cuatro

Breve historia del cuatro.

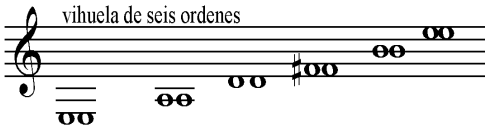
Antes de empezar a escribir sobre el cuatro solista, empezare un poco con la historia del cuatro, comienza hacia el siglo XVI. 1) Donde los termino vihuela guitarra se confundían al punto que parecía uno solo, aunque Alonso de mudarra aclara que guitarra se consideraba vihuela, pero no toda vihuela guitarra. Por vihuela se entendía el instrumento de cinco o más ordenes dobles, que se tocaba punteando, por guitarra solamente las de cuatro órdenes o cuerdas que se tocaban rasgueando, el tamaño de estas últimas era menor que el de la vihuela, esta guitarra permaneció entre el pueblo, mientras que la vihuela ocupo escalas sociales más elevadas, ganando privilegios en los tratados y estudios de la época. Las diferencias las hacían los entendidos en la materia, el observador común con el termino vihuela denominaba cualquier tipo de guitarra.
En la guitarra de cuatro órdenes, la primera cuerda permanecía sencilla, los tres órdenes restantes eran dobles, totalizando así siete cuerdas o en algunos casos cada orden era simple para un total de cuatro cuerdas. Su intervalica de grave a agudo era: cuarta justa, tercera mayor, cuarta justa.
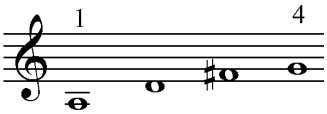


En las vihuelas de grave a agudo: cuarta justa, cuarta justa, tercera mayor, cuarta justa.



Si la vihuela era de seis órdenes se agregaba otra cuarta justa hacia los agudos.

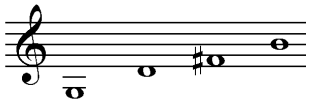


Estos temples corresponden a los mas frecuentes, dados por Alonso de Mudarra y Juan Bermudo. Observemos que si se quita a la vihuela de cinco ordenes el quinto orden o al de seis el primero y el sexto, nos da una intervalica igual a la guitarra de cuatro órdenes y a su vez una afinación idéntica a la del cuatro actual con primera aguda.



El temple del ejemplo 1, correspondería al temple de hoy con primera cuerda octavada, haciendo ceja en el tercer espacio, o sea una tercera menor arriba. Esto nos da pie para corroborar las apreciaciones hechas por Gerardo de Arriaga en la guitarra renacentista en donde dice que la guitarra del siglo XVI se caracterizaba por su pequeño tamaño y siete cuerdas repartidas en cuatro grupos, el primero simple.

A estas afinaciones del ejemplo 1, se les conocía según Bermudo como guitarra afinada “a los nuevos” y la misma guitarra con la cuarta cuerda u orden un tono bajo, se les llamaba “a los viejos” , o sea un intervalo de quinta justa entre el cuarto y el tercer orden. Hoy a esta afinación se le conoce como “cuatro con cuarta en sol” o por algunos músicos de Casanare como “falso transporte” o “temple del diablo”.



El cuatro, instrumento nacional de Venezuela, tiene entre nosotros una permanecía de 500 años, llego de España y representa la auténtica guitarra del renacimiento y en Venezuela se le dio el nombre de (cuatro) por el número de sus cuerdas, además predomino sobre otros instrumentos traídos también de España por varias razones: simpleza y facilidad de construcción, amplio espectro de posibilidades musicales; rítmicas, melódicas, armónicas y de efectos especiales en el cuatro. En su larga trayectoria el cuatro ha cumplido y mantiene una función primordial como instrumento acompañante de copleros, en conjuntos musicales folclóricos y populares y recientemente su iniciación como cuatro solista, en el que podemos encontrar a los hermanos chirinos, Hernán Gamboa, Fredy Reina, Cheo hurtado, Carlos flores etc.…

Posiblemente la primera mención en Colombia del instrumento como cuatro sea la que aparece en el libro “idiomas y etnografías de la región oriental de Colombia de Fray Pedro Fabro de María, editado en 1911, en donde se refiere a los cantos de los negritos destinados pará época navideña, en donde se dice que un grupo de negritos enmascarados llevaban sus instrumentos incluido el cuatro, en donde en algún corredor de los hatos o fiestas tocaban y cantaban, pero también se dice que el cuatro se vino a conocer bien en Colombia fue en los años sesenta y que en lugar del cuatro el instrumento destinado al acompañamiento fuese el tiple de doce cuerdas comúnmente llamado “guitarro” y sobre el cuatro solista no se sabe un año exacto de cómo comenzó en Colombia.

_____

Beco Díaz, Carlós Alberto., (No tiene fecha de publicación), *El ABCD del cuatro* Bogotá, Colombia: Impacto Más.

4. Composición

GABANRROCO DE ORDEÑO

Movimiento # 1
Canto de Ordeño, los trabajos de un llanero

Música Tradicional Colombiana

Tiempo: 3:30 pm
Dedicada: Cuarteto Guatavita

Composición por:
Cristian Camilo Guataquira
Año 2013

Instrumentación:
2 Violines
1 Viola
1 Cello

Cuatro Llanero

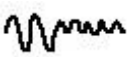
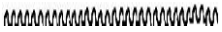
Es una obra del compositor colombiano Cristian Camilo Guataquira G compuesta en el año 2013. Primero para un formato pequeño de Fagot y Cuatro Llanero. Estrenada el 2 de diciembre por la maestra Jenny Cristina Burbano en su estreno de *Cuatro Obras Colombianas para Fagot y Catalogo de obras Americanas para este Instrumento*, como parte de su proyecto de grado en la Universidad Francisco Jose de Caldas Facultad de Artes ASAB, del año 2015 realizado en el Instituto Colombiano de Antropología e Historia – ICANH. Esta vez la obra esta modificada para un formato de Cuerda Frotada con Cuatro Llanero.
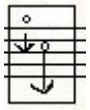
La obra está dada en dos piezas de la cual, su primera parte es un *canto de ordeño*, donde el campesino llanero mediante sus cantos, y su espíritu artístico hacen que la vaca se tranquilice, y de leche mientras es ordeñada, a su vez es una obra que contiene la proporción aurea y la serie Fibonacci.

La segunda parte de la obra, es uno de los ritmos conocidos dentro del folclor llanero que es el gabán - ya que hace referencia a uno de los animales de los llanos colombianos que a su vez se le conoce como garza - que contiene una fugueta al principio y más adelante con otros estilos característicos del barroco, de ahí su nombre “gabanroco”. En esta segunda sección de la pieza veremos improvisación, tanto de cada una de las Cuerdas Frotadas, como del cuatro Llanero.
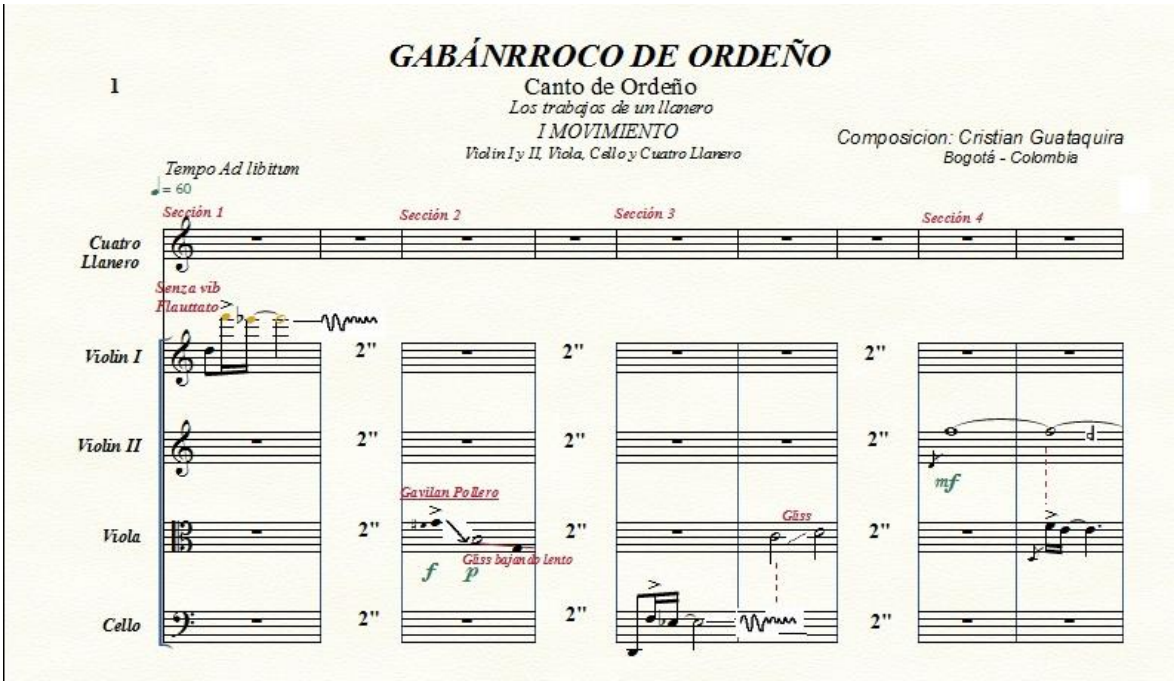
4.1 TABLA DE CONVENCIONES

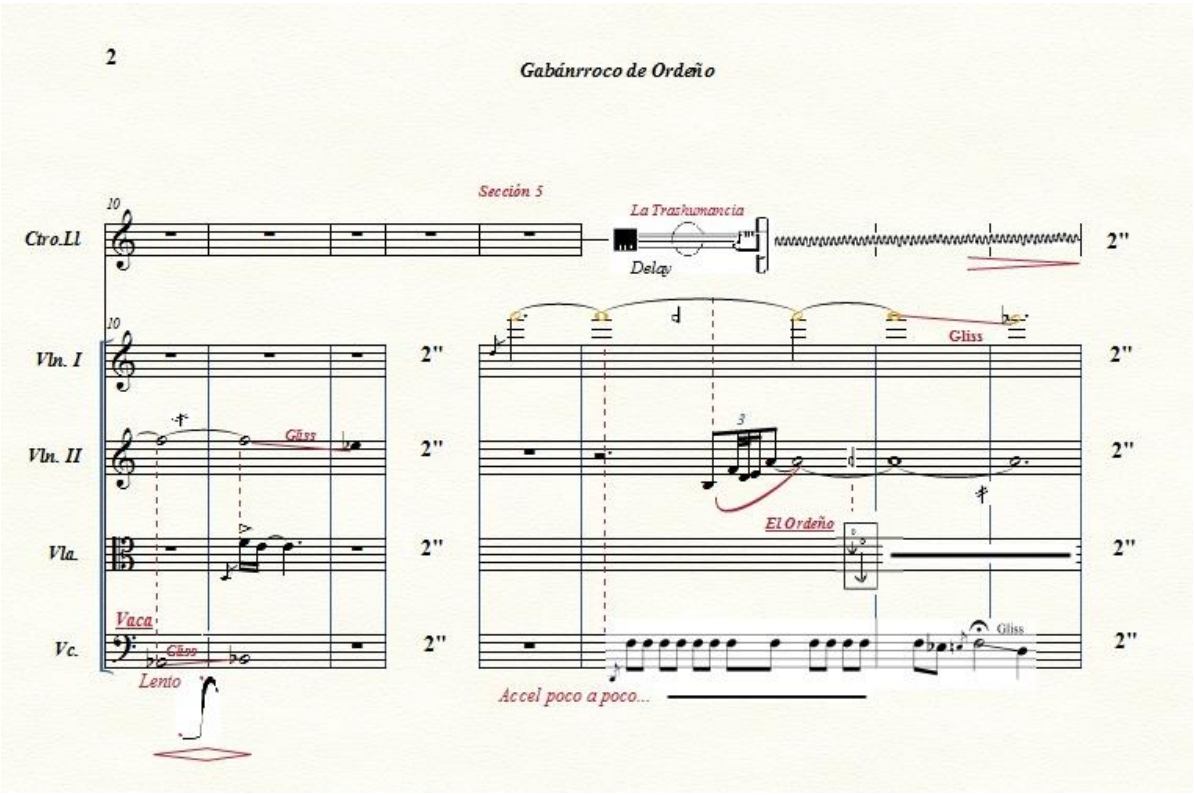
I movimiento “Canto de Ordeño”
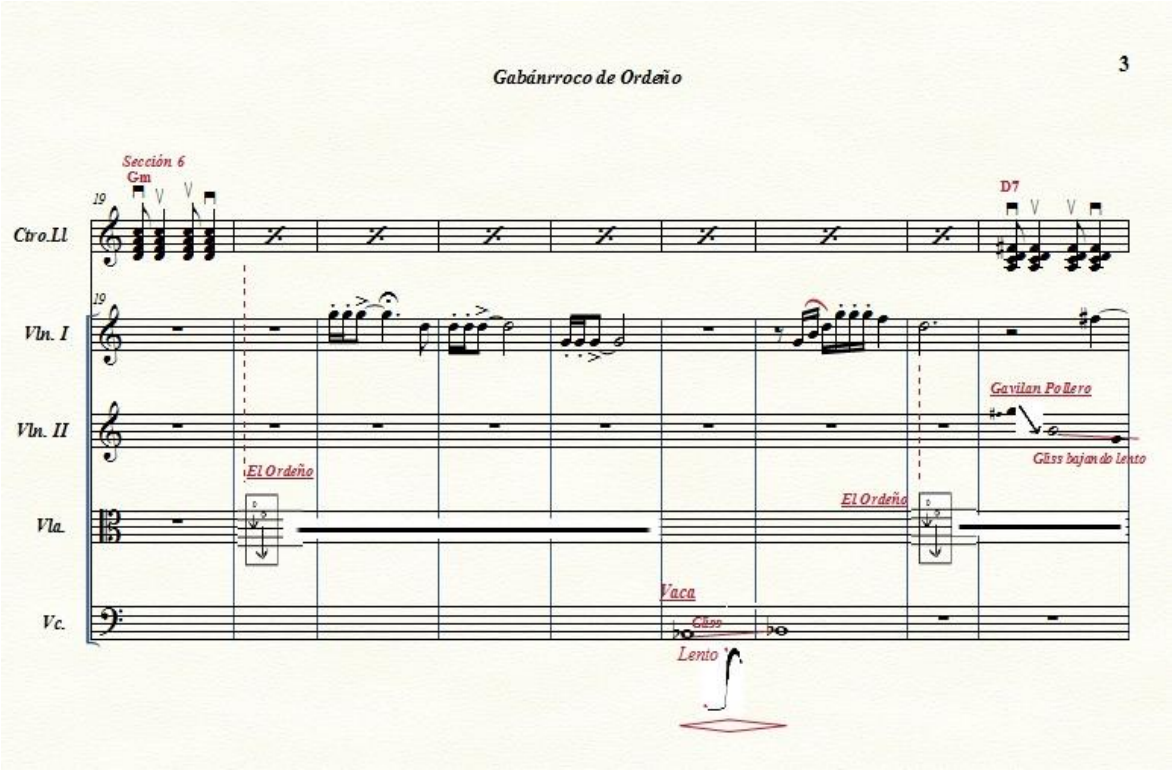
	Vibrato Irregular: Ondulación del sonido al tocar la cuerda, realizando dichas alturas.
	Mantener la nota o figura hasta el final de la línea
	Subir Cuarto de tono
	Bajar cuarto de tono
	Hacer un glisando de suave a forte
	Glisando hacia abajo rápido
	Movimiento continuo hasta donde se indique
	Tocar cerca al puente del Cuatro Llanero, moviendo los dedos imitando el sonido de las vacas corriendo (La Transhumancia)
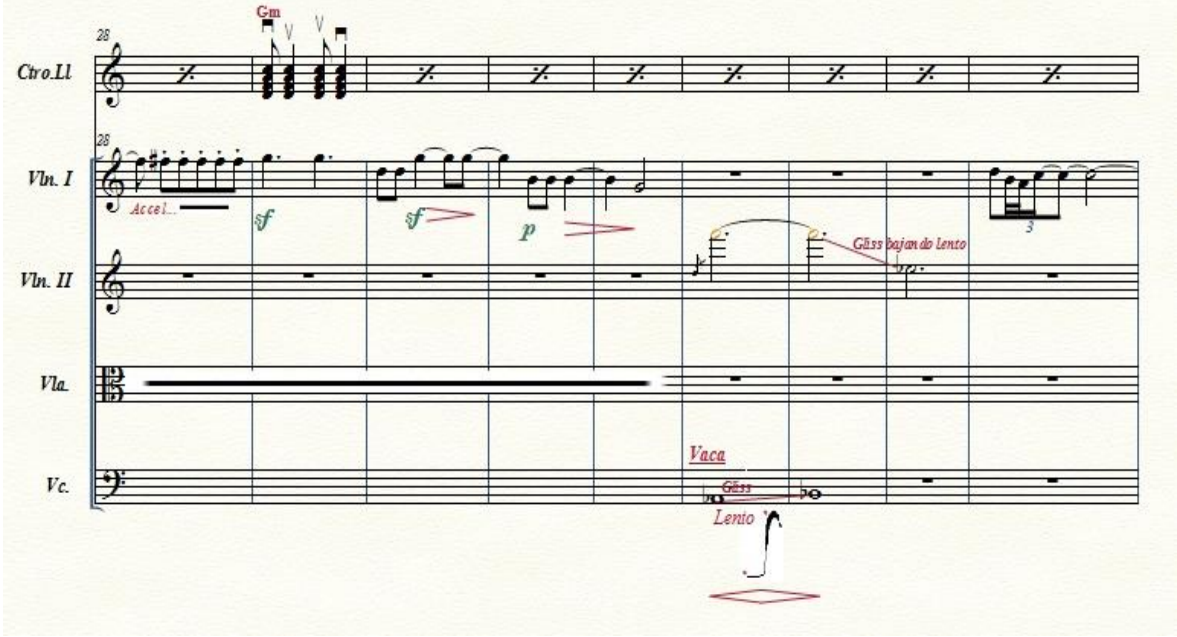
	Tocar bajo el puente sobre las cuerdas (re) y (la) con arco hacia abajo, una corta y otra larga como lo indican las flechas, imitando el ordeño de una vaca.
	Indica la entrada a al siguiente fragmento o figura
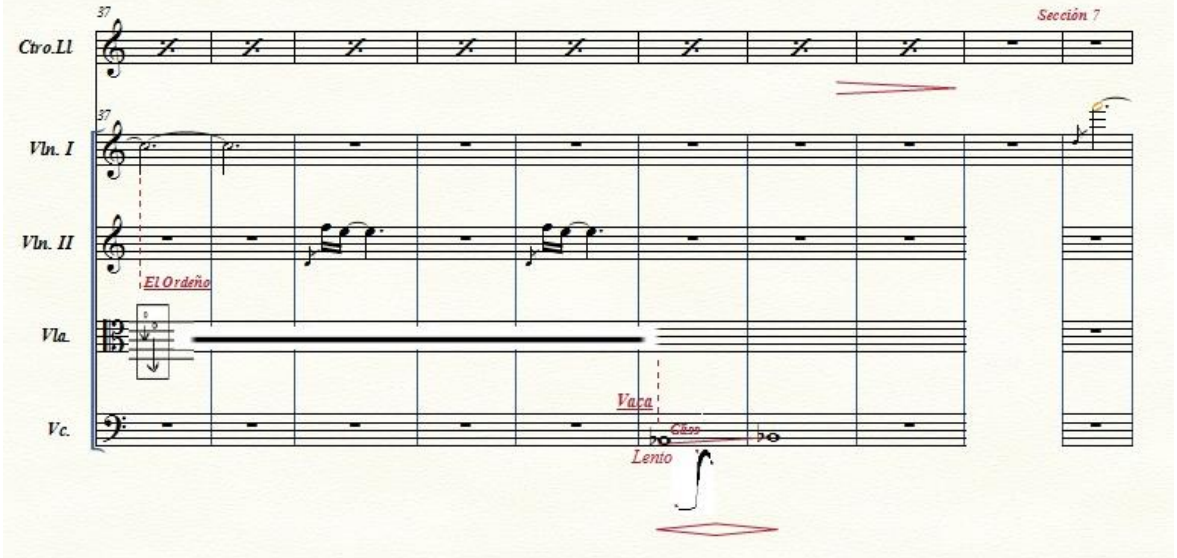
4.2 Movimiento N°1

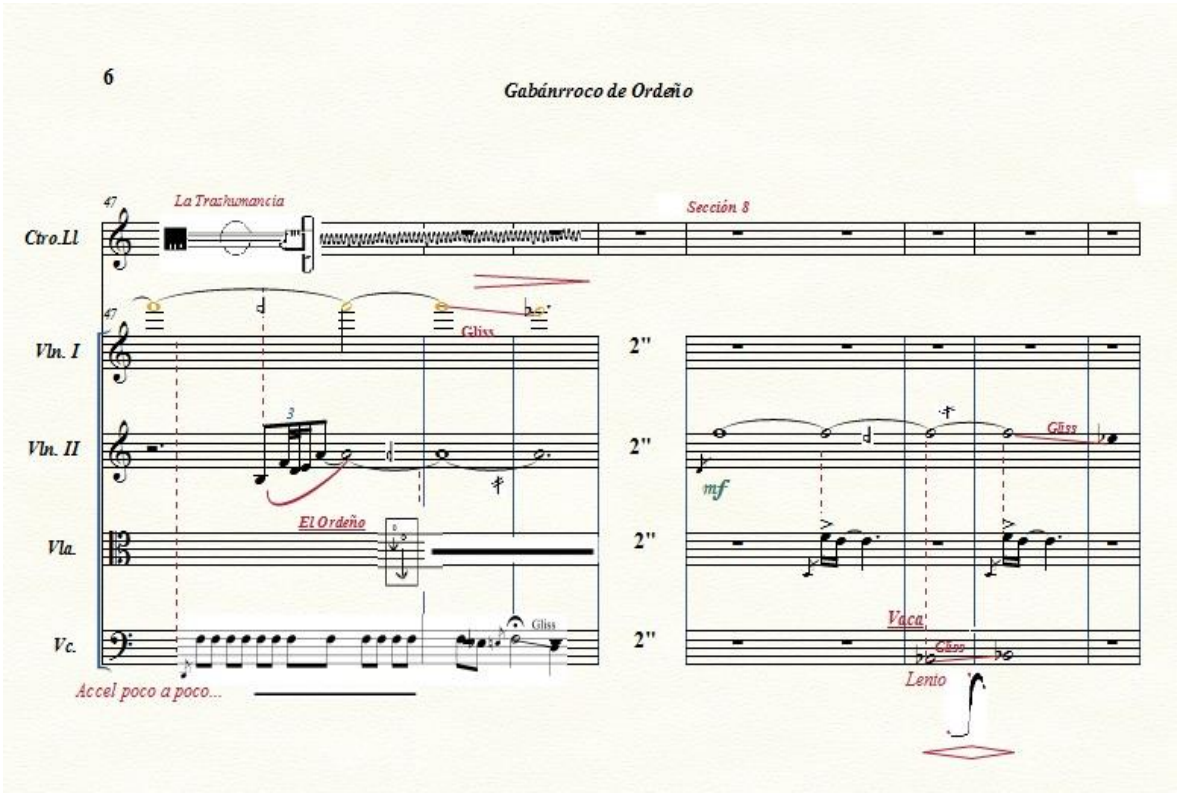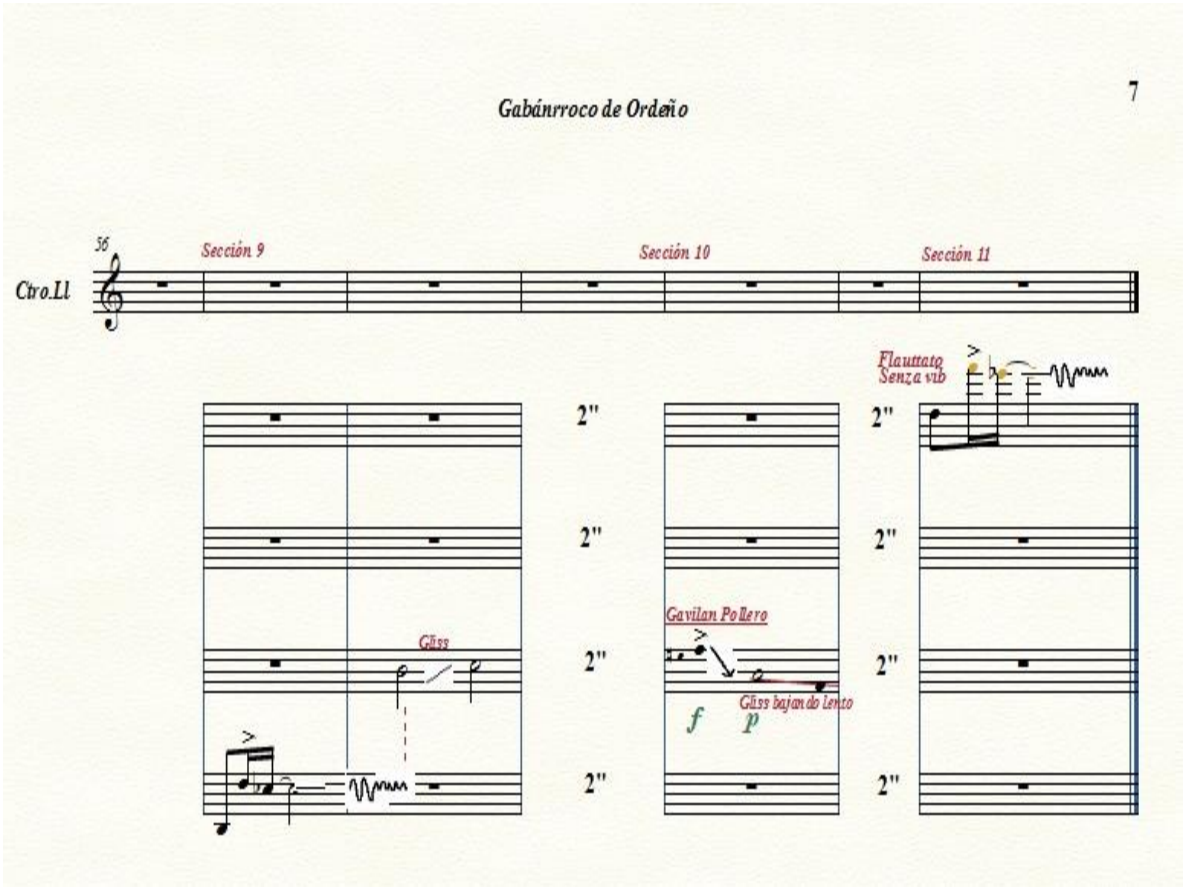



Gabánrroco de Ordeño
Sección 5
La Trashumancia
Delay
Ctro.Ll
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Gliss
El Ordeño
Vaca
Lento
Accel poco a poco...
2"


Gabánrroco de Ordeño
Sección 6
Gm
D7
Ctro.Ll
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
El Ordeño
Gavilan Pollero
Gliss bajando lento
Vaca
Lento
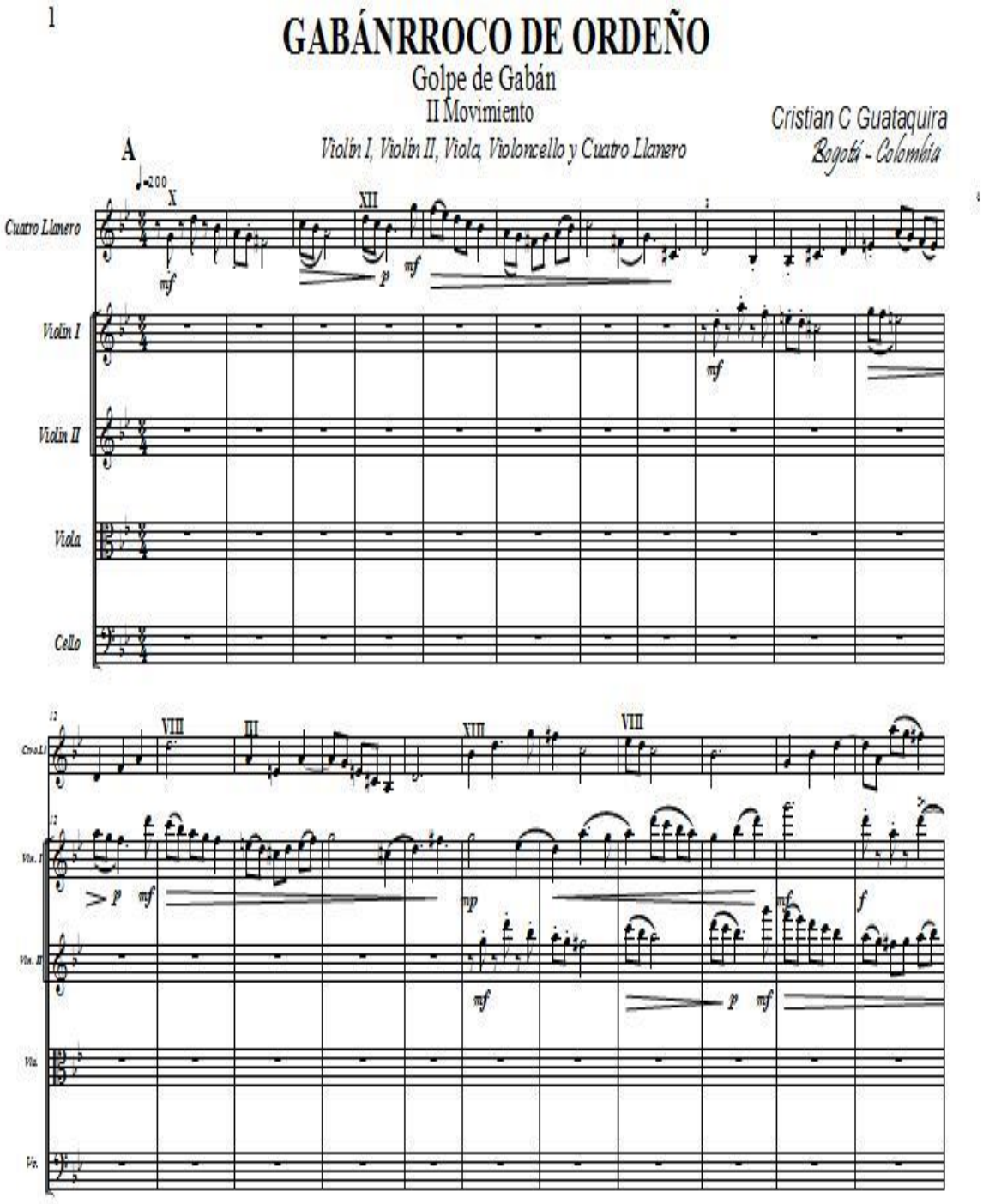

Gm
V
V
28
Ctro.Ll
28
Vln. I
Accel...
sf
sf
p
Gliss bajando lento
3
Vln. II
Vla.
Vaca
Vc.
Gliss
Lento
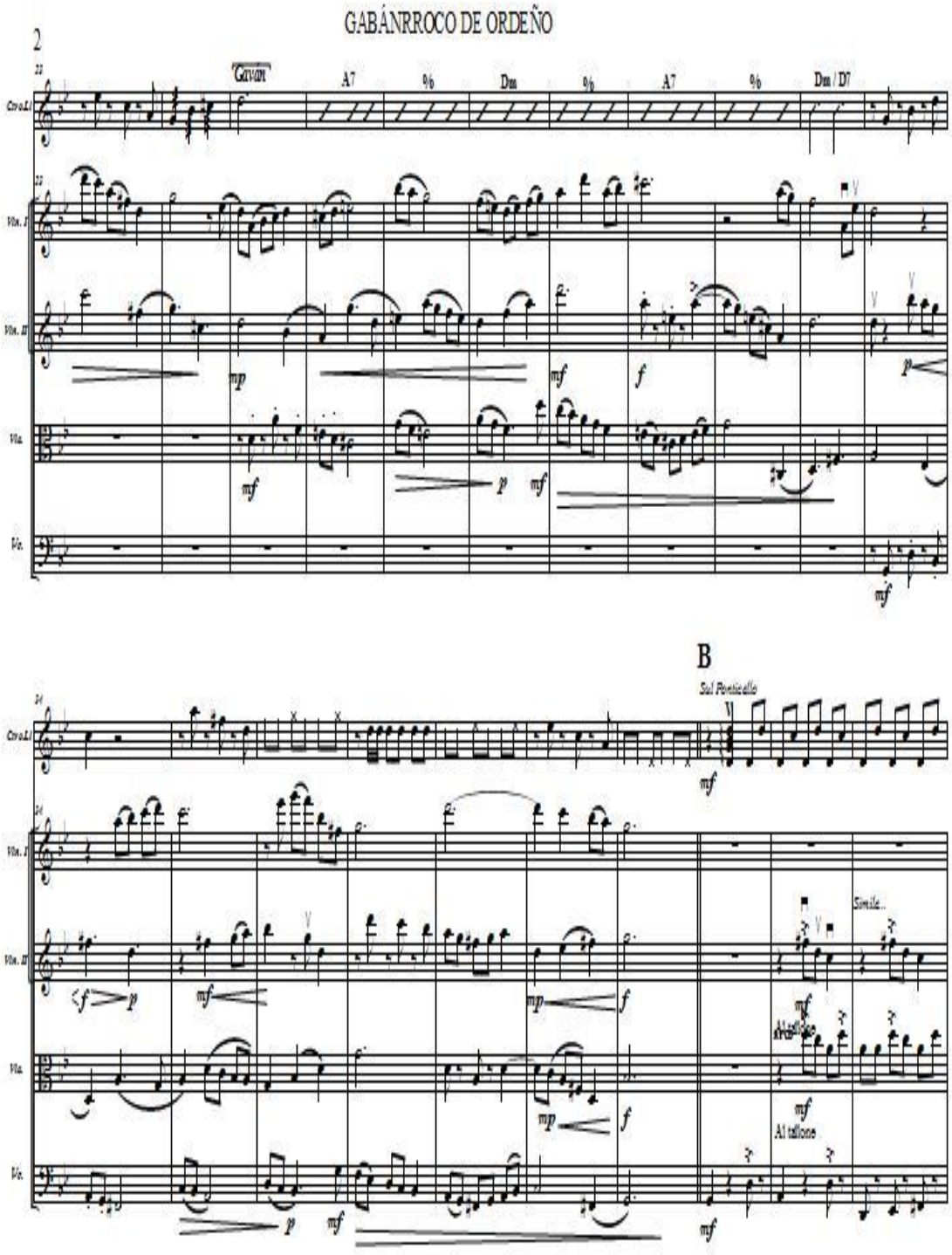

37
Sección 7
Ctro.Ll
37
Vln. I
Vln. II
El Ordeño
Vla.
Vaca
Vc.
Gliss
Lento
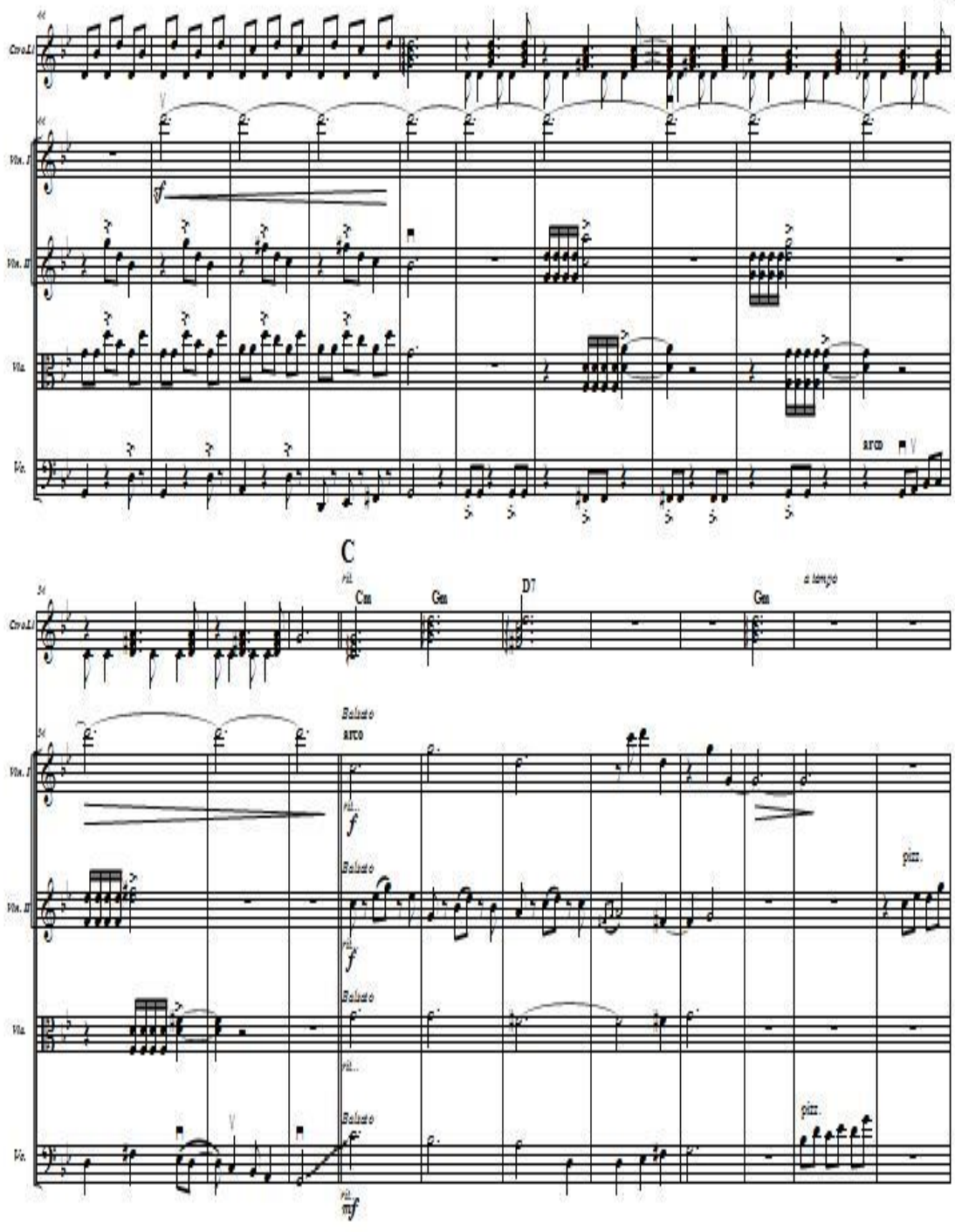

47
La Trashumancia
Sección 8
Ctro.Ll
47
Gliss
Vln. I
2"
Vln. II
3
2"
mf
Gliss
El Ordeño
Vla.
2"
Vaca
Gliss
Vc.
Gliss
2"
Accel poco a poco...
Lento

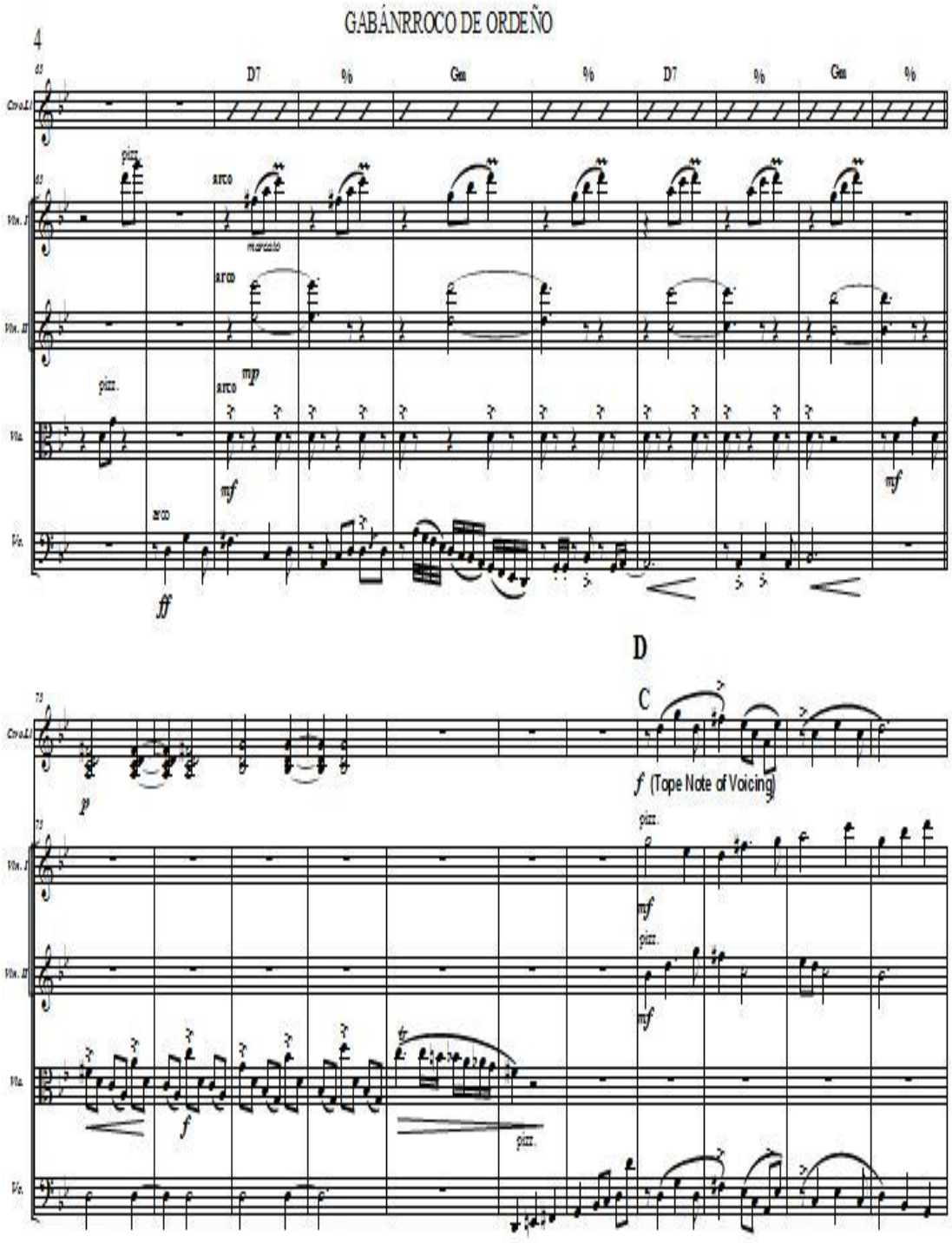

Gabánrroco de Ordeñ o
7
56
Sección 9
Sección 10
Sección 11
Ctro.Ll
Flauttato
Senza vib
2"
Gliss
Gavilan Pollero
Gliss bajando lento
f
p
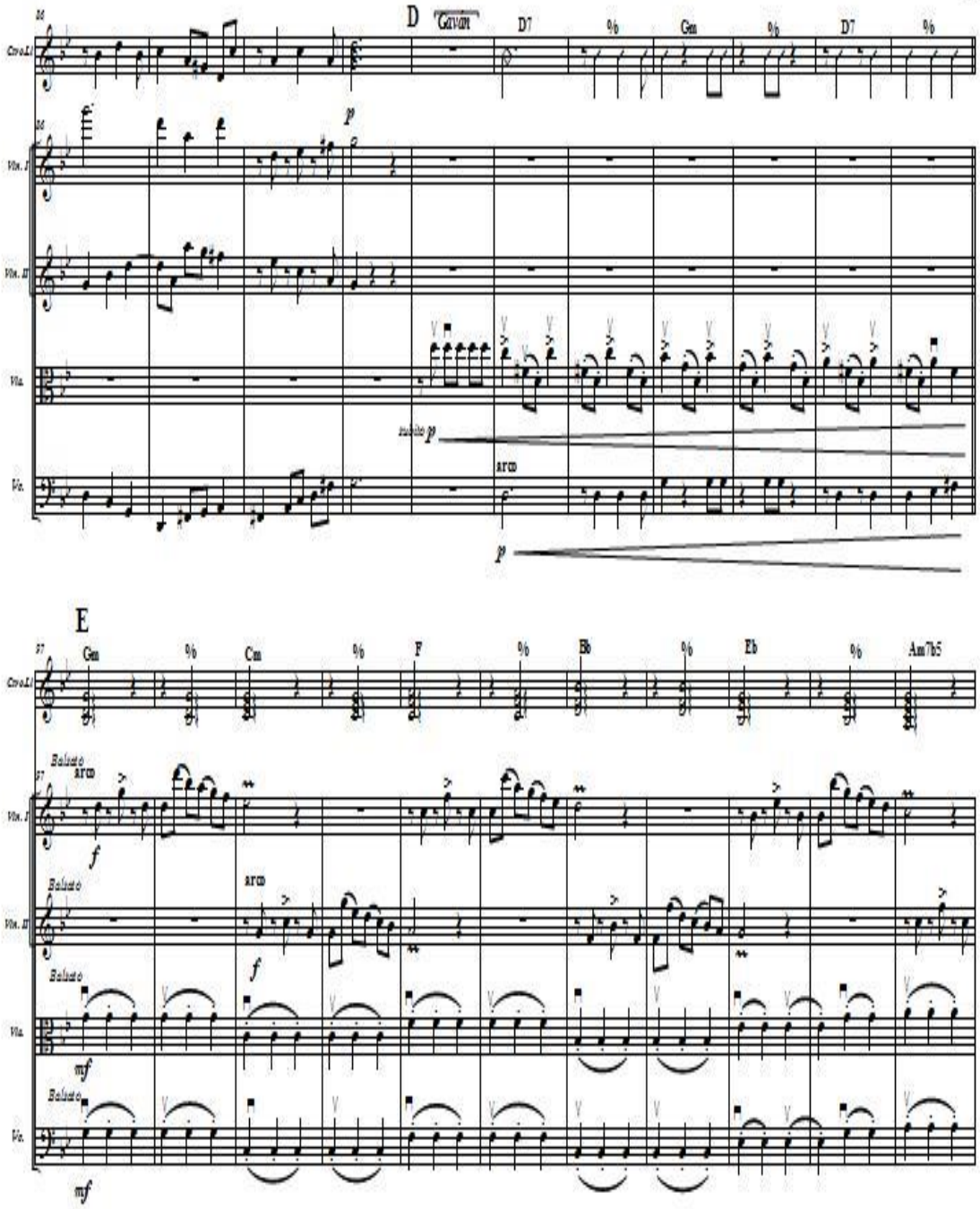
4.3 Movimiento N°2
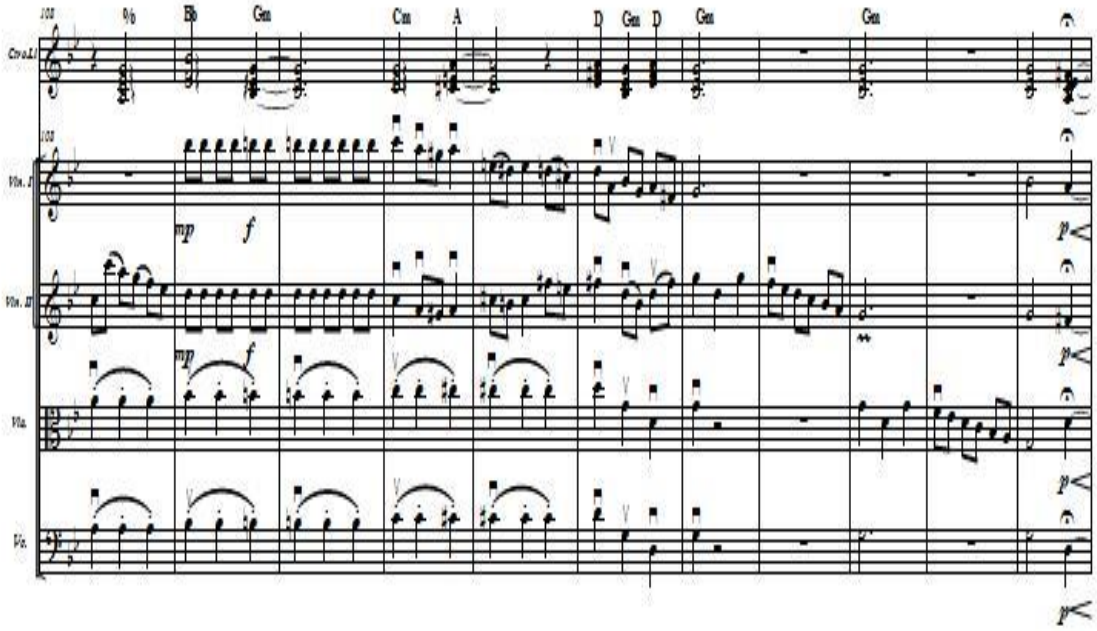



GABÁNRROCO DE ORDEÑO
2
Gavan
A7
Dm
A7
Dm / D7
B
Sul Ponticello
Simile..
Al tallone
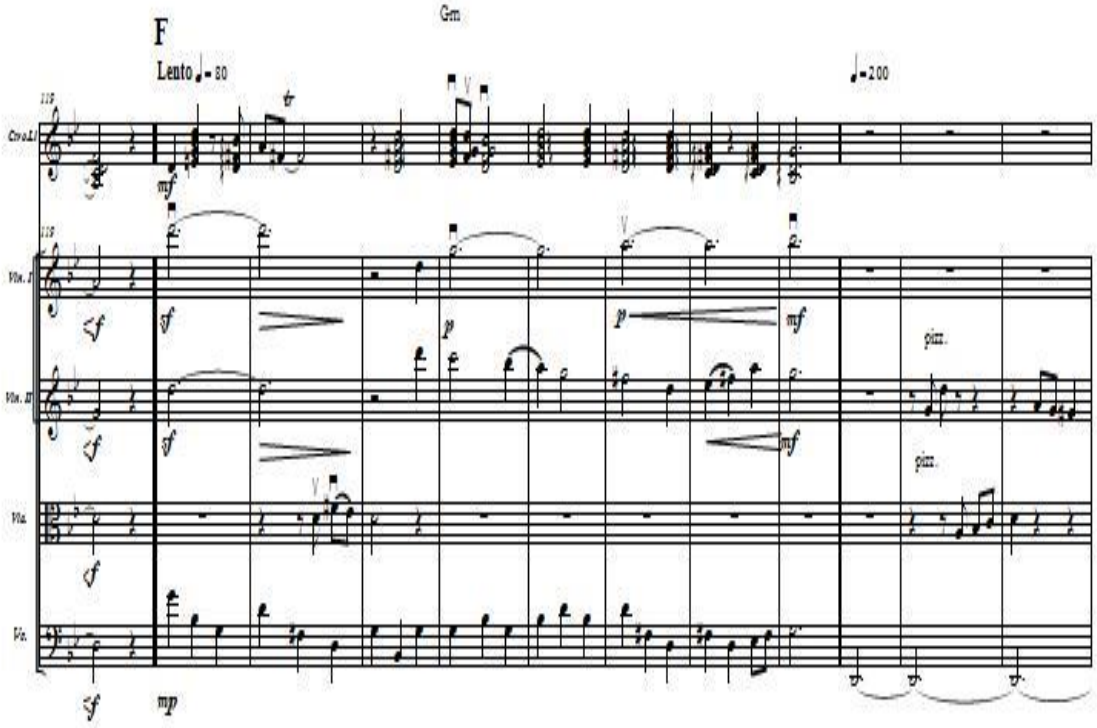

C
Cm
Gm
D7
Gm
a tempo
Violin I
Violin II
Vla.
Vc.
arco
Soluto
pizz.
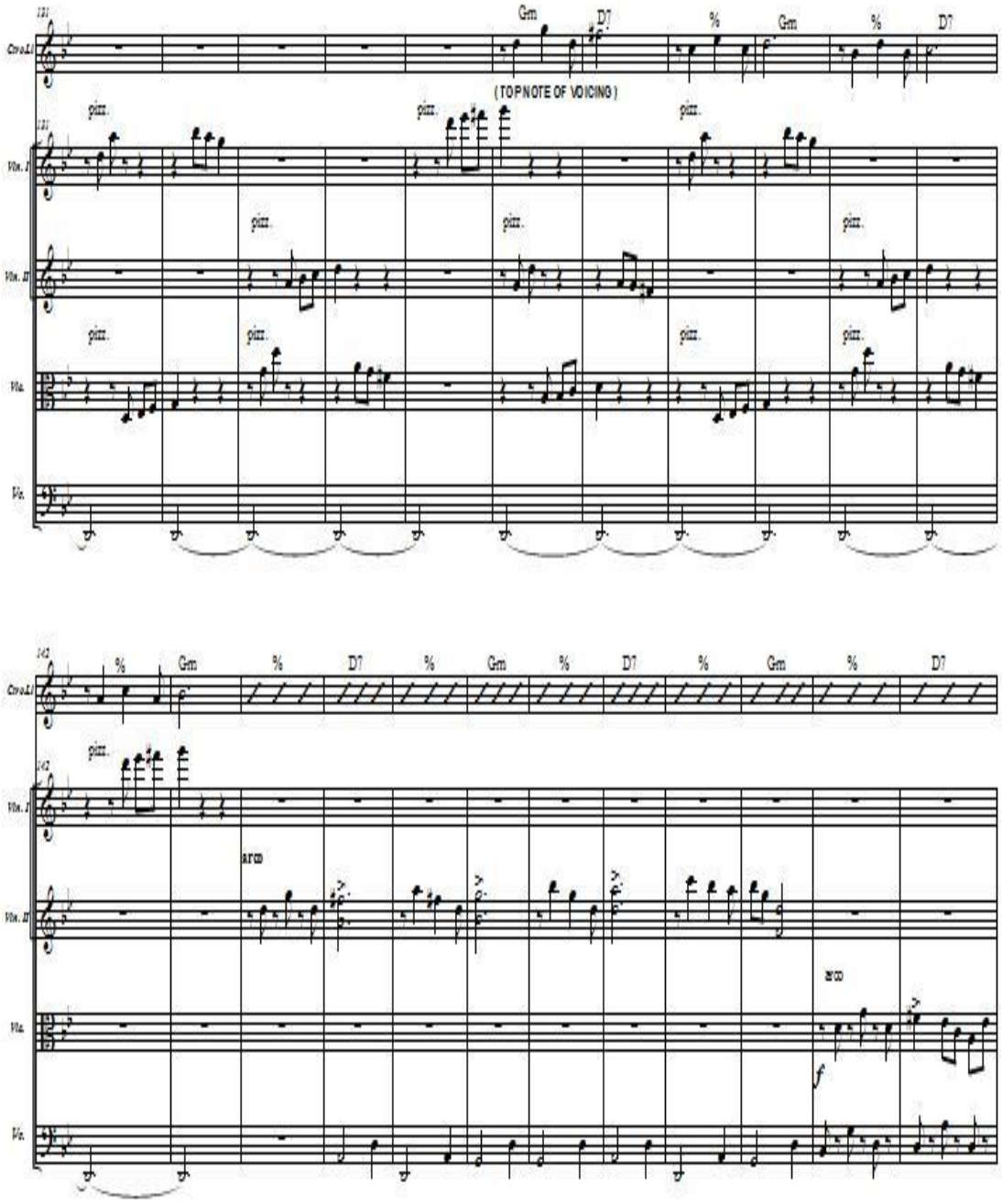

GABÁNRROCO DE ORDEÑO
4
65
D7
%
Gm
%
D7
%
Gm
%
Cnv.II
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
pizz.
arco
marcato
mp
mf
ff
73
p
f
D
C
f (Tape Note of Voicing)


D
Gavún
D7
%
Gm
%
D7
%
Cnv.Ll
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
p
subito p
arco
p
E
Gm
%
Cm
%
F
%
Bb
%
Eb
%
Am7b5
Cnv.Ll
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Saltato
arco
f
Saltato
arco
f
Saltato
mf
Saltato
mf
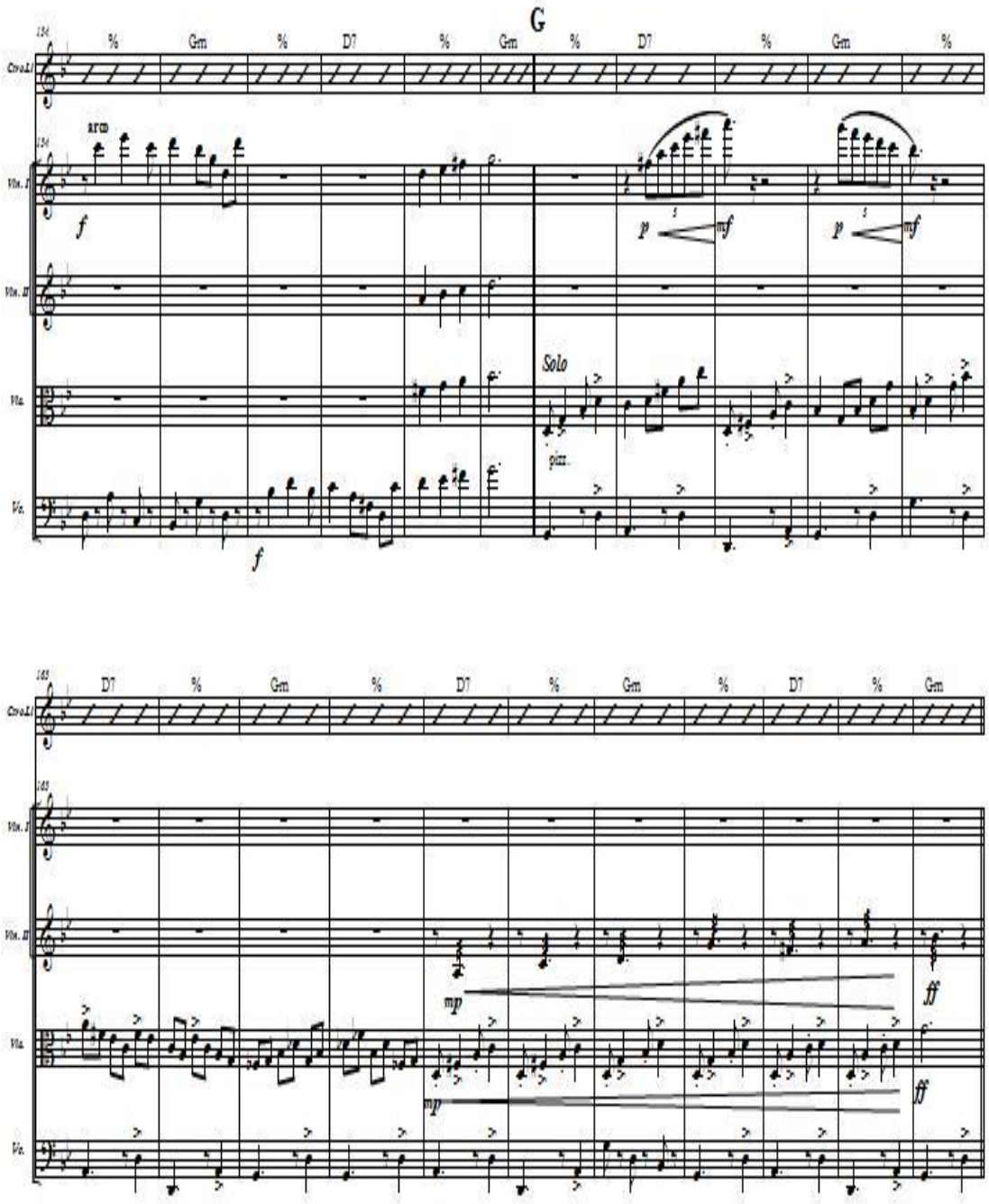
GABÁNRROCO DE ORDEÑO
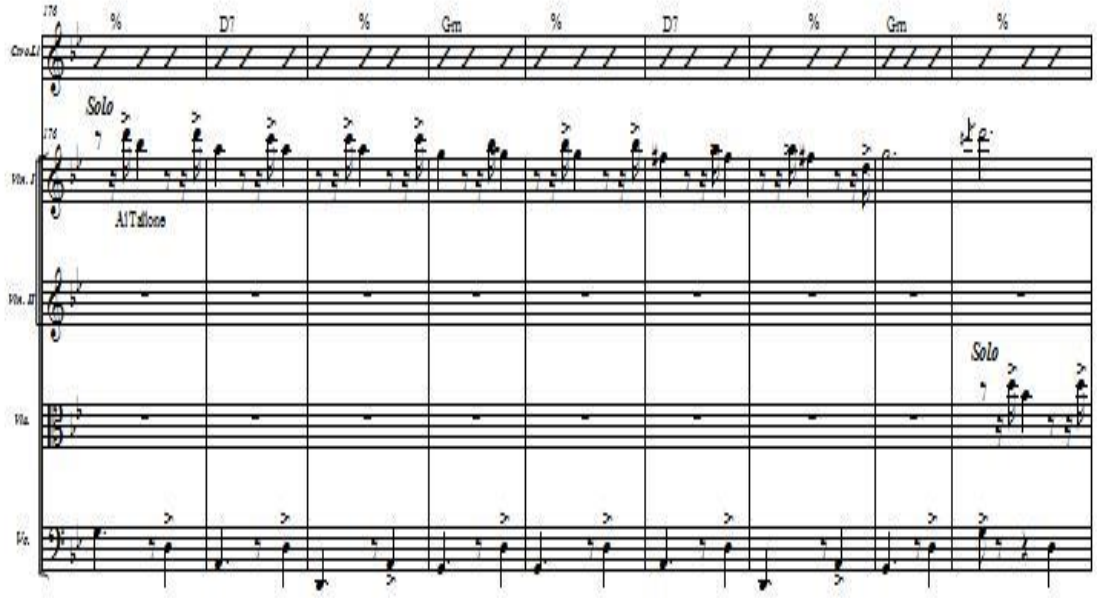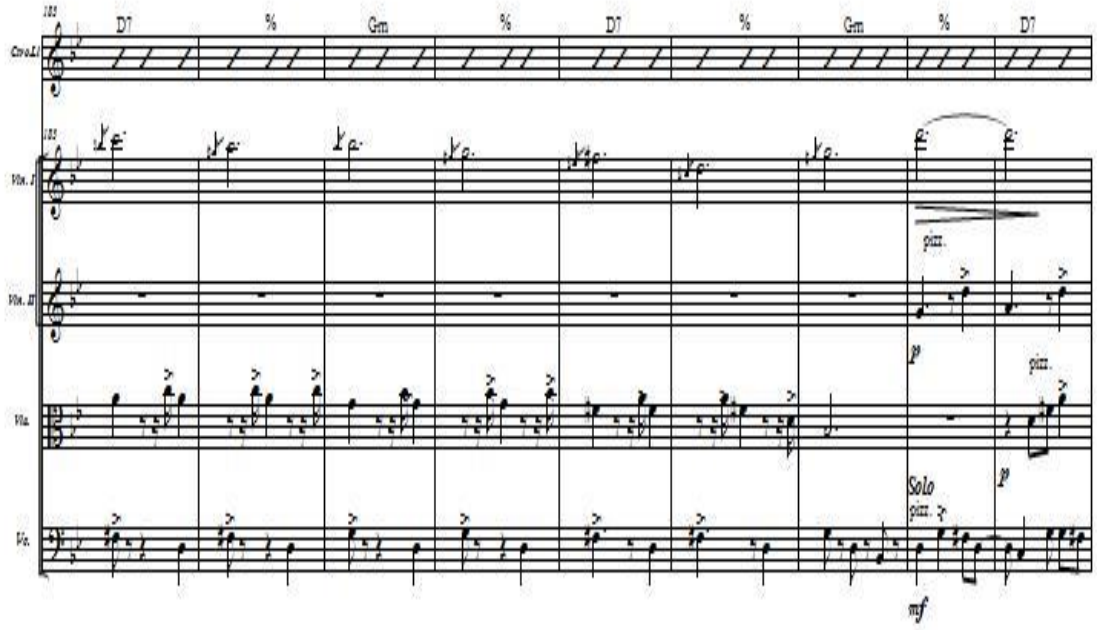





Gm
D7
%
Gm
%
D7
(TOP NOTE OF VOICING)
pizz.
arco
f
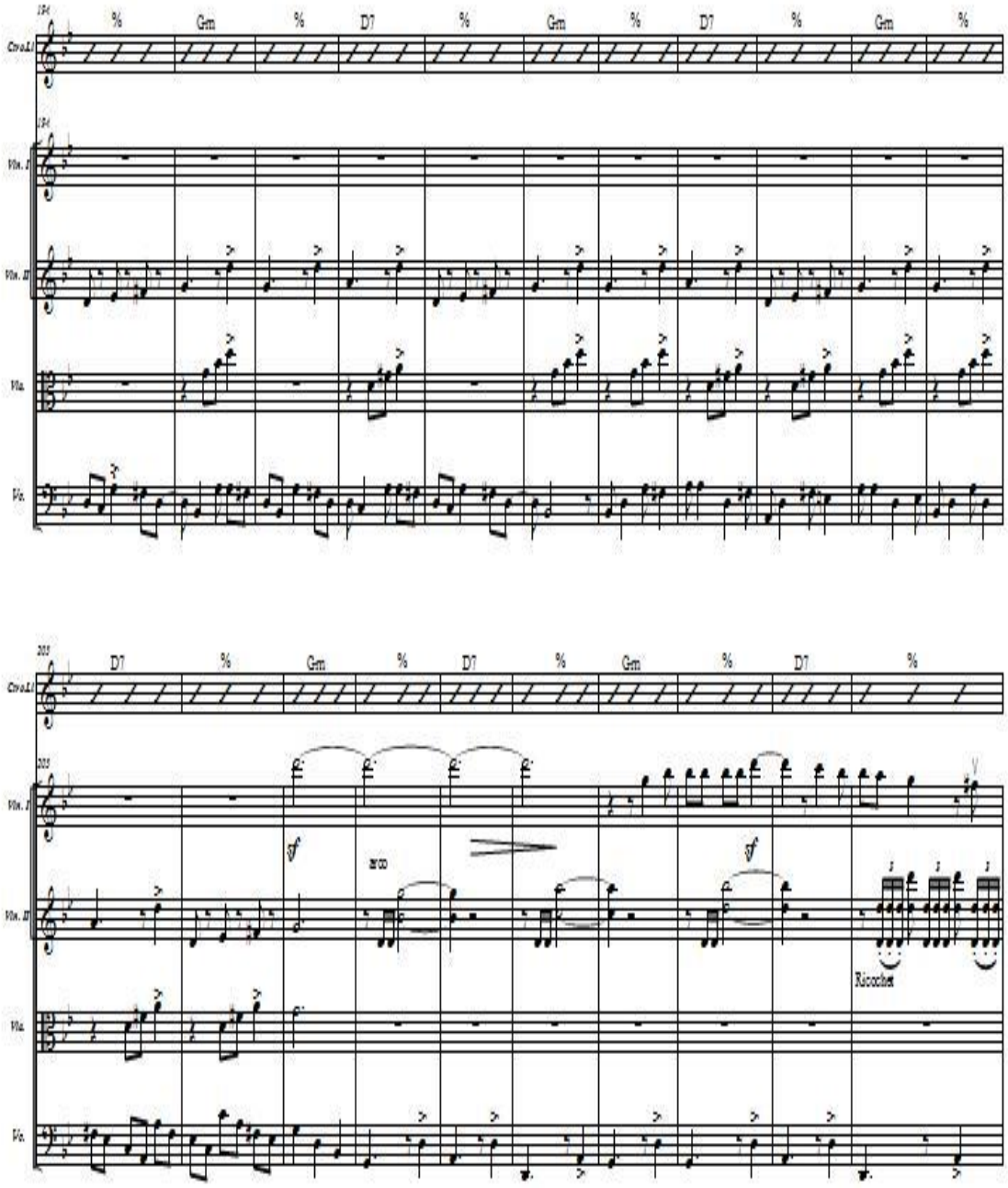
GABÁNRROCO DE ORDEÑO

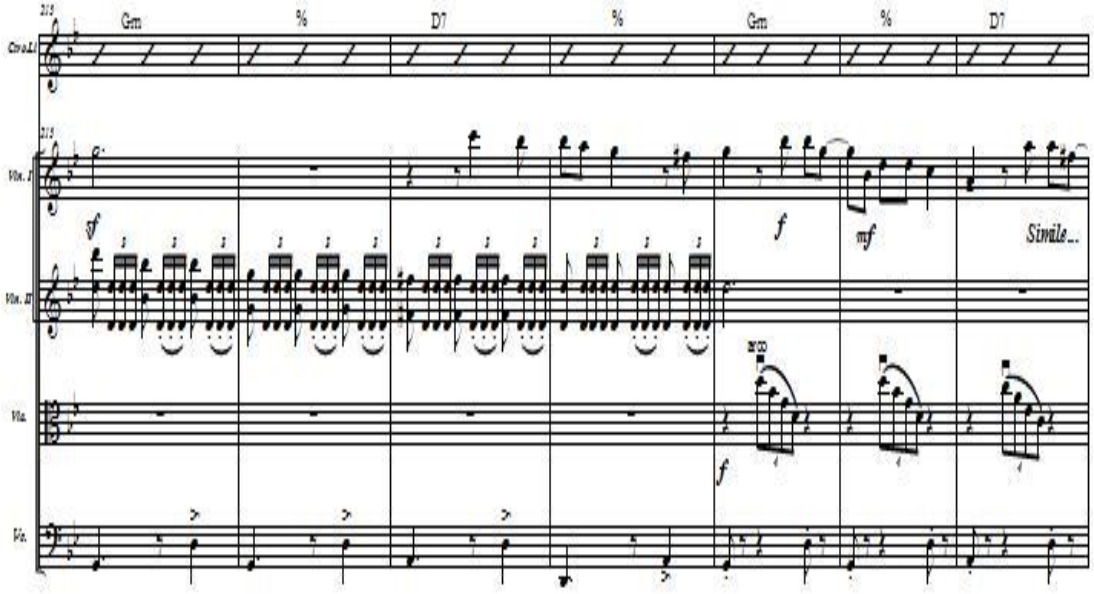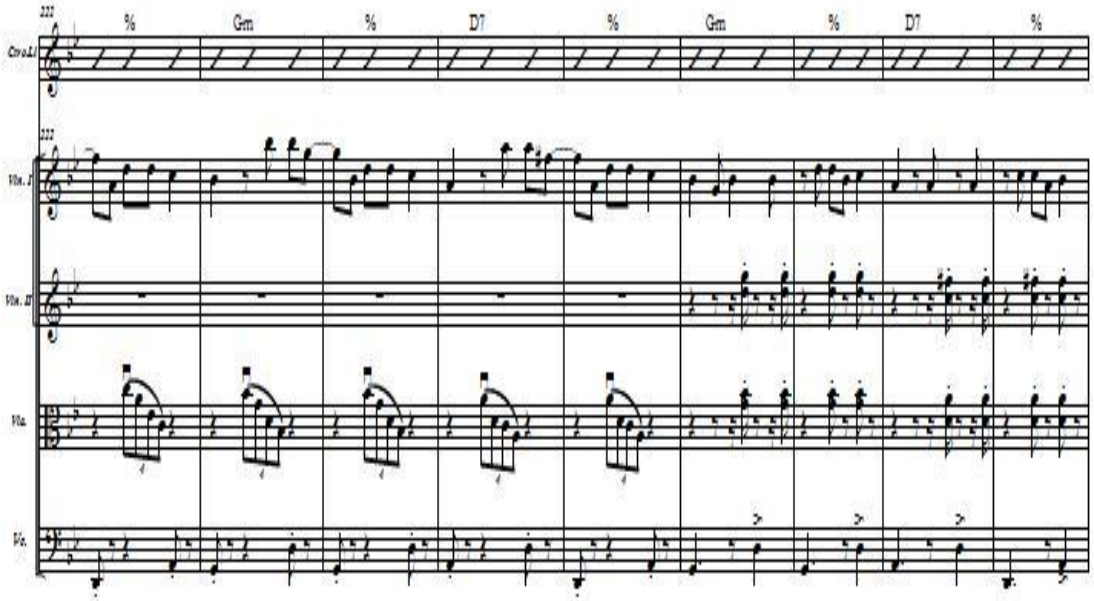



176
%
D7
%
Gm
%
D7
%
Gm
%
Cvo.Ll
Solo
Vln. I
Al Tallone
Vln. II
Vla.
Solo
Vc.


183
D7
%
Gm
%
D7
%
Gm
%
D7
Cvo.Ll
Vln. I
pizz.
Vln. II
p
pizz.
Vla.
Solo
pizz.
p
Vc.
mf
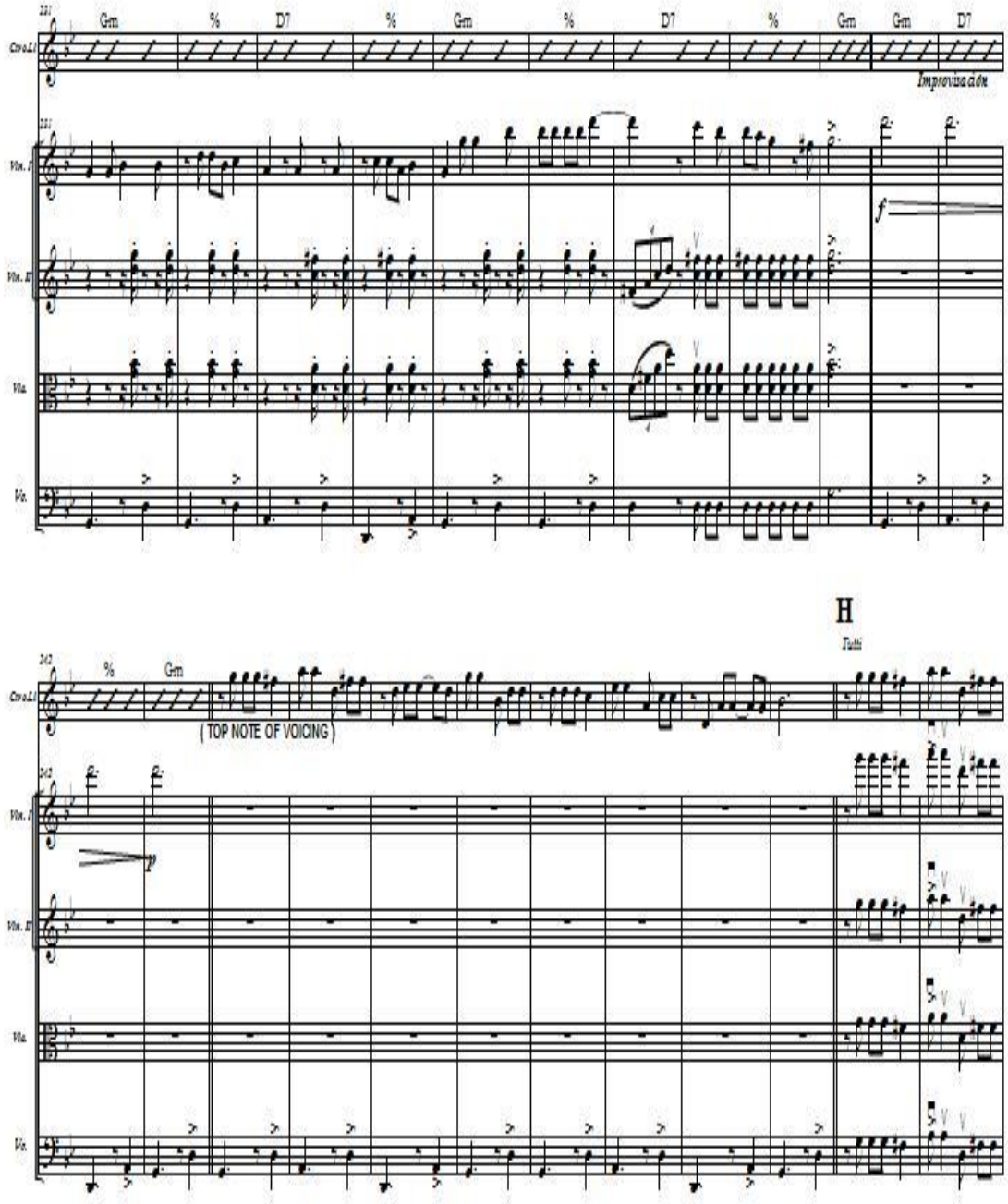
GABÁNRROCO DE ORDEÑO
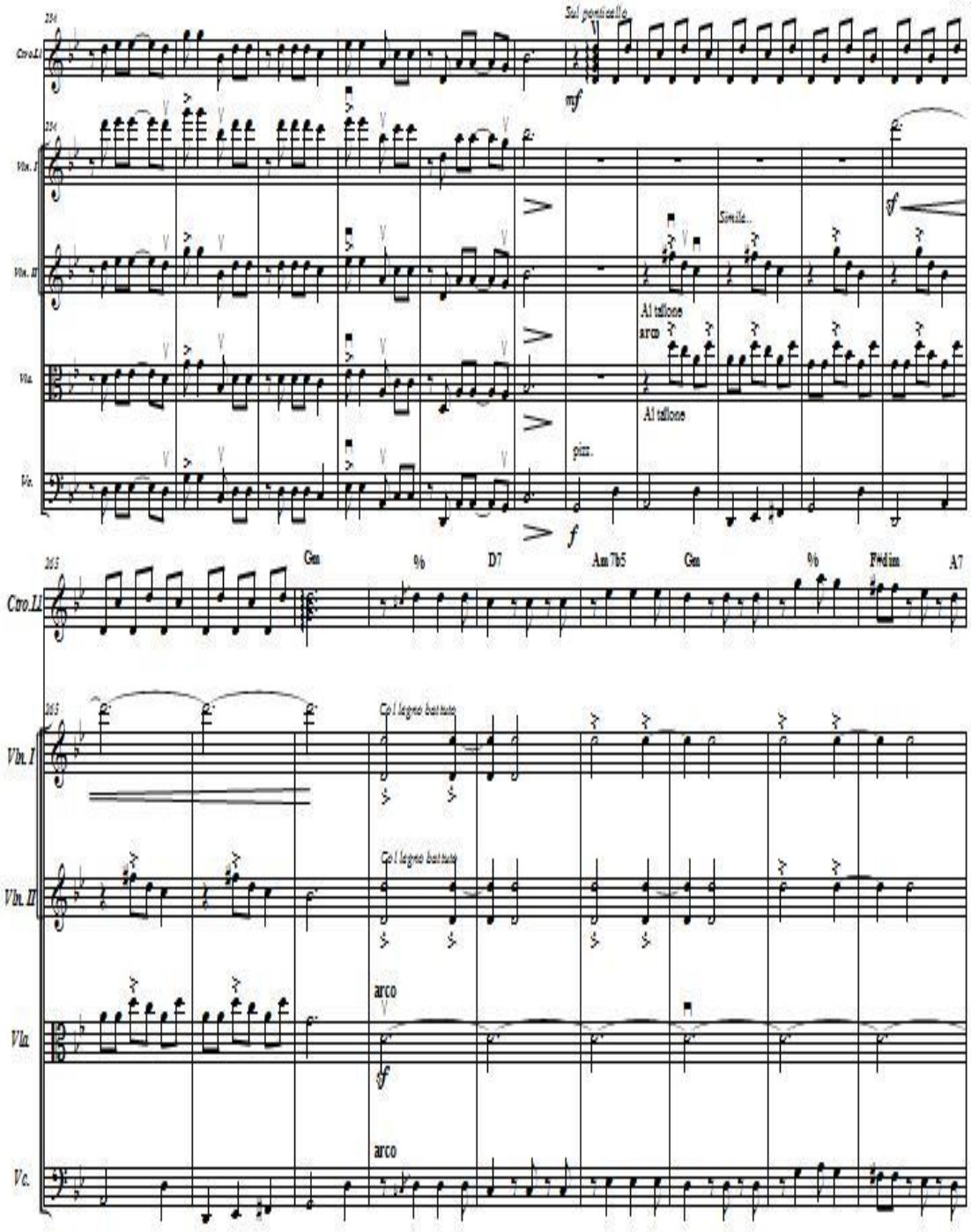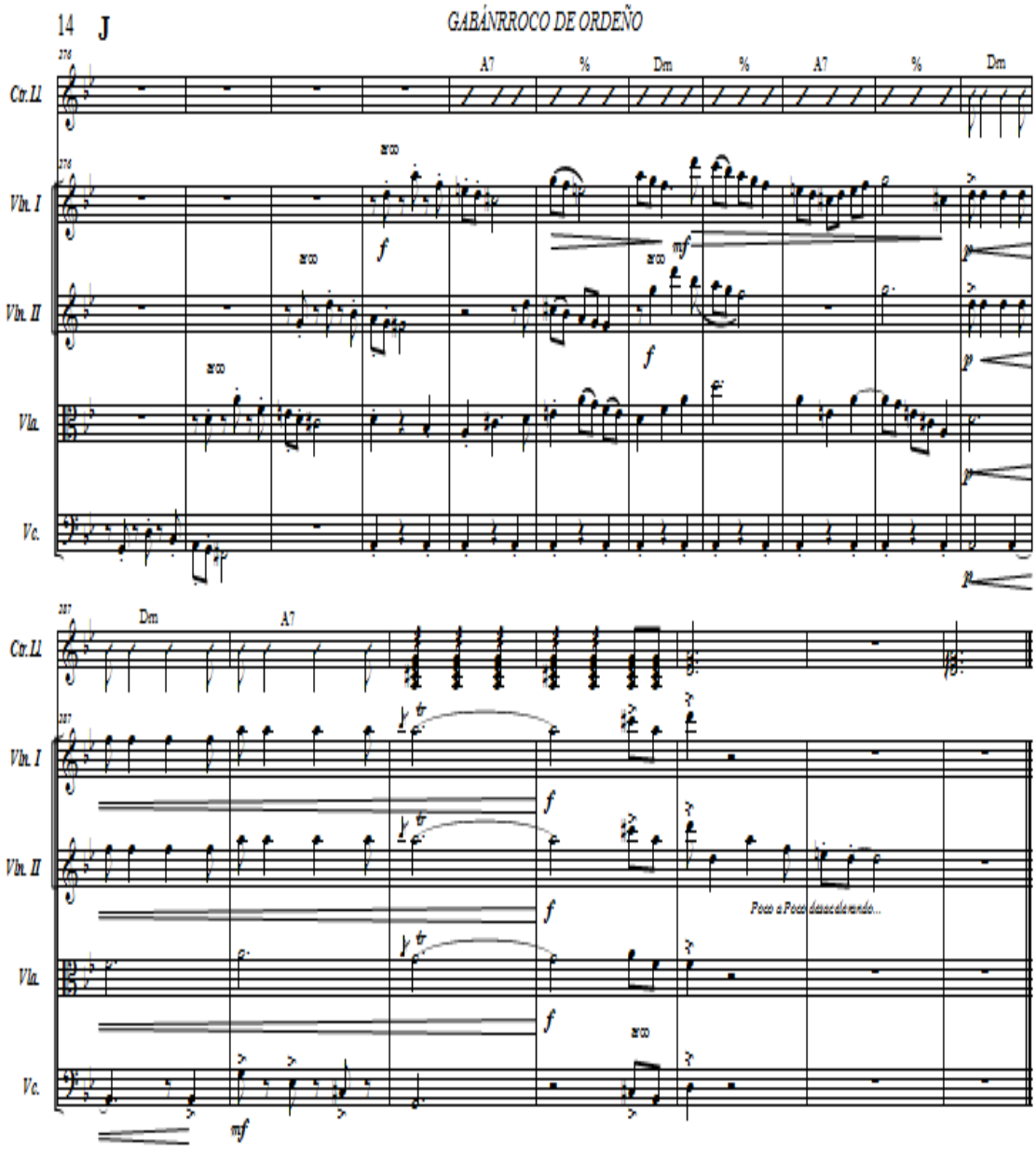



Gm
%
D7
%
Gm
%
D7
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Simile...


%
Gm
%
D7
%
Gm
%
D7
%
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

GABÁNRROCO DE ORDEÑO




Sul ponticello
mf
Simile..
Al tallone
arco
Al tallone
pizz.
f
Gm
%
D7
Am7b5
Gm
%
Fdim
A7
Col legno battuto
Col legno battuto
arco
sf
arco


14 J
GABÁNRROCO DE ORDEÑO
Ctr.LL
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
A7
%
Dm
arco
f
mf
p
Poco a Poco desacelerando...

5. Descripción de la composición

ANALISIS DEL GABÁNRROCO DE ORDEÑO

I y II Movimiento

El siguiente análisis consta de dos movimientos en un formato de cuerda frotada con Cuatro llanero. El 1er Mov es un canto de ordeño. Uno de los cantos tradicionales de la música llanera y parte del trabajos del campesino llanero, que desafortunadamente se ha ido perdiendo. En este primer movimiento se destacará la labor del campesino llanero, escuchando melodías características, y parte del contexto (vacas, los pájaros, el ordeño y sus cantos tradicionales). Donde se encontrarán algunas exploraciones tímbricas de los instrumentos de cuerdas frotada y el uso del pedal en el Cuatro Llanero, instrumento típico de los llanos colombianos y venezolanos. El 2° Mov, es un golpe de gabán, uno de los golpes tradicionales de la música llanera y el barroco. Para el análisis de estos dos movimientos realice una analogía sobre la concepción de Claudio Monteverdi (1), del que habla de dos prácticas que se dio en el año 1605. Por primera se entendía el *estilo de polifonía vocal* (Música dominaba al texto) y la segunda el *estilo de los italianos modernos* (Texto dominaba a la música) - como en el barroco la intensión era de representar objetos, ideas y sentimientos de manera vívida y precisa, pues este aporto factores incompatibles entre sí - estas prácticas se evidenciaron dentro del ritmo en la música, que se emplean en las mismas prácticas de la concepción de Claudio Montreverdi: *1) El de barras de compás, métrico y regular y el 2) el antimétrico y usado en el recitativo o en las piezas instrumentales de carácter solista e improvisatorio, por el otro.*
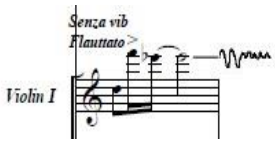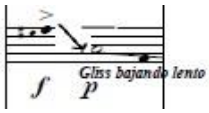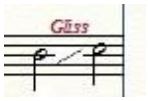
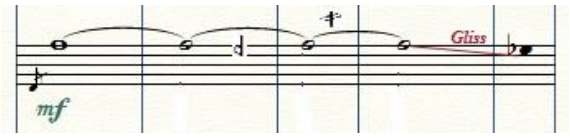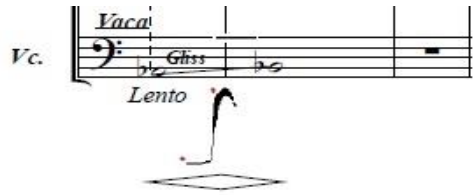
5.1 ANALISIS GABÁNRROCO DE ORDEÑO I MOVIMIENTO

Este segundo Movimiento tiene relación con la práctica N°2 de Claudio Monteverdi. Donde no hay el uso de la barra de compás, es antimétrico, aunque dentro de la obra aparece el compás, es más una guía para el intérprete. Para el análisis de este primer movimiento se tuvo en cuenta los siguientes aspectos: Taza de pulsación, Motivos, Estructura.

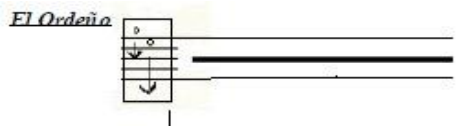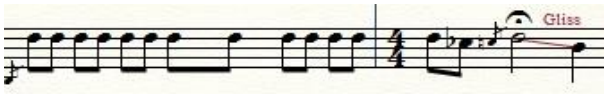
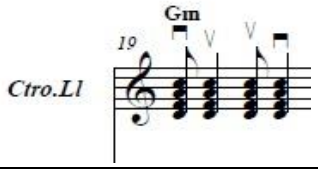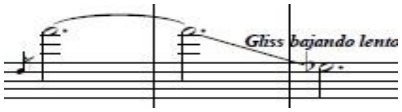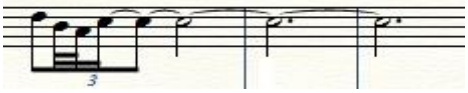
5.1.1 Taza de Pulsación

La taza de pulsación es el tiempo metronomico, que se siente que hay una regularidad, un equilibrio y una estabilidad dentro de la obra. Para este primer movimiento, el pulso o taza de pulsación se sentirán a partir de pequeños fragmentos dentro de cada sección, aunque se referencia que su tempo es de , no será un factor relevante para nuestro análisis, pero si es una idea del tempo de la obra. Por lo general la música folclórica, siempre está fluyendo en términos de compás, aunque dentro del *Joropo* el canto de ordeño la métrica suele ser más libre, pero también podemos encontrar cantos que están dentro del sistema de un compás. Ejemplo de ello son los cantos de vaquería de Simón Díaz (2) y de los llaneros campesinos en sus labores diarias.

Para nuestra taza de pulsación se utilizó varios fragmentos que hacen parte del contexto del campesino llanero en sus horas de trabajo de ordeño. Para nuestro análisis se extrajo los siguientes fragmentos utilizados dentro de la obra.

Fragmentos de las secciones del Mov I	
FRAGMENTOS	SECCIONES
	Gráfica N° 1 de la sección 1, 3, 9 y 11
	Gráfica N° 2 de la sección 2, 6, 9 y 10
	Gráfica N° 3 de la sección 3 y 9
	Gráfica N° 4 de la sección 4, 5, 7 y 8
	Gráfica N° 5 de la sección 4, 6, y 8
	Gráfica N° 6 de la sección 4, 6, y 8

Fragmentos de las secciones del Mov I	
FRAGMENTOS	SECCIONES
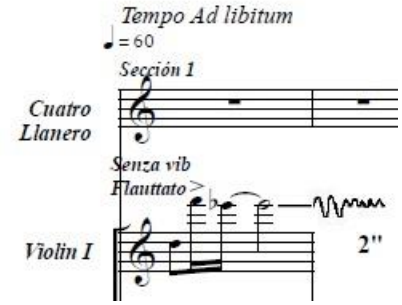
	Gráfica N° 7 de la sección 5, 6, y 7
	Gráfica N° 8 de la sección 5 y 7
	Gráfica N° 9 de la sección 5 y 7
	Gráfica N° 10 de la sección 6
	Gráfica N° 11 de la sección 6
	Gráfica N° 12 de la sección 6
	Gráfica N° 13 de la sección 6

Como no es una obra que fluye en términos de compás, se va a sentir que a partir de cada fragmento suele ser una pequeña frase, lo cual genera un tempo dentro de la obra.

5.1.2 El Motivo
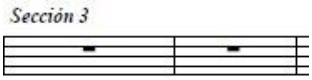
El motivo principal de la obra es  , con base en ello se realizó variaciones, realizando aumentación, omisión, con adición de notas de adorno e inversión del motivo. Podemos encontrar que la obra comienza con el motivo principal en la primera sección:

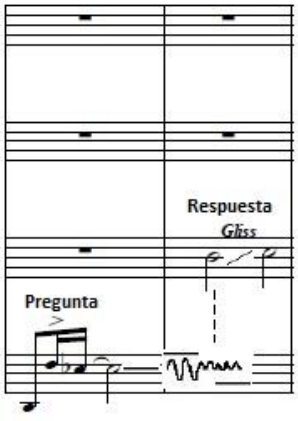
Gráfica N° 14



Este motivo se re expone en varias secciones, pero en la sección 3 se lo realiza con un inciso. Lo que se conoce como pregunta, repuesta:
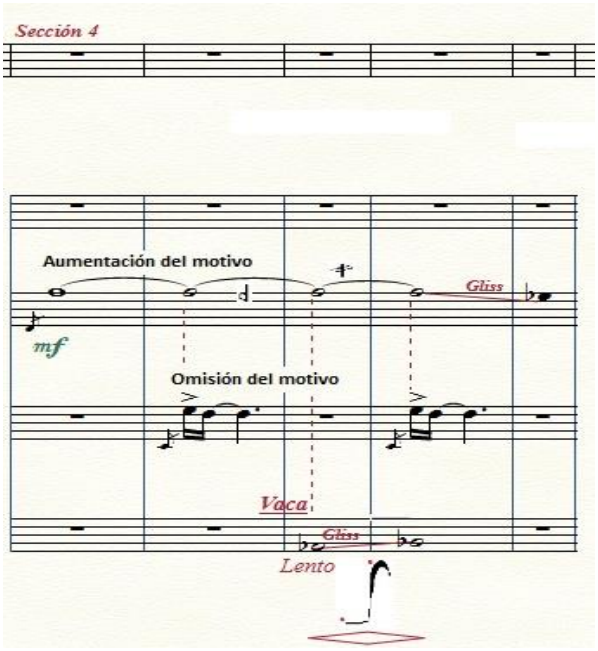
Gráfica N° 15





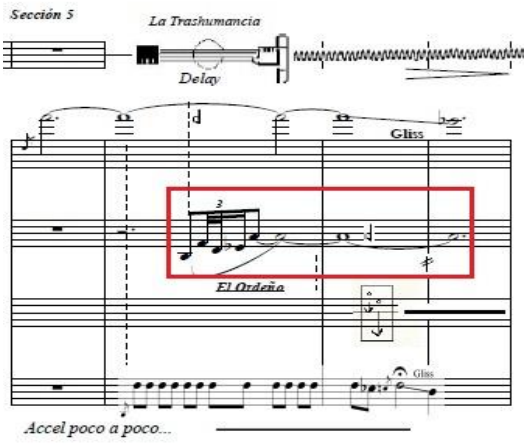
En la sección 4 encontramos el motivo con omisión y aumentación:

Gráfica N° 16
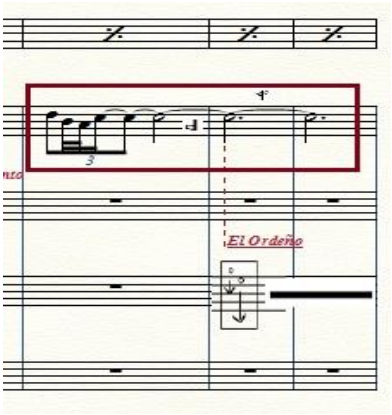


El motivo realiza una variación en la sección 5, realizando notas de paso ascendentes y descendentes con respecto al (Eb) de la melodía:

Gráfica N° 17



En la sección 6, encontramos el motivo con notas de adorno, pero esta vez inverso como lo muestra el cuadro color café:

Gráfica N° 18

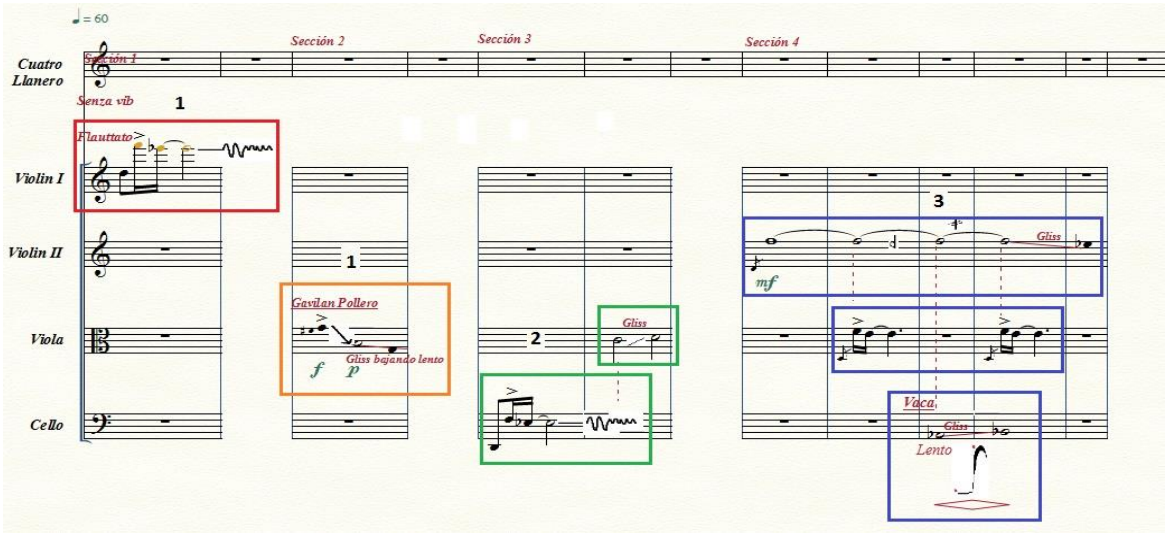


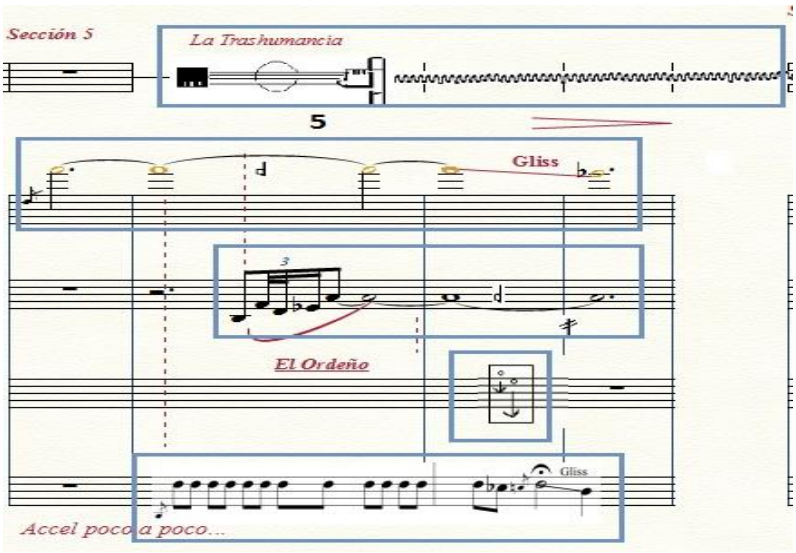
5.1.3 Estructura del tema

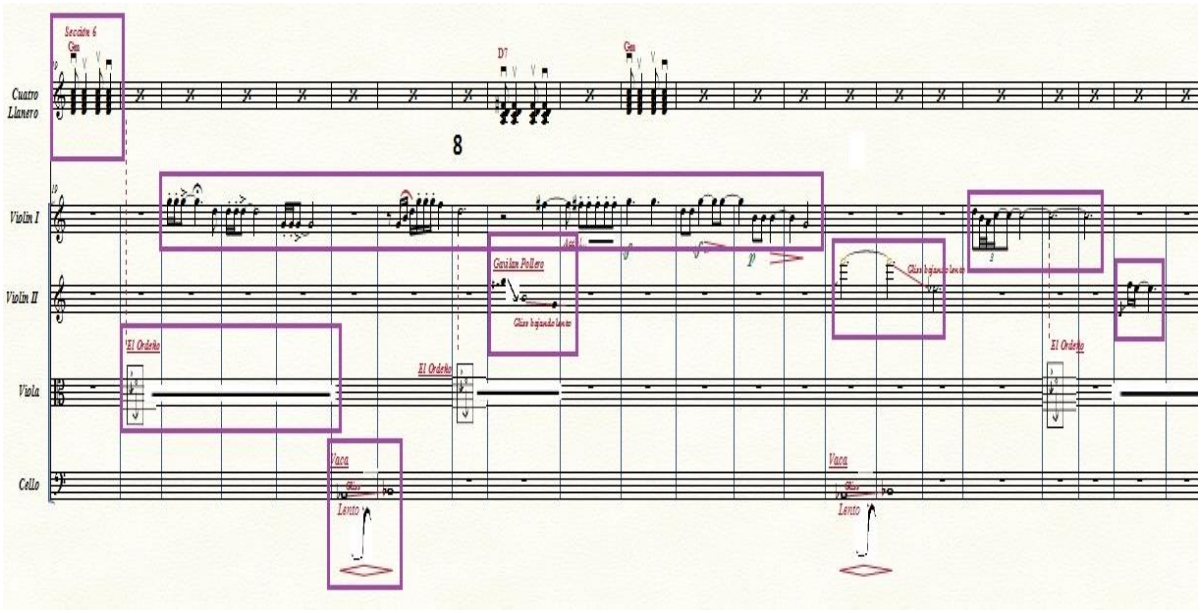
Su estructura se encuentra seccionada en 11 partes, suele ser interesante, ya que es una obra que se basa en la proporción aurea y la serie de Fibonacci.[14] El procedimientos a seguir fue siguiendo las reglas de la serie de Fibonacci, en donde por cada sección se le va sumando un motivo hasta la sección 6, ver *grafica N° 19* ya que de la sección 7 a la 11 hay retrogradación de la obra.

Gráfica N° 19

[14] La serie de Fibonacci es la sucesión de números que, empezando por la unidad, cada uno de sus términos es la suma de los dos anteriores (1,1,2,3,5,8,13…). Esta construcción matemática la encontramos bastante dentro de la naturaleza.

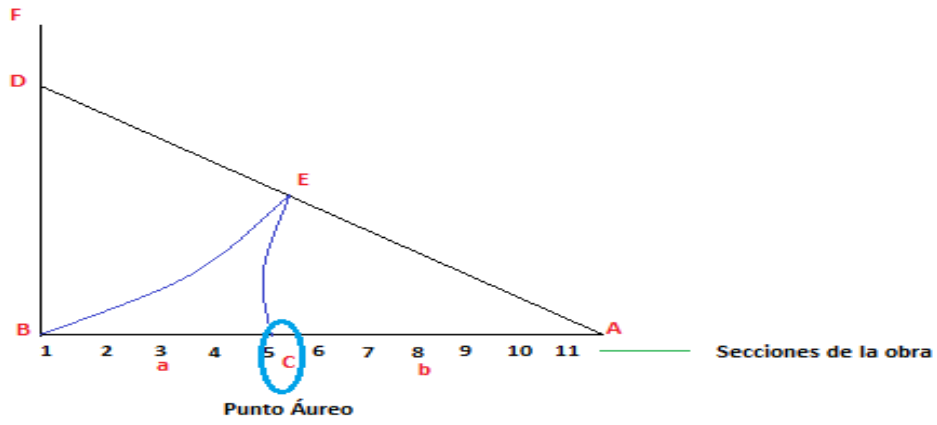

♩ = 60
Cuatro Llanero
Violin I
Violin II
Viola
Cello
Sección 1
Sección 2
Sección 3
Sección 4
Senza vib
Flauttato
Gavilan Pollero
Gliss bajando lento
Gliss
mf
Vaca
Lento


Sección 5
La Trashumancia
Gliss
El Ordeño
Accel poco a poco...



La proporción aurea es evidente dentro de nuestra obra, al analizar la obra en modo macro, nos damos cuenta que se hace relevante en la sección 5, con la entrada del Cuatro Llanero. Lo cual hace que la obra a partir de aquí vaya a su punto climático, donde se hace más evidente en la sección 6, del cual se hace presente más de un motivo. Para hallar el punto áureo de la obra, se realizó unas medidas.

Gráfica N° 20



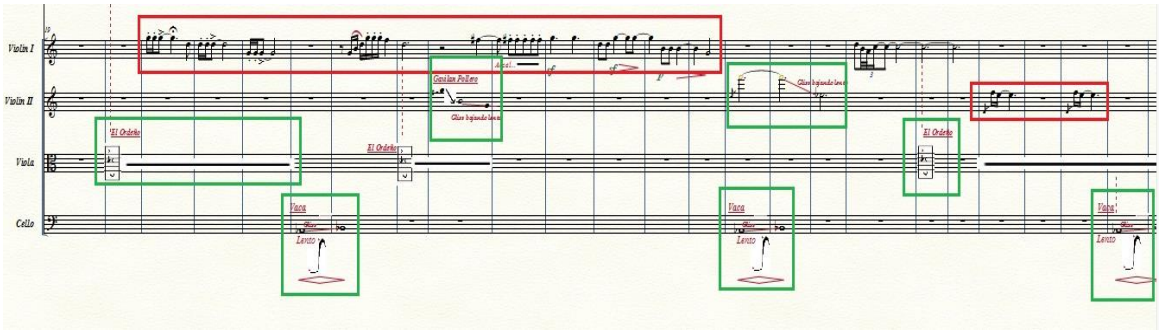
Una de las operaciones más sencillas que existen para afrontar el tema de la proporción consiste en dividir un segmento de línea de la forma asimétrica más simple:[15]

[15] La proporción aurea establece que *lo pequeño es a lo grande como lo grande es al todo.* Habitualmente esto se aplica a las proporciones entre segmentos. Está razón a sido venerada por toda cultura en este planeta. Podemos encontrarla en el arte, la composición musical, incluso en las proporciones de nuestro propio cuerpo, y en general en toda la naturaleza "escondida" detrás de la secuencia de Fibonacci.

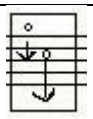
Dado el segmento AB, se sitúa sobre BF, perpendicular a AB, un segmento BD = AB/2, se une A con D. Con un compás, tomando como centro D, se obtiene DE = DB. Después tomando como centro A, se traza el círculo de EC, siendo C el punto buscado.
La longitud AB se ha dividido en dos partes iguales de forma que la mayor es a la menor como la suma de las dos es a las mayor.[16]
AC/CB = AB/AC a/b = a + b/a

Al realizar este tipo de operación logre hallar mi punto áureo *grafica N° 20* que en este caso sería en la sección 5. Donde se hace evidente con la entrada del Cuatro Llanero con un movimiento de los dedos de la mano derecha, imitando la *trashumancia*. Desde este punto se nota que hay una tendencia climática que se logra evidenciar más en la sección 6, donde recurren distintos tipos de motivos, yuxtaponiéndose del uno al otro.
La obra se separa a su vez en dos planos, un primer plano es el campesino llanero cantando a la vaca, donde se realizan dichas melodías con los instrumentos de cuerda frotada (cuadros rojos), y un segundo plano el ambiente del campo en el llano con el sonido de una vaca, un gavilán pollero, la trashumancia y el ordeño de la vaca (Cuadros verdes), donde se ve más implícito en la sección 6 de la obra como lo muestra la *Grafica N° 21 y 22.*
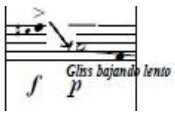
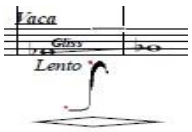
Gráfica N° 21



Gráfica N° 22

	El ordeño: esta figura nos muestra de una manera analógica lo que se quiere lograr para realizar el sonido un ordeño de vaca.

[16] Carmen Bonell/ La Divina Proporción, Las formas geométricas/ 2ª Edición

	El gavilán pollero es uno de los animales típicos del llano, además que así se le llama uno de los golpes tradicionales de la música llanera llamado *gavilán.*
	La trashumancia es el traslado del ganado de un lugar a otro, que lo hacia los campesinos llaneros. Actualmente ha dejado de existir por el uso del carro.
	La vaca que hace parte de la rutina del campesino llanero, donde el la ordeña y le canta a su vez.

5.2 ANALISIS GABÁNRROCO DE ORDEÑO II MOVIMIENTO

Este segundo Movimiento tiene relación con la práctica N°1 de Claudio Monteverdi. Que es el uso de la barra de compás, métrico y regulado.

Para este segundo análisis aplicare los siguientes temas: Estructura de la forma y elementos asociados por clase[17].

5.2.1 ESTRUCTURA DE LA FORMA:

Para este tipo de estructura se analizó tres temas con golpe de gabán, de la cual se sacaron las siguientes estructuras:

1 Introducción I Llamado I Leco I Voz y Grupo I Introducción e Improvisación I Llamado I Leco I Voz y Grupo I Fin II

Para el análisis de nuestra primera estructura se analizó; *Gabán Faramallero* del Carrao Palmarito.

2 Introducción I Llamado I Leco I Voz y Grupo I Improvisación I Llamado I Leco I Voz y Grupo I Fin II

Para el análisis de nuestra segunda estructura se analizó; *Los Cien Gabanes de mi llano* de Aries Vigoth.

[17] Termino aplicado dentro de la clase de análisis musical. Los elementos asociados por clase, son en este caso elementos que se pueden separar en diferentes planos, tales como: Textura, melodía, ritmo, armonía funcional y nombre del acorde.

3 Introducción I Llamado I Leco I Voz y Grupo I Improvisación I Introducción I Llamado I Leco I Voz y Grupo I Fin II

Para el análisis de nuestra tercera estructura se analizó; *Tormento del Gabán* de Carlo Rico.

Con base en estos tres análisis estructurales del gabán, fue en lo que me base para este segundo Movimiento. Todas las estructuras coinciden, pero casi siempre el cambio está en el intermedio, ya que algunos suelen retomar el tema – Introducción - para ir así a una improvisación, en este caso realizada por el arpista; ya el arpa es el instrumento melódico en la música llanera. Otros suelen durante el intermedio, realizar variaciones del motivo melódico del tema.
De esta forma se origina la siguiente estructura del segundo Movimiento del Gabánrroco de Ordeño:
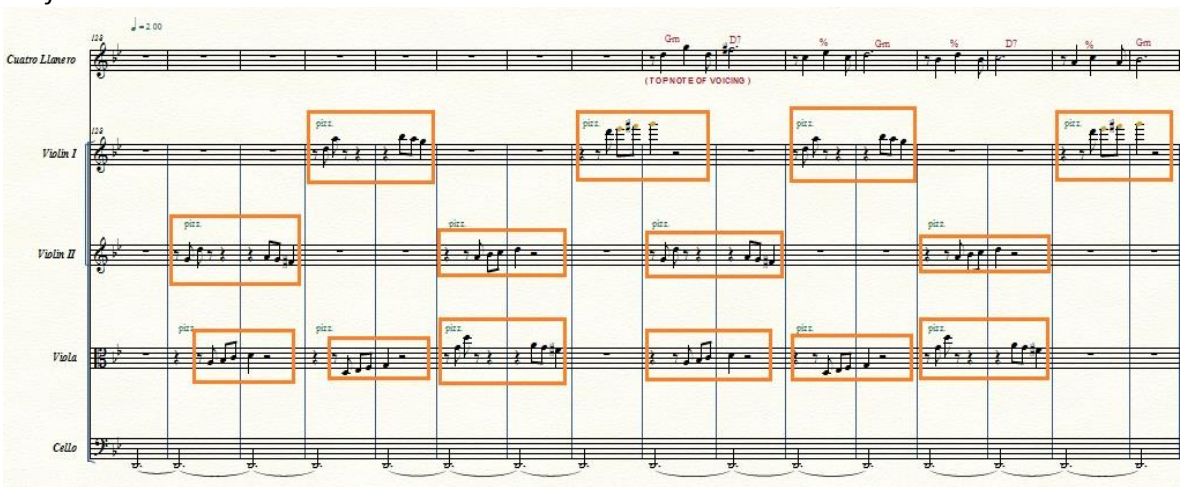
Introducción I Llamado (Cuatro Llanero) I Leco (Violín I) I Cadencia Barroca I Voz (Violoncelo) e instrumento I Improvisación I Introducción I Llamado (Cuatro) I Leco (Violín I) I Fin II

5.2.2 Textura

Una de las características principales de la música barroca es el contrapunto. Un bajo firme y una voz aguda florida relacionadas mediante una voz discreta, era típico dentro de los compositores de esta época; a lo que llamaría textura polar. No resulta ser tan ajeno al lenguaje llanero, ya que este suele tener un bajo firme, donde el arpa suele llevar la voz principal y realizar variaciones del tema (Voz florida).
…El bajo continuo es un tipo de textura musical del barroco, pero no fue el único tipo de textura, también hubieron motetes y madrigales sin acompañamiento. El contrapunto seguía siendo la base para la composición, pero en el barroco surgió otro tipo de contrapunto que llego a ser el más usado en el siglo XVII. Se manejaba el contrapunto regido por la armonía, cuyas líneas individuales estaban subordinadas a una sucesión de acordes.[18]
Aunque se manejaron estos tipos de textura, dentro de este II movimiento se involucra el contrapunto dentro de una estructura rítmica del joropo como es el gabán; desde el comienzo con una fughetta, que es una pequeña parte de la fuga que se llama *exposición*. Compases 1 – 40.
II: I I V7 I % I I :II ----- Estructura Rítmica del Gabán.
Otro tipo de textura y bastante común es la melodía más acompañamiento, muy típicas en las músicas del altiplano colombiano: pasillos, bambuco, guabinas, joropo etc. Dentro de la obra es muy recurrente este tipo de textura, donde las cuerdas cumplen la función de realizar la melodía mientras el Cuatro hace la parte de acompañamiento.

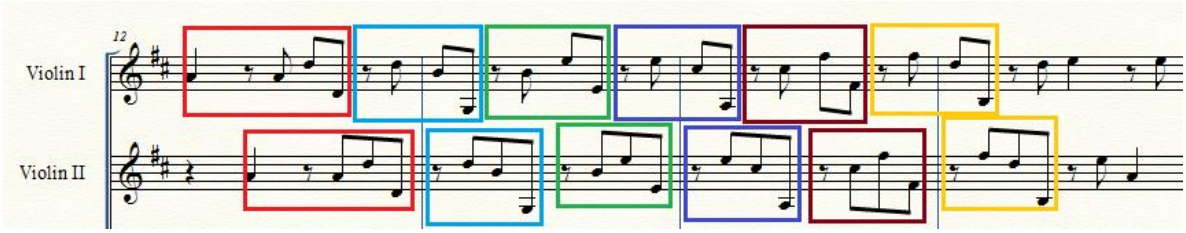
[18] *Donal J. Grout, Claude V.Palisca/ Teoría de la música occidental, 1/Alianza Música*
Dentro del II movimiento encontramos otro tipo de textura, que es *textura granular*. Aclaro que este tipo de textura no es muy común en un lenguaje barroco y llanero. *Granular* es desmenuzar algo en granos muy pequeños (Real Academia Española, 2015). Este tipo de textura granular la encontramos del compás 128 al 143, tal y como lo muestra los cuadros color naranja, con la entrada del Chelo con pedal en Mi bemol, y el violín II con el motivo inicial de la obra, dando inicio a la textura *granular* con pizzicato sobre la cuerda. (Ver gráfica N°23).

Gráfica N°23



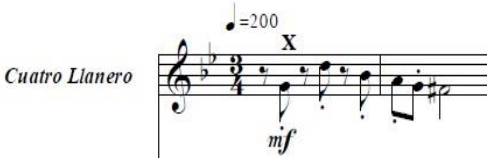
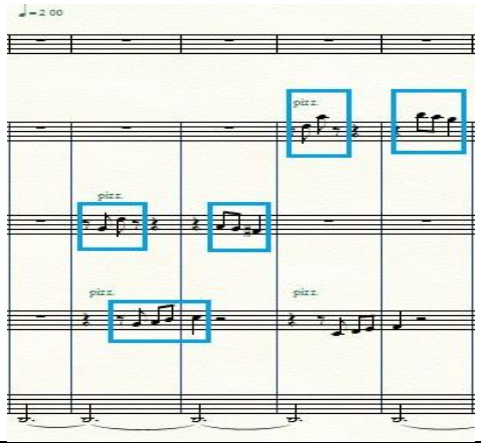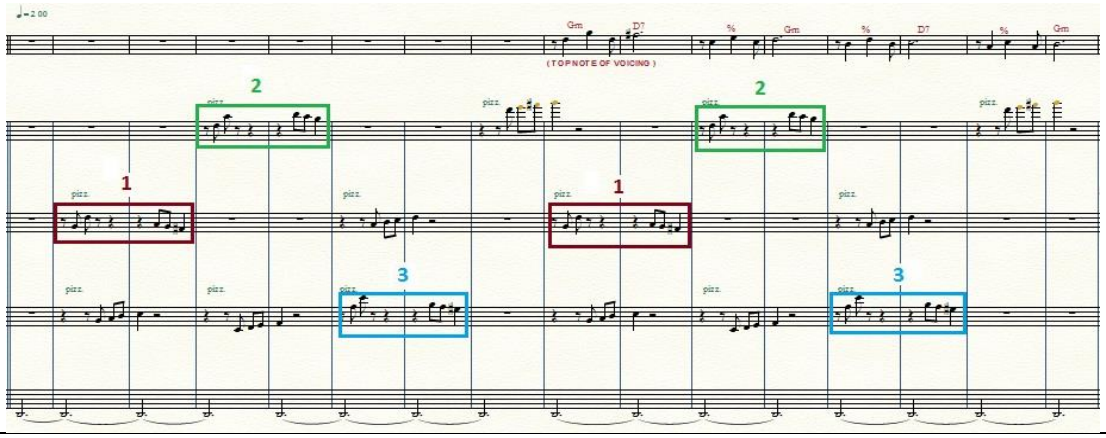
Pues como vemos el motivo ha sido desmenuzado, aplicando la omisión que es omitir notas del motivo, queriendo imitar a su vez otro tipo de textura encontrada dentro del barroco que es, textura por desplazamiento motivico, muy similar a un canón. Un ejemplo de ello es en la obra de Arcangelo Corelli en su concertó I (Ver gráfica N°24).

Gráfica N°24 a (Arcangelo Corelli/ Concerto I)



Asimismo el motivo principal fue tomado con la entrada del Cuatro Llanero con la fuguetta, donde más adelante se realizó la omisión del motivo, donde omite la nota “si” compás 128 y a su vez el motivo se va desplazando en el violín II, violín I, viola, violín II, violín I y de nuevo viola terminando el desplazamiento del motivo (ver gráfica N°25).
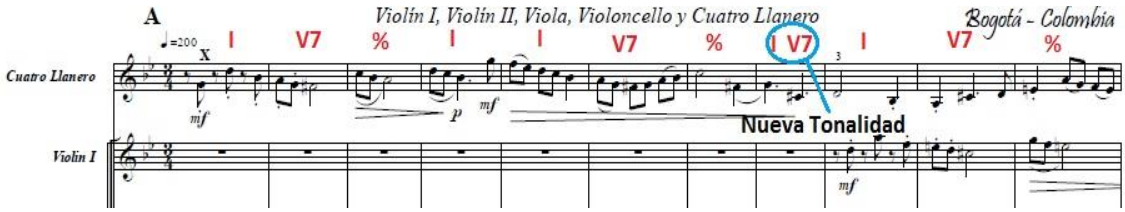
Gráfica N°25

Motivo Principal del Tema	Omisión del Motivo Principal
	
Desplazamiento del motivo	
	

5.2.3 Armonía
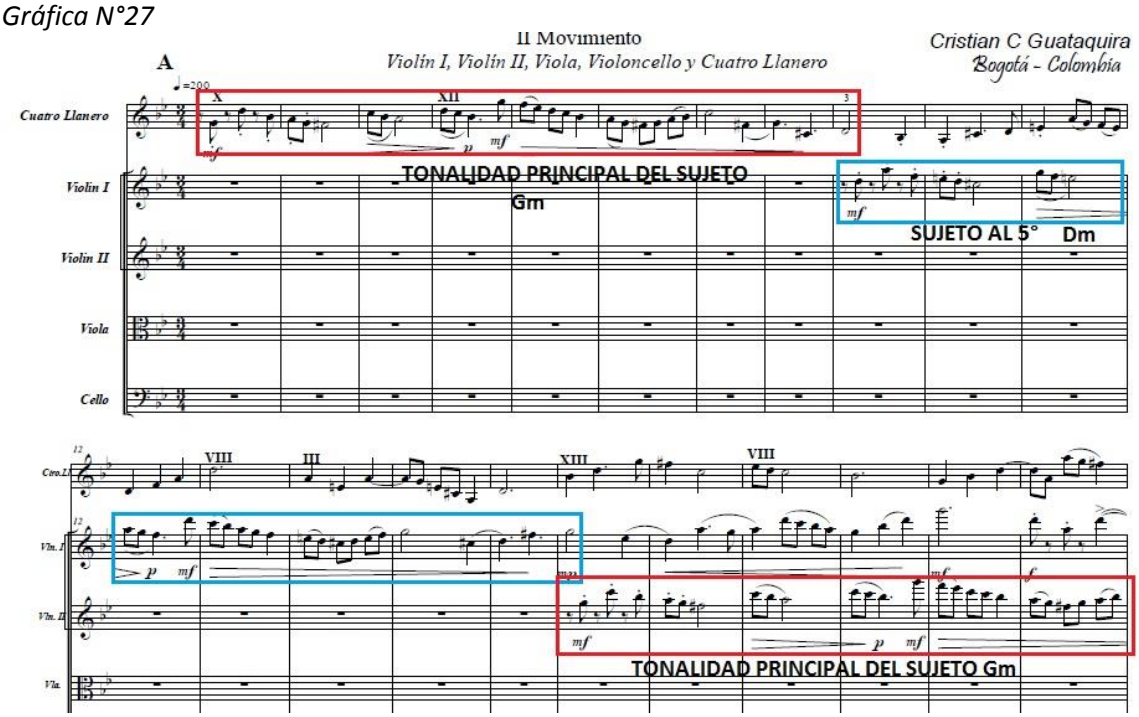
La obra está basada en la estructura armónica del golpe de gabán, uno de los golpes tradicionales de la música llanera. **II: I I V7 I % I I :II** ----- Estructura Rítmica del Gabán. (Ver gráfica N°26)

Gráfica N°26
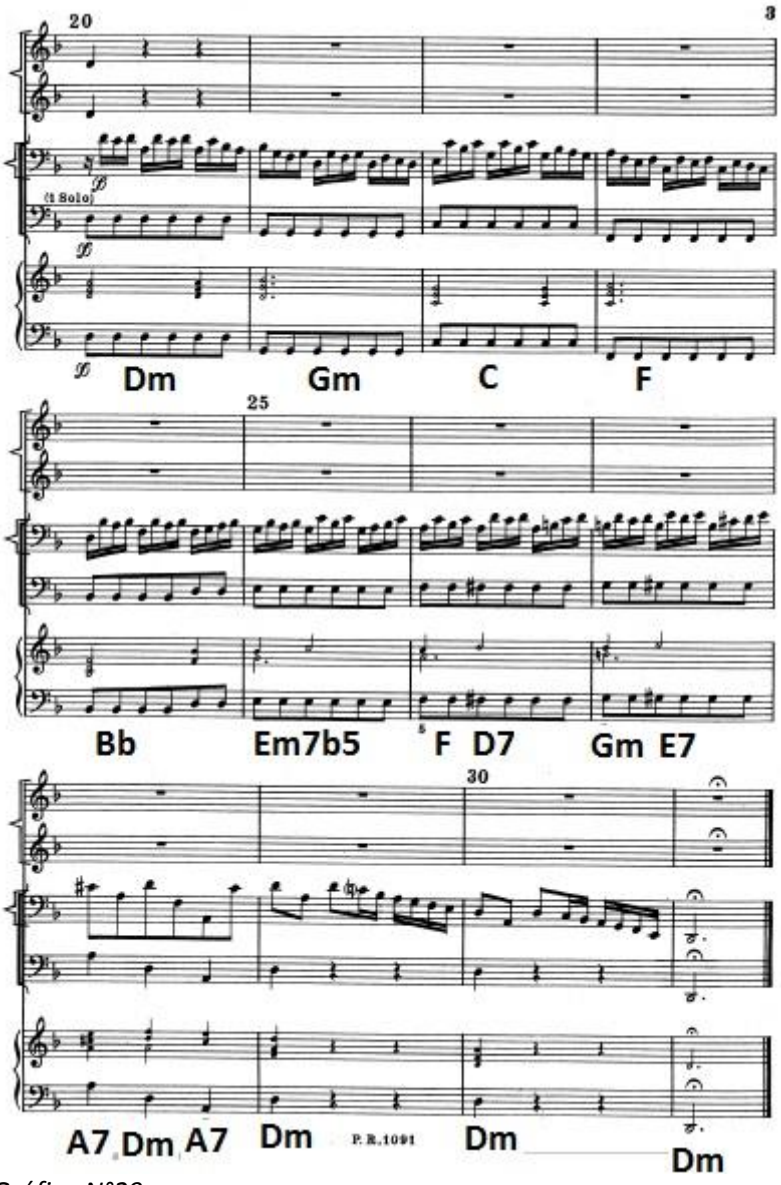


En la introducción del tema da inicio a una fugetta que hace parte de la fuga barroca. Primero en la tonalidad de Sol menor y luego en la tonalidad de Re menor, pues una de las reglas de la exposición de la fuga es que el sujeto debe exponerse hacia el 5° o 4° de la tonalidad; que en este caso va hacia el 5° grado (ver gráfica N°27).

Gráfica N°27
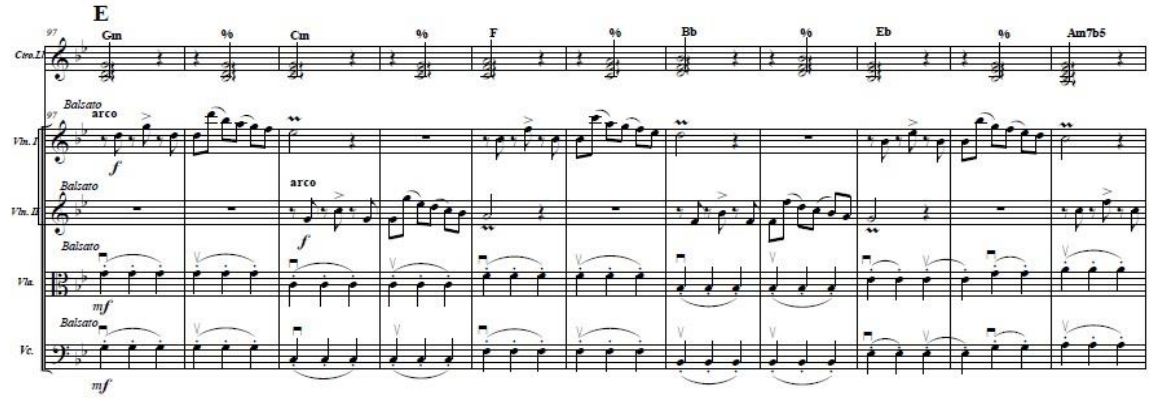


En la obra encontramos las armonías por cuartas, muy característico del lenguaje barroco. Muchos de los compositores del barroco las aplicaron a sus obras, para ello tome una referencia de la obra de Antonio Vivaldi *concertó in Re minore per 2 Violini, violoncello, Archi e Cembalo* (ver gráfica N°28) aplicándola dentro de la obra compás 97 al 118 (ver gráfica N°29).
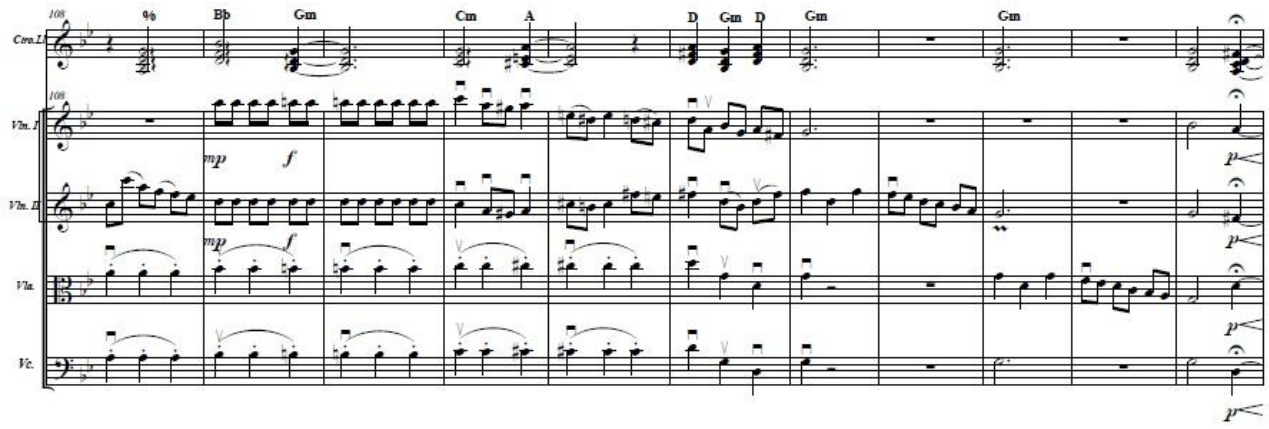
Gráfica N°28



Gráfica N°29



GABÁNRROCO DE ORDEÑO



Conclusiones

Como conclusión de mi trabajo creo que es necesario poder involucrar o interactuar con diferentes instrumentistas, y con la práctica de mi instrumento no he encontrado un repertorio original para este formato. Pienso que uno de los puntos de partidas para los compositores es escribir para los formatos ya establecidos dentro de la universidad, tanto como práctica del compositor o arreglista, y como práctica del intérprete. El hacer este tipo de trabajos e investigaciones, posibilita más conocimientos y saberes dentro de nuestra institución, aportando a todo un folclor y toda una gente con interés de nuestras músicas folclóricas colombianas.

ANEXO A

Entrevista a Jorge Glem, Cuatrista venezolano

1. ¿Cómo se inició en el cuatro llanero?

Se inicia por las tertulias que hacían mis padres y mis tíos en la casa, y de ahí nace mi gusto por el cuatro, teniéndolo como un hábito para mi vida artística y profesional.

2. ¿Cuánto tiempo lleva como cuatrista?

Hace 10 años empecé tocando el cuatro; desde muy niño, y como cuatrista solista a partir de la siembra del cuatro en el 2003.

3. ¿Sabe algo sobre la historia del cuatro llanero?

Es un instrumento totalmente venezolano, y viene a partir de la guitarra renacentista, lo cual dio su origen con el tiempo al cuatro con su afinación actual que es (B- F#-D-A), pero con la diferencia que la primera cuerda estaba una octava arriba, y como sus cuerdas eran echas de tripas de animal, la primera cuerda por lo general siempre se rompía, entonces tuvieron que poner la primera cuerda octava abajo, lo que conocemos con la afinación contemporánea del cuatro.

4. ¿Cuáles serían sus objetivos acorto o largo plazo en su carrera como interprete?

Mi objetivo nunca ha sido personal, es más bien, llevar la música de Venezuela con el cuatro a todas partes del mundo y en cada sitio que uno valla poder abrir una puerta, para futuros cuatristas; porque gracias a ello es que uno sea podido mover dentro de esa gran masa, que han podido hacer grandes cuatristas como Cheo Hurtado, el Pollo Brito, Fredy reina etc… y así poder que en futuro muchos chamos se interesen más por este tipo de instrumento con no es tan limitado como parece.

5. ¿Escribe y lee el cuatro y de qué forma?

Sí, yo, escribo y leo cifrado a través de la conducción de voces, mirando sus tensiones y la manera para resolverlas a la hora de tocar con el cuatro. También leo notas, pero como no es tan común en el cuatro, suele ser un poco más complejo.

4. ¿De qué manera uno podría escribir para el cuatro?

Escribir la melodía y el cifrado, y de esa manera se logra que cada cuatrista pueda sacar su propia conclusión de como tocarlo.

5. ¿Es complejo escribir para cuatro solista?

Sí, ha sido un problema, porque el cuatro no es un instrumento fácil de escribir ya que están pasando dos cosas a la vez, primer en la mano derecha se está utilizando muchísimas cosas, cada una de sus corcheas se mueven de una manera distinta, y en la mano izquierda tienes que mirar cuantos acordes se mueven por compas y pues eso sería la parte más complicada.

6. ¿Conoce material para cuatro solista?

No, pero sé que se está haciendo un material interesante para cuatro solista, que seguramente saldrá muy pronto.

7. ¿Sé que hay un material de Fredy reina para cuatro solista, que tan aplicable es?

Bueno, el método de Fredy reina es un método basado en el cuatro solista pero con distintas afinaciones, va más hacia la técnica guitarrística, que es un poco más fácil de escribirlo, porque se escribe para guitarra, pero dentro del registro del cuatro, pero hablando del cuatro tradicional resulta un poco más complejo, ya que las notaciones que utiliza el maestro Fredy Reina, resulta un poco complejo a la hora de aplicarlos, pero a su vez ha sido un gran avance.

8. ¿Cree usted que el cuatro llanero ha sido explorado en toda su tímbrica, armónica, rítmica y melódica? “Si” o “No”, ¿Por qué?

Yo pienso que ningún instrumento va a ser totalmente explorado, porque la música es algo que se va transformando el cual no tiene límite alguno, y pues lo que yo trato de hacer con C4 es usar

muchos recursos, muchas cosas que me nos gustan y saber para que pueden funcionar y muchísima gente lo acoge con regocijo este tipo de exploración en el cuatro y bueno, falta igual mucho camino por recorrer y siempre será así, tal vez en 200 años también se le estará tratando de sacar algunos tipos de sonoridades, tímbricas, rítmicas y armónicas en este bello instrumento.

9. ¿Qué notación conoce usted? Y ¿la ha aplicado alguna vez usted?

No, no conozco una notación para cuatro, pero está en proceso.

10. ¿Ve necesario el recurso de la partitura para cuatro solista?

De que sea necesario, sí, siempre es necesario buscarle toda la parte teórica de lectura que pueda desarrollarse en el instrumento, de hecho nosotros estamos en un proceso de sacar un libro donde se plasmen los arreglos del grupo. Tal vez escribirlo lo más cercano posible, y no se vuelva una máquina, mejor dicho, el intérprete es el que la da un sentido a esa partitura.

ANEXO B

Entrevista a Héctor Molina, Cuatrista venezolano

1. ¿Cómo se inició en el cuatro llanero?

En Venezuela el cuatro está presente en todas las regiones del país y empecé en la música en un coro infantil, y ese coro hacia mucha música venezolana, de diferentes regiones y entonces todos los niños empezamos con la fiebre de aprender instrumentos musicales, maracas, tambor, cuatro etc… y desde ahí empecé mis primeros pasos en el cuatro, y lo otro es que mi papa en casa es muy melómano y a escuchado de todo tipo de música, y por supuesto la música venezolana y ese fue otro motivo más para estudiar el cuatro.

2. ¿Cuánto tiempo lleva como cuatrista?

Empecé a los 10 años.

3. ¿Sabe algo sobre la historia del cuatro llanero?

El cuatro es descendiente directo de la guitarra renacentista española y del laúd, y bueno, con su llegada al país retomo su forma.

4. ¿Escribe y lee el cuatro y de qué forma?

Yo he escrito algunas cosas, empezando porque en este momento estoy culminando mis estudios universitarios en composición, y base mi tesis en catalogar los diferentes recursos sonoros en el cuatro y como escribirlos, entonces empecé ya escribir algunas cosas del cuatro, inclusive a transcribir algunos arreglos del C4, basándome en la investigación de mis tesis.

5. ¿Cree usted que el cuatro llanero ha sido explorado en toda su tímbrica, armónica, rítmica y melódica? “Si” o “No”, ¿Por qué?

Cada vez es más explorado. Cuando yo veía a el maestro Cheo hurtado, yo decía ¿qué más se puede hacer en el cuatro?, después al mirar a Rafael “el pollo “ Brito con su otro estilo, pues me sorprendió más, y ahora con las formas percutivas que hace el maestro Jorge Glem, pues se da uno cuenta que los limites no son los instrumento sino, los limites selo pone uno, entonces sería muy osado decir que el cuatro esta explotado en su totalidad, porque la verdad aún hace falta muchas cosas por ser explorado .

6. ¿Qué tipos de afinación conoce?

Esta la afinación tradicional que es (Si-Fa#-Re-La), está la afinación aguda que es igual a la tradicional, con la diferencia que la primera cuerda esta octava arriba, o (La-Mi-Do-Sol), con el “La” agudo, inclusive en el estado Lara hay otros tipos de afinación del cuatro y unos de los que exploradas afinaciones es Gustavo Colina, y ahora mismo Edward Ramírez de C4 Trio también está experimentando otros tipos de afinaciones y sonoridades en el cuatro. También es que cada

cuatrista establece su tipo de afinación, dependiendo de la necesidad en ese momento, cada cual es libre de hacerlo.

7. ¿Ve necesario el recurso de la partitura para cuatro solista?

Sí, yo pienso que sí, hay cosas que se pueden estandarizar, pero eso también tiene que venir con la formación del cuatrista, si el cuatrista no lee, quien va escribir para ellos. Pienso que hace falta mejorar la formación del Cuatrista en esa parte.

ANEXO C

Entrevista a Mauricio Lozano Riveros, Compositor y tiplista bogotano.

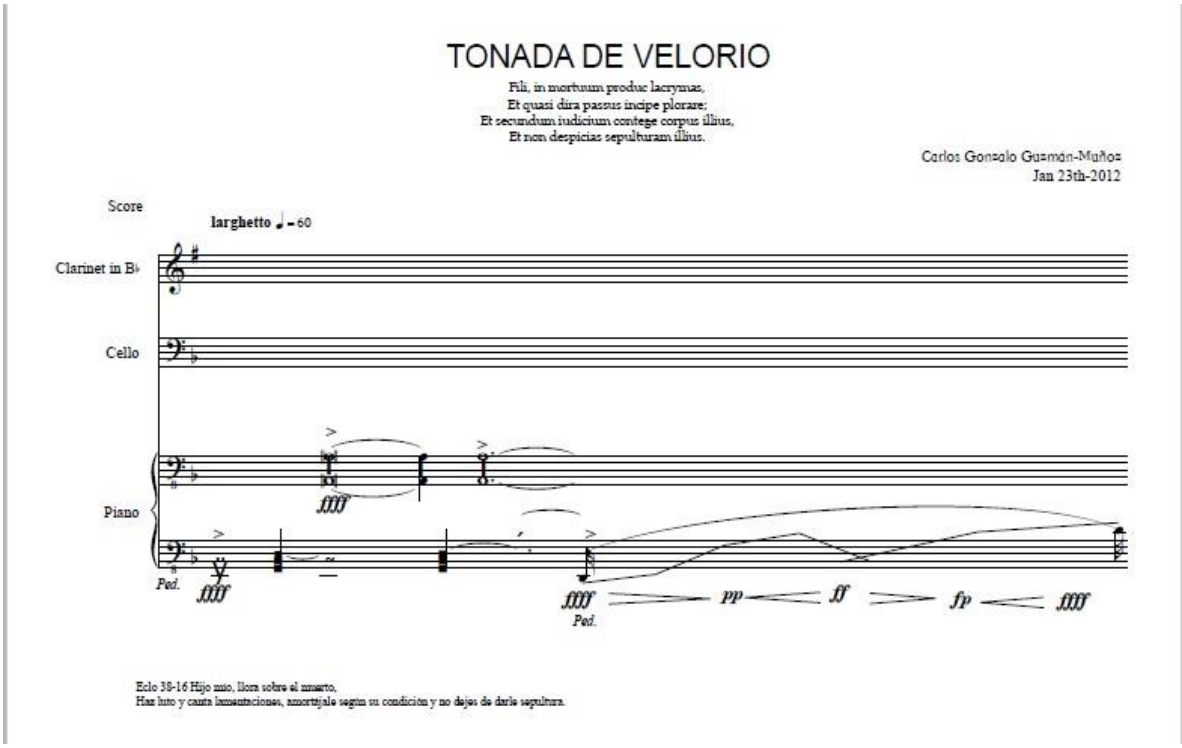
1. ¿Qué es la composición?
   El momento de ordenar las ideas musicales que uno tiene, es el momento en que uno se sienta trabajar sobre materiales que están al aire que uno ha evidenciado, experimentado y es la necesidad de ponerla ya en contexto.
2. ¿Que son los arreglos musicales?
   Más que arreglos son instrumentaciones, hay dos maneras de mirarlo: el arreglo en el sentido de extender el lenguaje armónico, el mismo discurso melódico de una obra o en mi caso lo que hago es cambiar el lenguaje, los timbres, el modo de ponerlo a sonar. Una obra de piano pasarla para Cuarteto de Cuerdas.
3. ¿Cómo se generan las ideas compositivas?
   Es difícil y es distinto en cada persona, no hay una manera de decir que para componer hay que seguir ciertos pasos, y cada compositor lo vive de una maner más vivencial. Cuando compongo es porque siento la necesidad de componer, no me gusta componer por encargos, no me gusta componer para concursos. Si he ido a un concurso s porque la obra está hecha; la motivación para mi tiene que ser algo muy vivencial.
4. ¿Qué papel ha tenido la duda, en el proceso creativo?
   Todo el tiempo…todo el tiempo me cuestiono, a veces borro más de lo que escribo, a veces las cosas fluyen muy fácilmente. Siempre reviso, trato de no repetirme, trato de no copiar, uno no puede decir que está haciendo una música original 100%, pero si soy muy cuidadoso con eso.
5. ¿cómo ha influido el medio ambiente en su trabajo compositivo?
   Es fundamental todo. El medio en que uno vive, o de la familia en que nacio, la música que escucho de niño, las experiencias con familia, amigos. Luego el contacto con los colegas de música, profesores, músicos tradicionales. Eso se va vivenciando, yo trato de no racionalizarlo pero todo eso sale en la música. De la gente alrededor, de las tertulias, serenatas etc.
6. Maestro, una de sus obras más representativas publicadas por el ministerio de cultura ha sido el Desconcierto para Tiple y Orquesta te Cámara. ¿cuál ha sido su experiencia como compositor o arreglista con estos tipos de formato?
   Para orquesta sinfónica he escrito; primero hice un concierto para violín, hice otra obra para orquesta sinfónica en un lenguaje más contemporáneo, y siempre tenía yo la idea de escribir algo para el Tiple. El Tiple es el único instrumento de la música tradicional colombiana que toco. Entonces la experiencia ha sido grata porque mi obra la han tocado mucho.

7. ¿se generan dificultades a la hora de realizar una composición para música tradicional colombiana con cuarteto de cuerdas frotadas?

Al comienzo fue el reto del porque ese formato tan académico para hacer música popular. Me gusta las texturas que se generan con este tipo de formatos y el reto es no desdibujar la música, saberla escribir para estos tipos de formato.

8. ¿ha compuesto o ha hecho algún arreglo de joropo para cuarteto de cuerdas frotadas?
   Hice una obra, un pasaje se llama tu barrio, en la que utilizo algunas técnicas del instrumento como los repiques que se hacen en el Cuatro. Una obra de hace muchos años y muy sencilla. Hecha para Cuarteto de Cuerda frotada y Cuatro Llanero.
9. ¿conoce obras de joropo para este tipo de formato?
   Samuel bedoya debe tener obras para estos tipos de formato. Por lo menos para cuarteto solo debe tener.
10. ¿actualmente conoce compositores o arreglista que esté haciendo música tradicional colombiana para este tipo de formato?
    Ahora hay un Cuarteto de Cuerdas que es Manolof, el violista que es de la filarmónica hace todos los arreglos, tocando música de todas las regiones. El también realizó arreglos para el grupo Sincopando.

Partitura N°1



Partitura N°2

Monólogo en Tiempo de Joropo

Joropo Colombiano

Para Saxofón Alto Solista

Duración: 6 minutos aprox.

A: *Adalber Gaviria y Anyer Gutiérrez*

SGAE: 9.449.125 ISWC: T-042.594.255-7

Composición
Carlos Gonzalo Guzmán-Muñoz
19/11/2008
INÉDITA

Dirigatur, Domine,
oratio mea sicut incensum
in conspetu tuo

Monólogo En Tiempo de Joropo

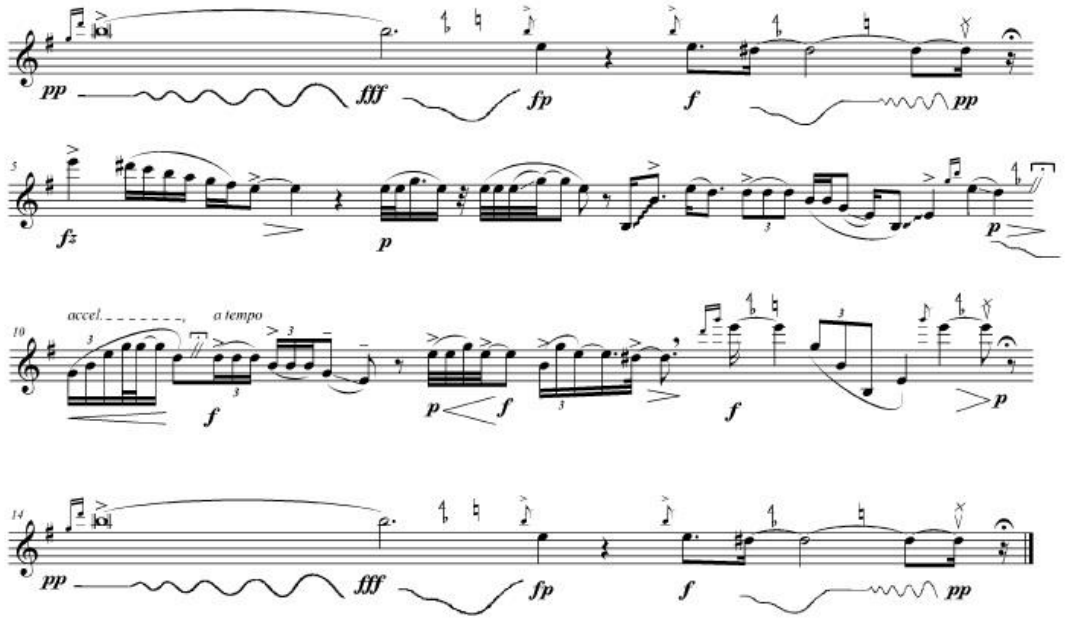
La Vaquería

Para Saxofón Alto

Composición : Carlos Gonzalo Guzmán Muñoz
Bogotá D. C. Oct 2008
Dedicado a Adalber Garcia y Angel Gutierrez

Dolce cantábile expressivo y libero

Adagio ♩= 40



©carlosgguzmanm@hotmail.com

Bibliografía

Reyna Fredy, (No tiene fecha de publicación), *Alfa Beta Cuatro*, Caracas, Venezuela: Monte Avila Editores Latinoamericana.

Herrera, Enric., (1986), *Técnicas de Arreglos para la orquesta moderna*, (Ed.) Antoni Bosch.

Beco Díaz, Carlós Alberto., (No tiene fecha de publicación), *El ABCD del cuatro* Bogotá, Colombia: Impacto Mas.

Pistón Walter, (1984), *Orquestación*, Madrid, España: Real Music S.A.

Sammy nestico "The Complete Arranger" (Ed) United States of America.

Locatelli de Pergamo, Ana Maria., (No tiene fecha de publicación), *La Notación de la Música Contemporánea*, Buenos Aires, Argentina: Ricordi Americana S.A.E.C

Baquero Nariño, Alberto., (1990), *Joropo: identidad llanera, (la epopeya cultural de las comunidades del Orinoco),* Llanos Orientales, Colombia: Empresa Editorial Universidad Nacional de Colombia.

Boulez, Pierre., (Octubre 2008), *Puntos de referencia,* Barcelona, España: Editorial Gedisa, S.A.

Hernández, Carlos Rojas., (2004), *Música Llanera. Cartilla de iniciación musical,* Bogotá, Colombia.

Perez Radziunas, Andrea Danute., (2014), *El territorio de los cantos de trabajo de llano: Especialización de una manifestación inmaterial,* Bogotá, Colombia. Extraído el 19 de Enero del 2016 de http://repository.javeriana.edu.co/bitstream/10554/15560/1/PerezRadziunas-AndreaDanute2014.pdf

Corporación Yopal, turística y cultural. (s.f): http://www.yopal-casanare.gov.co/apc-aa-files/6464666632313533353653463353437/Difusi_n_costumbres_y_cultura_llanera.pdf

Horn David, Feldman Heidi, Courteau Mona-Lynn, Jerez Pamela Narbona, Malcomson Hettie, (2014), *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World/ Vol. IX Genres Caribbean and Latin America,* London Inglaterra and New York USA: Bloomsbury Publishing Plc.

Ron Br. Carla. (2009). *El contrapunteo llanero como expresión folclórica de Venezuela.* Universidad Central de Venezuela Facultad de Humanidades y Educación Escuela de Comunicación Social, Venezuela.

Horn David, Feldman Heidi, Courteau Mona-Lynn, Jerez Pamela Narbona, Malcomson Hettie, (2014), *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World/ Vol. IX Genres Caribbean and Latin America,* London Inglaterra and New York USA: Bloomsbury Publishing Plc