UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS
FACULTAD DE ARTES-ASAB
PROYECTO CURRICULAR DE ARTES MUSICALES

POR LA VÍA AL LLANO, CON REQUINTO EN MANO: UNA PROPUESTA PARA LA INTERPRETACIÓN DE MÚSICAS LLANERAS EN EL TIPLE-REQUINTO

JOHN ESTEBAN BERNAL RODRÍGUEZ

TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO:
MAESTRO EN ARTES MUSICALES

MODALIDAD DE CREACIÓN E INTERPRETACIÓN
BOGOTÁ D.C.
2022

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS
FACULTAD DE ARTES-ASAB
PROYECTO CURRICULAR DE ARTES MUSICALES

POR LA VÍA AL LLANO, CON REQUINTO EN MANO: UNA PROPUESTA PARA LA INTERPRETACIÓN DE MÚSICAS LLANERAS EN EL TIPLE-REQUINTO

JOHN ESTEBAN BERNAL RODRÍGUEZ
Cód. 20172098001
Énfasis en Interpretación Instrumental: Tiple-Requinto

TUTOR
NÉSTOR LAMBULEY ALFÉREZ

MODALIDAD DE CREACIÓN E INTERPRETACIÓN
BOGOTÁ D.C.
2022

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a Dios por la vida, las oportunidades, las enseñanzas y su guía en los distintos momentos de mi carrera y mi vida personal.

Agradezco a mi familia, especialmente a mi abuelito, mi abuelita, mi papá, Kira y Cody por su apoyo y amor inconmensurable. También agradezco a mis tíos, tías, primos, primas y, de igual manera, a todas las personas que considero como familia.

Agradezco a mi tutor, el maestro Néstor Lambuley, por compartirme su valioso conocimiento y por su guía, colaboración y apoyo durante la elaboración de mi trabajo.

Brindo también un agradecimiento enorme a mis profesores, especialmente al maestro Marco Villarreal por su ayuda incondicional durante mi paso por la universidad y a lo largo de la realización del presente trabajo, también al maestro William Castro por las valiosas enseñanzas y experiencias que compartió conmigo al ser mi maestro de instrumento, al maestro Efraín Franco por sus enseñanzas y apoyo fraternal en los distintos espacios en los que he tenido la fortuna de trabajar con él y al maestro Juan Carlos Contreras por compartirme su amplio conocimiento en el campo de las músicas llaneras y por ser un guía para mí al momento de diseñar e interpretar las piezas musicales de mi trabajo.

Agradezco a los músicos acompañantes, quienes hicieron que este trabajo sonara a partir de su interpretación y aporte musical-arreglístico. Gracias a Magdarys Guacarapare, a Tatta Aguirre, al maestro Juan Carlos Contreras, a Luisa Mendoza, a Jairo Leal y a César Murillo.

Agradezco a mi amigo Juan Sebastián Barbosa por su apoyo, su escucha y la gran amistad me ha brindado desde mi primer día en la FAASAB, y a mi amiga Patricia Fagundes por compartirme su conocimiento, su tiempo y su valiosa amistad.

Agradezco a todos mis compañeros músicos y artistas de las diferentes disciplinas. Especialmente, brindo mi agradecimiento a *Los Vitocos* porque, además de amigos, han sido una gran escuela para mi desarrollo como músico profesional. Agradezco también a mis colegas requintistas y a cada una de las personas que encontré, conocí o saludé en la FAASAB: estudiantes de todos los proyectos curriculares, profesores, personal de aseo y de bodega, vigilantes… A ellos y a todos, incluyendo a los que no nombré, ¡mil gracias!

DEDICATORIA

Dedico este trabajo, principalmente, a Dios: a él es a quien le debo cada día vivido, cada aprendizaje, mi profesión como músico, mi ser… y, por supuesto, este trabajo.

A mi familia: a mi papá, mi abuelito, mi abuelita, Kira y Cody, principalmente. Dedico este trabajo a su entrega y a cada día que han pasado a mi lado enseñándome, acompañándome y dándome su cariño.

De manera especial, dedico el esfuerzo invertido en cada una de las páginas de este trabajo, en cada nota musical interpretada y en cada hora vivida al frente de este estudio a mi tío Germán Bernal, quien se encuentra alegrando almas en el cielo con sus ocurrencias.

Resumen: Este trabajo consiste en desarrollar una propuesta para la interpretación del tiple-requinto en formas musicales pertenecientes al joropo colombo-venezolano. Para efectuar lo anterior, se lleva a cabo el diseño y la interpretación de tres piezas musicales (un entreverao, un pasaje y un pajarillo-torbellino) para tiple-requinto acompañado por cuatro, bajo, maracas y voz. Como sustento o complemento teórico de lo anterior, se realiza una aproximación al panorama de confluencias histórico-contextuales que permiten encontrar los diálogos entre el requinto y el joropo de los llanos colombo-venezolanos. En cuanto a los componentes técnico-interpretativos de las piezas, se lleva a cabo la adaptación de ciertas técnicas de instrumentos llaneros (bandola llanera y cuatro, principalmente) al requinto con su respectivo análisis y explicación. Adicionalmente, se realiza el análisis y descripción de los elementos morfológico-musicales empleados en las piezas diseñadas relacionándolos con las formas musicales trabajadas en ellas (golpes llaneros, pasaje y torbellino). Todo este ejercicio se lleva a cabo con el objetivo de presentar los diferentes recursos empleados (andinos y llaneros) que dialogan para dar como resultado tres obras musicales y una propuesta de interpretación.

Palabras clave: Tiple-requinto, músicas llaneras, andino-llanero, técnico-interpretativo, morfológico-musical, joropo de tiples.

Abstract: This work is aimed to develop a proposal for tiple-requinto's interpretation in musical forms from the colombo-venezuelan joropo. For this, three musical pieces (an *entreverao*, a *pasaje*, and a *pajarillo-torbellino*) for tiple-requinto are designed, and played accompanied by cuatro, bass, maracas, and voice. As theoretical foundation or complement of the above exposed, an approach is made to the overview of the convergences from the historical context which allow to find the dialogues between joropo from the colombo-venezuelan plains and requinto. Regarding the technical-interpretative components of the musical pieces, an adaptation of some joropo's instruments (mostly bandola llanera, and cuatro) techniques is applied to requinto, with its corresponding analysis and explanation. Also, an analysis and description of the morphological-musical aspects used for the designed pieces is carried out, relating these aspects with the musical forms applied to the pieces (golpes llaneros, *pasaje* and *torbellino*). All this exercise is done with the aim of presenting the implemented factors (andean and llaneros) that interact between them to produce three musical pieces and an interpretation proposal as result.

Keywords: *Tiple-requinto*, music types from the colombo-venezuelan plains, *andino-llanero*, technical-interpretative, morphological-musical, *joropo* of *tiples*.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN **1**

CAPÍTULO I: MÚSICAS ANDINO-LLANERAS, SONORIDADES DESDE EL PIEDEMONTE LLANERO **13**

1.1. La subregión andino-llanera según Samuel Bedoya **13**

1.1.1. Interfluencia: intercambio de expresiones culturales e instrumentos 15

1.2. El requinto en contextos llaneros (joropo de tiples) **17**

1.2.1. De los instrumentos andinos en el llano 21

1.2.2. De los repertorios y particularidades musicales y pedagógicas del joropo de tiples 23

1.2.3. Panorama general y actual del joropo de tiples 25

1.3. Diálogos entre el requinto andino y los lenguajes llaneros **27**

1.3.1. En el torbellino y la guabina 28

1.3.2. En los géneros andinos transversales (requinto instrumental) 29

1.3.3. En la música carranguera 31

CAPÍTULO II: RECURSOS TÉCNICO-INTERPRETATIVOS DEL CUATRO Y LA BANDOLA LLANERA AL REQUINTO ANDINO **33**

2.1. Adaptación de técnicas de diapasones llaneros al tiple requinto **34**

2.1.1. Técnicas del tiple-requinto 34

2.1.2. Técnicas tomadas de la bandola llanera 47

2.1.3 Técnicas tomadas del cuatro 62

2.1.4. Técnicas tomadas del arpa llanera y extensión de las técnicas del tiple-requinto 68

2.1.5. Otros efectos 72

CAPÍTULO III: *POR LA VÍA AL LLANO, CON REQUINTO EN MANO*: TRES OBRAS ANDINO-LLANERAS PARA TIPLE-REQUINTO **75**

3.1. Génesis y concepto de las obras **75**

3.2. Descripción de elementos morfológico-musicales de las obras **76**

3.2.1. Caldo para'o (entreverao de guacharaca, chipola y quitapesares) 76

3.2.2. Tío Germán (pasaje) 88

3.2.3. Por la vía al llano, con requinto en mano (pajarillo-torbellino) 98

CONCLUSIONES **108**

REFERENCIAS **111**

ANEXOS **115**

Anexo 1: Testimonios de tocadores llaneros. **115**

Anexo 2: Proceso de audición realizado a la interpretación del requinto, la bandola llanera, la mandolina, el bandolón y el cuatro en repertorios llaneros o en diálogo con dicha sonoridad. **119**

Anexo 3: Letras de los pasajes llaneros analizados en el tercer capítulo. **126**

Anexo 4: Partituras de las piezas "Caldo para'o", "Tío Germán" y "Por la vía al llano, con requinto en mano". **129**

GLOSARIO **132**

TABLA DE FIGURAS

Figura 1. Mapa del Complejo Subregional Andino-Llanero (región sombreada). Fuente: adaptado de Samuel Bedoya (1987, citado en López et al., 2007) y de Instituto Geográfico Agustín Codazzi [IGAC] (1999, citado en IGAC, 2022). 14
Figura 2. Diferentes disposiciones de la estructura armónica de I-IV-V7 en músicas emparentadas. Adaptado del texto Regiones, músicas y danzas campesinas, de Samuel Bedoya (1987) 17
Figura 3. Direccionalidad del plectro utilizada en algunas frases del torbellino y del joropo. Fuente: esta investigación..... 29
Figura 4. Estructuras rítmicas en ciertas músicas transicionales. Adaptado del documento Regiones, músicas y danzas campesinas, de Samuel Bedoya (1987). 31
Figura 5. Afinación del requinto en si bemol. Fuente: esta investigación..... 35
Figura 6. Afinación del requinto en do. Fuente: esta investigación..... 36
Figura 7. Afinación del requinto en si. Fuente: esta investigación. 36
Figura 8. Registro del requinto en do. Fuente: esta investigación. 37
Figura 9. Registro en sonido real del requinto en si bemol. Fuente: esta investigación. 37
Figura 10. Registro en sonido real del requinto en si. Fuente: esta investigación..... 38
Figura 11. Fragmento de la pieza "Caldo para'o" en el que se pueden identificar las pulsaciones ascendentes, descendentes y apoyadas del plectro en el requinto (compases 317-329). Fuente: esta investigación. 39
Figura 12. Uso del glissando en la pieza "Por la vía al llano, con requinto en mano" (compases 181-185). Fuente: esta investigación. 40
Figura 13. Trémolo en dos órdenes adyacentes; fragmento de la pieza "Por la vía al llano, con requinto en mano" (compases 134-137). Fuente: esta investigación. 40
Figura 14. Glissando tremolado en la sección de torbellino de la pieza "Por la vía al llano, con requinto en mano" (compases 191-195). Fuente: esta investigación. 41
Figura 15. Staccato en un fragmento de la pieza "Por la vía al llano, con requinto en mano" (compases 78-81). Fuente: esta investigación..... 41
Figura 16. Notación de los rasgueos en bloque ascendentes y descendentes. Fuente: esta investigación. 42
Figura 17. Notación de los rasgueos arpegiados ascendentes y descendentes. Fuente: esta investigación. 42
Figura 18. Notación o representación del redoble en la partitura. Fuente: esta investigación. 43
Figura 19. Uso del redoble en la pieza "Por la vía al llano, con requinto en mano" (compases 154-157). Fuente: esta investigación..... 43
Figura 20. Armónicos naturales. Fuente: esta investigación. 44
Figura 21. Armónicos artificiales en la pieza "Tío Germán" (compases 1-7) . Fuente: esta investigación..... 45
Figura 22. Sordina aplicada en "Caldo para'o" (compases 131-135). Fuente: esta investigación. 46
Figura 23. Fragmento de la pieza "Caldo para'o" en el que se hace uso de la técnica de sweep-picking (compases 110-113). Fuente: esta investigación. 47
Figura 24. Técnica de doble plumada (una pulsación descendente): notación y ejecución. Fuente: esta investigación. 49
Figura 25. Técnica de doble plumada (dos pulsaciones descendentes): notación y ejecución. Fuente: esta investigación..... 49
Figura 26. Doble plumada en la obra "Por la vía al llano, con requinto en mano" (compases 93-99). Fuente: esta investigación..... 50
Figura 27. Jalao en el requinto: una pulsación hacia abajo, una respuesta hacia arriba. Fuente: esta investigación. 52

Figura 28. Jalao en el requinto: dos pulsaciones hacia abajo, una respuesta hacia arriba. Fuente: esta investigación. 52
Figura 29. Distribución rítmica del jalao y tipleo según el régimen acentual. Fuente: esta investigación..... 53
Figura 30. Técnica de jalao en la pieza "Por la vía al llano, con requinto en mano" (compases 32-42). Fuente: esta investigación..... 54
Figura 31. Notación de los rasgueos en bloque ascendentes y descendentes (2). Fuente: esta investigación. 55
Figura 32. Notación de los rasgueos arpegiados ascendentes y descendentes (2). Fuente: esta investigación. 55
Figura 33. Técnica de palm mute en la obra Caldo para'o (compases 212-215). Fuente: esta investigación..... 56
Figura 34. Técnica del chamarreo aplicada en la pieza "Caldo para'o" (compases 84-89). Este fragmento corresponde a una sección rítmico-tímbrica del requinto. Fuente: esta investigación..... 57
Figura 35. Motivos del trapiao en la bandola llanera. Adaptado de Contreras (2019e, 0:25 min). 57
Figura 36. Técnica de trapiao en la pieza "Por la vía al llano, con requinto en mano" (compases 224-227). Fuente: esta investigación. 58
Figura 37. Configuración básica y notación del cueriao. Fuente: esta investigación. 59
Figura 38. Aplicación de la técnica de cueriao en la pieza "Caldo para'o" (compases 60-62). Obsérvese que es usada para cerrar la frase en la tónica (B♭). Fuente: esta investigación. 59
Figura 39. Ejecución y organización rítmica del alzapúa. Fuente: esta investigación. 60
Figura 40. Uso de la técnica de alzapúa en la pieza "Por la vía al llano, con requinto en mano" (compases 66-70). Fuente: esta investigación. 60
Figura 41. Uso de la técnica de alzapúa en la pieza "Caldo para'o" (compases 190-197). Fuente: esta investigación. 61
Figura 42. Recurso de ejecutar bajo y melodía en el requinto aplicado en la pieza "Caldo para'o" (compases 156-160). Fuente: esta investigación. 61
Figura 43. Aplicación del recurso de bajos y melodía en la pieza "Caldo para'o" a partir del uso combinado de la tranquilla y el plectro (compases 161-165). Fuente: esta investigación..... 62
Figura 44. Ejecución de la técnica de abanico en el requinto y su respectiva notación. Fuente: esta investigación... 62
Figura 45. Escritura del cacheteo en la partitura. Fuente: esta investigación. 63
Figura 46. Configuración básica y notación del abanico con cacheteo. Fuente: esta investigación. 63
Figura 47. Técnica de abanico con cacheteo aplicada en la pieza "Caldo para'o" (compases 289-299). Fuente: esta investigación..... 64
Figura 48. Notación de la técnica de cuerdas muteadas. Fuente: esta investigación. 64
Figura 49. Uso de la técnica de cuerdas muteadas en la pieza "Caldo para'o" (compases 301-306). Fuente: esta investigación..... 65
Figura 50. Escritura de la técnica de cuerdas muteadas cuando la mano que sostiene el plectro es la que apaga y pulsa las cuerdas. Fuente: esta investigación. 65
Figura 51. Técnica de cuerdas muteadas (con la mano que sostiene el plectro) aplicada en la pieza "Caldo para'o" (compases 86-89). Fuente: esta investigación. 66
Figura 52. Ejemplo de Chord melody aplicado en un fragmento de la pieza "Caldo para'o" (compases 268-271). Fuente: esta investigación. 66
Figura 53. Fragmento de la pieza "Caldo para'o" en el que se aplica el chord melody (compases 236-243). Fuente: esta investigación. 67
Figura 54. Fragmento de la pieza "Caldo para'o" en el que se aplica el glissando con acordes (131-135). Fuente: esta investigación..... 68

Figura 55. Chamarreo sobre una melodía aplicado en la obra "Caldo para'o" (compases 232-235). Fuente: esta investigación..... 69
Figura 56. Fragmento de la pieza "Caldo para'o" en el que se hace uso de la técnica que denominamos «arpegios con melodía en el pulgar» ejecutada con chord melody (compases 220-223). Fuente: esta investigación..... 70
Figura 57. Fragmento de la pieza "Caldo para'o" en el que se hace uso de la técnica que denominamos «arpegios con melodía en el pulgar» ejecutada con sweep-picking (compases 110-115). Fuente: esta investigación..... 70
Figura 58. Recurso de melodía con contrapunto utilizado en la pieza "Por la vía al llano, con requinto en mano" (compases 44-50). Fuente: esta investigación..... 71
Figura 59. Fragmento de la pieza "Caldo para'o" en el que se utiliza el recurso de melodía con chamarreo (compases 94-100). Fuente: esta investigación..... 72
Figura 60. Ejemplo de la técnica «brisa» aplicada en la pieza "Tío Germán" (compases 1-6). Fuente: esta investigación..... 72
Figura 61. Explicación y aplicación de la técnica «intervalos compuestos a partir de armónicos artificiales» aplicada en la pieza "Tío Germán" (compases 5-7). Fuente: esta investigación..... 73
Figura 62. Melodía interpretada sobre un solo orden del requinto; fragmento de la pieza "Por la vía al llano, con requinto en mano" (compases 97-102). Fuente: esta investigación..... 74
Figura 63. Técnica de «trémolo en dos órdenes no adyacentes» en la pieza "Caldo para'o" (compases 212-215). Fuente: Esta investigación..... 74
Figura 64. Ciclo armónico del golpe llanero guacharaca. Fuente: esta investigación..... 76
Figura 65. Acordes (o armonía) con agregaciones a partir del jalao en la melodía; fragmento de "Caldo para'o" (compases 54-57 y 60-62). Fuente: esta investigación..... 77
Figura 66. Estructura armónica de chipola con la armonía utilizada en la obra ("Caldo para'o") y el puente para pasar al quitapesares. Fuente: esta investigación..... 78
Figura 67. Uso del recurso de pedal y melodía en la pieza "Caldo para'o". Fuente: Esta investigación..... 79
Figura 68. Ciclo armónico de quitapesares utilizado en la pieza "Caldo para'o". Fuente: esta investigación..... 80
Figura 69. Estructura básica del régimen acentual «por corrío». Adaptado de: Régimen acentual por corrío, del documento MÚSICA LLANERA: Cartilla de iniciación musical (Rojas, 2004, p. 14)..... 81
Figura 70. Estructura básica del régimen acentual «de chipola». Adaptado de: Régimen acentual de chipola, del documento MÚSICA LLANERA: Cartilla de iniciación musical (Rojas, 2004, p. 14)..... 81
Figura 71. Cruzaos o hemiola en el régimen acentual «por corrío». Adaptado de: Cruzaos en Por Corrío, del documento MÚSICA LLANERA: Cartilla de iniciación musical (Rojas, 2004, p. 16)..... 81
Figura 72. Cruzaos o hemiola en el régimen acentual «de chipola». Adaptado de: Cruzaos en Chipola, del documento MÚSICA LLANERA: Cartilla de iniciación musical (Rojas, 2004, p. 16)..... 81
Figura 73. Hemiola en bloque, complementada con otros elementos rítmicos; Fragmento de "Caldo para'o" (compases 305-308). Los números representan los pulsos 1, 2 y 3 del compás de 3/4. También tenemos la hemiola con cambio armónico (giro frigio). Fuente: esta investigación..... 82
Figura 74. Hemiola en la melodía; fragmento de "Caldo para'o" (compases 110-116). Fuente: esta investigación. . 82
Figura 75. Secuencias melódicas empleadas en el registro de la pieza "Caldo para'o" (compases 3-4 y 6-7). Fuente: esta investigación..... 83
Figura 76. Línea melódica del registro construida a partir de secuencias interválicas, acompañada con un bajo o pedal; fragmento de "Caldo para'o" (compases 23-27). Fuente: esta investigación..... 84
Figura 77. Sección rítmico-tímbrica donde se le aclara al ejecutante que puede interpretar lo escrito, o utilizar otra combinación de rasgueos; fragmento de "Caldo para'o" (compases 81-85). Fuente: esta investigación..... 84
Figura 78. Armonía de la sección de estrofa en la pieza "Tío Germán". Fuente: esta investigación..... 89

Figura 79. Armonía de la sección de coro en la pieza "Tío Germán". Fuente: esta investigación. 89
Figura 80. Armonía de la sección de coda en la pieza "Tío Germán". Fuente: esta investigación. 89
Figura 81. Cómputo silábico de la primera estrofa de "Romance en la lejanía". Adaptado de: Pedro Emilio Sánchez (citado en Ottoniel Parra - Producciones EL MONO, 2017, 0:24 min). 90
Figura 82. Primera estrofa completa (compuesta por coplas) del pasaje "Llorando mi novia muerta". Adaptado de: Miguel Tovar (citado en Francisco Montoya - Tema, 2018, 0:26 min). 91
Figura 83. Primera y segunda estrofa del pasaje "Romance en la lejanía" señalando la frase pentasílaba añadida. Adaptado de: Pedro Emilio Sánchez (citado en Ottoniel Parra - Producciones EL MONO, 2017, 0:24 min). 91
Figura 84. Estrofa y coro del pasaje "Romance apureño" donde se usan estrofas de seis versos. Adaptado de: Victor Brizuela (citado en Francisco Montoya - Tema, 2016, 0:26 min). 92
Figura 85. Versos correspondientes a la copla y la revuelta dentro de la primera estrofa del pasaje "Tío Germán". Fuente: esta investigación. 93
Figura 86. Cómputo silábico de la segunda estrofa del pasaje "Tío Germán". Fuente: esta investigación. 93
Figura 87. Cómputo silábico del primer coro del pasaje "Tío Germán". Fuente: esta investigación. 94
Figura 88. Segunda estrofa del segundo coro del pasaje "Tío Germán" con los versos señalados según su número de sílabas. Fuente: esta investigación. 94
Figura 89. Inicio característico de los pasajes aplicado en la pieza "Tío Germán" (compases 12-14). Fuente: esta investigación. 95
Figura 90. Forma básica de los pasajes estudiados "Romance en la lejanía", "Romance apureño" y "Llorando a mi novia muerta". Fuente: esta investigación. 96
Figura 91. Estructuración formal básica del pasaje "Tío Germán". Fuente: esta investigación. 97
Figura 92. Proceso rítmico-armónico utilizado para pasar de pajarillo a torbellino en la pieza "Por la vía al llano, con requinto en mano". Fuente: esta investigación. 99
Figura 93. Esquema de modulación en la sección de torbellino de la pieza "Por la vía al llano, con requinto en mano". Fuente: esta investigación. 100
Figura 94. Modulación en la sección de torbellino de la pieza "Por la vía al llano, con requinto en mano" (compases 196-200). Fuente: esta investigación. 100
Figura 95. Fragmento correspondiente a la introducción y puente (paso entre el torbellino y el pajarillo) de la pieza "Por la vía al llano, con requinto en mano". Fuente: esta investigación. 101
Figura 96. Estructura básica del régimen acentual «por derecho». Adaptado de: Régimen acentual por derecho, del documento MÚSICA LLANERA: Cartilla de iniciación musical (Rojas, 2004, p. 14). 102
Figura 97. Modelo estándar para realizar el cambio de régimen acentual de «por corrío» a «por derecho». Fuente: esta investigación. 103
Figura 98. Modelo estándar para realizar el cambio de régimen acentual de «por derecho» a «por corrío». Fuente: esta investigación. 103
Figura 99. Paso de seis por derecho a por corrío (torbellino) en la pieza "Por la vía al llano, con requinto en mano" (compases 146-150). Fuente: esta investigación. 103
Figura 100. Modelo empleado en la pieza "Por la vía al llano con requinto en mano" para realizar el cambio de régimen acentual de «por corrío» a «por derecho». Fuente: esta investigación. 104
Figura 101. Ejemplo del procedimiento empleado en la pieza "Por la vía al llano con requinto en mano" para realizar el cambio de régimen acentual de «por corrío» a «por derecho» (compases 17-22). Fuente: esta investigación. 104
Figura 102. Uso de la hemiola como recurso rítmico, complementada con otras figuras rítmicas y recursos tímbricos; fragmento de la pieza "Por la vía al llano, con requinto en mano" (compases 25-26). Fuente: esta investigación. 104

Figura 103. Estructura básica de la hemiola en el régimen acentual «por derecho». Adaptado de: Cruzaos en Por derecho, del documento MÚSICA LLANERA: Cartilla de iniciación musical (Rojas, 2004, p. 16). 105
Figura 104. Uso de cuatrillos para dar fuerza al discurso melódico, para aumentar el número de notas de un motivo y llegar al punto climático de la pieza "Por la vía al llano, con requinto en mano" (compases 267-272). Fuente: esta investigación.....105
Figura 105. Uso de una frase musical de tres compases que rompe con la simetría esperada de frases de 2 compases; fragmento de "Por la vía al llano, con requinto en mano" (compases 23-29). Fuente: esta investigación. 105

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Forma de la pieza "Caldo para'o". Fuente: esta investigación. 86
Tabla 2. Forma de la pieza "Tío Germán". Fuente: esta investigación. 97
Tabla 3. Forma de la pieza "Por la vía al llano, con requinto en mano". Fuente: esta investigación. 106

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo, adscrito a la modalidad de creación e interpretación, tiene como interés principal el desarrollo de una propuesta para la interpretación del tiple-requinto[1] en formas musicales específicas pertenecientes al joropo de los llanos colombo-venezolanos. Esto se busca a partir de la exploración de ciertos elementos morfológico-musicales y técnico-interpretativos característicos de dichas músicas en relación directa con el lenguaje estilístico del instrumento. Para conseguir lo anterior, se plantea el diseño e interpretación de tres obras musicales andino-llaneras para requinto. La primera pieza consiste en un entreverao[2] titulado "Caldo para'o" y conformado por los golpes llaneros[3] guacharaca, chipola y quitapesares; la segunda pieza es un pasaje[4] cantado, titulado "Tío Germán", donde el requinto toma el papel de instrumento melódico secundario y acompañante, y la tercera obra consiste en un pajarillo-torbellino, titulado "Por la vía al llano, con requinto en mano", donde se aprovechan los elementos comunes de las formas musicales mencionadas (pajarillo[5] y torbellino[6]) para la construcción de la pieza, se le reasigna al requinto el rol de instrumento melódico principal y se da espacio al lenguaje improvisatorio de los instrumentos acompañantes.

También hace parte del trabajo una sección escrita dedicada a mostrar confluencias histórico-contextuales que aportan validez y pertinencia al planteamiento principal. Asimismo, busca demostrar la existencia de una relación cercana entre los elementos que nos ocupan: el requinto y el joropo de los llanos colombo-venezolanos. En esta sección se propuso brindar una visión general sobre la presencia del requinto en contextos llaneros, su uso en formas musicales del joropo como «instrumento mayor»[7] y sus diálogos con dichas formas musicales estando enmarcado en un contexto andino. Este contenido se incluye en el primer capítulo del presente trabajo llevando como título *Músicas andino-llaneras, sonoridades desde el piedemonte llanero*.

También se realizó el análisis y descripción de las técnicas de ejecución empleadas por el requinto en las tres piezas diseñadas para este trabajo relacionándolas con los instrumentos de donde fueron adaptadas —cuatro y bandola llanera, principalmente— para identificarlas según su función, su notación y sus posibilidades musicales y expresivas. Con la intención de ilustrar la interpretación de algunas de las técnicas utilizadas en el requinto, se anexan (como *links*) en el texto los videos[8] correspondientes a la

---

[1] Ver definición en el glosario (al final del trabajo).
[2] Ver definición en el glosario.
[3] Ver definición en el glosario.
[4] Ver definición en el glosario.
[5] Golpe llanero muy característico e importante dentro del joropo colombo-venezolano.
[6] Ver definición en el glosario.
[7] En el lenguaje regional, se utilizan las denominaciones «puntero» e «instrumento mayor» para hacer referencia a los instrumentos que cumplen con un rol o una función melódica principal dentro de un formato instrumental.
[8] El contenido de los videos realizados está basado en el estudio y la metodología propuesta por el maestro Juan Carlos Contreras (2019a).

explicación y ejecución de las técnicas más características del lenguaje llanero. Lo anterior se realiza con el fin de facilitar el entendimiento de dichas técnicas por parte del lector y para hacer más práctico su acercamiento a este tipo de recursos interpretativos; esto es importante ya que el presente trabajo también está dirigido a la comunidad de requintistas de tradición oral. El contenido correspondiente al análisis y descripción técnico-interpretativa de las piezas centrales del trabajo se desarrolla en el segundo capítulo titulado *Recursos técnico-interpretativos del cuatro y la bandola llanera al requinto andino*.

Y con el fin de presentar la propuesta interpretativa en términos musicales, de brindar una visión general de algunos de los recursos que se pueden emplear en el tiple-requinto al momento de interpretar músicas llaneras (u otras) y de evidenciar el enriquecimiento del lenguaje interpretativo y musical propio del instrumento, se efectuó la descripción y el análisis de los elementos morfológico-musicales (armónicos, melódicos, rítmicos, formales, tímbricos y textuales) de las tres obras diseñadas para el presente trabajo relacionándolos con las formas musicales llaneras trabajadas. Este contenido se desarrolla en el tercer capítulo titulado *Por la vía al llano, con requinto en mano: tres obras andino-llaneras para tiple-requinto*.

Vale agregar que al final del documento se incluye una sección de anexos cuyo contenido permite al lector ampliar y/o complementar parte de la información desarrollada a lo largo del trabajo. El primer anexo corresponde a la recopilación y organización de algunas entrevistas que Ricardo Lambuley, en su tesis de doctorado, hizo a músicos llaneros nacidos entre 1920 y 1940, lo cual sirve de material de apoyo para el primer capítulo del presente trabajo. El segundo anexo corresponde a la información recogida del proceso de escucha realizado a interpretaciones musicales con instrumentos de diapasón en repertorios llaneros, o que dialogan con dicha sonoridad. En el tercer anexo se incluyen las letras de los pasajes analizados y expuestos en el tercer capítulo como complemento del análisis de la pieza “Tío Germán”. Adicionalmente, en el cuarto anexo se adjunta una vista preliminar de las partituras de las obras junto con mi correo electrónico para que el lector y/o intérprete solicite el envío de las partituras completas. Por último, se incluye un glosario al final del documento para aclarar conceptos técnicos y/o regionales muy específicos empleados durante el trabajo.

Antecedentes

Veo relevante mencionar los motivos y experiencias que me llevaron a efectuar el planteamiento del presente trabajo y a querer tener al requinto y a las músicas llaneras como protagonistas. Desde mis inicios en la práctica musical hasta la actualidad, he tenido la oportunidad de acercarme a diferentes formas musicales colombianas, a sus instrumentos y a la manera de ejecutarlos gracias al conocimiento que mi abuelito y sus hermanos me brindaron. Las músicas campesinas de las subregiones andinas y la música vallenata en sus diferentes formatos (con acordeón o con guitarras) fueron las expresiones que me introdujeron en el mundo de la música y en la ejecución de la guitarra, el tiple, la guacharaca, el acordeón, la guitarra puntera y el tiple-requinto. Con el repertorio de agrupaciones como Los Alegres Vallenatos, Bovea y sus Vallenatos y de personajes como Noel Petro, Guillermo Buitrago, Rómulo Caicedo y Jorge

Velosa, adquirí parte de los conocimientos que tengo hoy en día y me rodeé de personas muy valiosas con las que he aprendido bastante.

El arpa llanera y el tiple-requinto me han acompañado dentro del ámbito académico en espacios como la ALAC[9] y la FAASAB[10]. En este contexto tuve mi primer acercamiento a la música llanera, a repertorios de música latinoamericana y a la composición. De hecho, la idea de interpretar músicas llaneras en el tiple-requinto nace como una sugerencia por parte del maestro de la cátedra de arpa llanera de la FAASAB, William Castro, al momento de que yo realizara mi cambio de énfasis: de arpa llanera a tiple-requinto. Ya estando en la cátedra de requinto, bajo la tutoría del maestro Marco Villarreal, comenzó mi interés por interpretar músicas latinoamericanas en dicho instrumento, por explorar y aplicar sus recursos técnico-interpretativos y por tocar músicas que normalmente no se asocian a él. Fue en ese momento, mientras preparaba mi recital de IV semestre, que diseñamos en conjunto con mi maestro un pajarillo para requinto y, por ende, la base práctica y experiencial para empezar mi proyecto de trabajo de grado. Vale aclarar que fue el maestro Marco Villarreal quien tuvo la idea de que el presente trabajo se basara en la interpretación de músicas llaneras en el requinto, y que además fue para mí un gran apoyo durante toda la etapa de realización de este trabajo y, en especial, del diseño de las obras centrales del mismo.

A lo comentado sobre mi recorrido musical relacionado con los elementos trabajados (músicas llaneras y tiple-requinto), quisiera agregar y comentar mi experiencia en espacios académicos prácticos de la FAASAB. En primer lugar, tuve la oportunidad de hacer parte del Grupo Llanero de la FAASAB donde aprendí conceptos y técnicas importantes de las músicas llaneras y su ejecución gracias a mis compañeros y, especialmente, a los maestros Juan Carlos Contreras y William Castro. Mi participación en dicho grupo fue a partir de la interpretación del arpa llanera y del tiple-requinto en formas musicales del joropo colombo-venezolano. Por otra parte, pude participar también en el Ensamble de Músicas Campesinas de la FAASAB, donde tuve la gran oportunidad de compartir con personas maravillosas, como lo son mis compañeros requintistas, y de aprender de los maestros Efraín Franco y Marco Villarreal. En este ensamble, participé con la ejecución del requinto en repertorios que pueden relacionarse con las formas musicales llaneras —como lo es, por ejemplo, el joropo de montaña de Oscar Celis, titulado "Usme"— y en la interpretación de un torbellino: forma musical que se incluyó en una de las piezas diseñadas para este trabajo. Adicionalmente, de manera transversal al ámbito académico, comencé mi participación en la agrupación musical Los Vitocos al lado de compañeros estudiantes de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. En dicha agrupación, entre otras cosas, he tenido la oportunidad de interpretar repertorios carrangueros que cuentan con elementos propios del contexto llanero y de componer e interpretar una pieza musical basada en dicho diálogo entre la música carranguera y llanera (la pieza se titula "El parrando").

[9] Academia Luis A. Calvo, programa de extensión de la Facultad de Artes ASAB y adscrita a la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
[10] Facultad de Artes ASAB. Facultad de artes de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

De esta manera, he podido vivir varias experiencias académicas, musicales, personales y culturales al lado de maestros, amigos y compañeros que, gracias a sus aportes, ideas, puntos de vista, críticas constructivas y gran parte de sus conocimientos y experiencias, fueron un apoyo enorme durante todo el proceso que dio como resultado este trabajo. Dios y mi familia, por supuesto, fueron y son un gran motivo por el cual trabajar pues es gracias a ellos que estoy en este camino aprendiendo, experimentando y haciendo lo que me gusta.

Un trabajo que desarrolla este mismo diálogo expuesto entre lo popular y lo académico a partir de la indagación en aspectos técnicos es el de Daniel Chacón, *Estudios técnicos para la guitarra eléctrica basados en golpes de la música llanera* (2019). Aquí se lleva a cabo la creación de tres estudios técnicos para dicho instrumento, trabajando específicamente en el *string skipping, hybrid picking* y *sweep picking*, a partir de la aplicación de elementos musicales de los golpes llaneros San Rafael, gavilán y pajarillo. Para esto, Chacón realiza un estudio generalizado sobre la música llanera indagando en su contexto social, cultural y geográfico, y en sus respectivas características musicales, tales como los regímenes acentuales, la descripción rítmico-tímbrica del formato con sus variaciones, la clasificación de algunos golpes llaneros, entre otros. En cuanto a los golpes sobre los que trabaja, se enfoca y profundiza en sus aspectos melódicos, formales e interpretativos. En adición, el autor también indaga en el concepto del *étude* y realiza una breve descripción de algunos estudios para guitarra eléctrica como guía para su trabajo creativo. Es importante destacar el aporte pedagógico y técnico que ofrece el documento, la claridad metodológica que tuvo el autor para su realización y el interés en aplicar y traducir en su instrumento el potencial técnico que la música llanera posee. Por dichas razones, este documento fue un referente inicial para el planteamiento de mi trabajo.

Justificación

Como aporte a mi formación personal, este trabajo representó una gran oportunidad para aplicar y afianzar los conocimientos adquiridos a lo largo de mi trayectoria musical, los cuales vienen no sólo de la academia, sino también de la enriquecedora etapa empírica (de tradición) en la que me acerqué a la música y a muchas de sus expresiones con las que he trabajado hasta el momento. Además de esta cualidad de afianzamiento, el proyecto también fue un estímulo para la obtención de nuevos conocimientos debido a que su realización permitió tener un acercamiento a maestros, músicos, documentos, registros, grabaciones y demás fuentes importantes de información que, sumados a la exploración instrumental que el proyecto exigió, simbolizaron un avance sustancial para mi formación como músico.

Además de dirigir esta búsqueda hacia mi desarrollo interpretativo, también permaneció el deseo de dar un pequeño aporte a la técnica, al lenguaje y al repertorio del tiple-requinto, los cuales están en pleno crecimiento gracias al trabajo de muchos intérpretes y al creciente interés de jóvenes que encontraron en dicho instrumento una gran herramienta para hacer música. Este aporte son tres obras para el repertorio del requinto y una posibilidad para utilizar técnicas que resultan ser poco comunes en su lenguaje interpretativo tradicional. De aquí viene la inquietud por registrar la explicación de las técnicas de

ejecución más representativas a partir de videos pues, de esta manera, serán más utilizables dentro de la comunidad de requintistas académicos y de tradición oral, principalmente.

Lo que este trabajo le puede aportar a la comunidad académica es una fuente de información proveniente del proceso analítico e investigativo enfocado, principalmente, en la presencia del requinto en contextos llaneros y en la interpretación del instrumento en el marco del joropo colombo-venezolano. Su particularidad está en que, además de centrarse en elementos normalmente asociados a un contexto tradicional (regional) y que puede ser entendido dentro del mismo, se traduce en términos, ejemplos y conceptos que favorecen su comprensión, interés y permanencia dentro del ámbito académico. Por otra parte, este trabajo es producto y a la vez una continuidad de los procesos de exploración llevados a cabo en la cátedra de tiple-requinto de la FAASAB, los cuales se enfocan en el terreno interpretativo, compositivo y arreglístico del instrumento incluyendo la escritura y la escucha como herramientas principales de acercamiento y registro de los repertorios trabajados. Dicho espacio, como muchos otros en los que se lleva a cabo la enseñanza académica del tiple-requinto, representa un objetivo o punto de llegada en el que mi trabajo puede ser utilizado para el aprendizaje de estudiantes del instrumento, ya sea a partir de la interpretación, el análisis y el arreglo de las obras trabajadas, o como referente teórico para futuros proyectos musicales.

Por lo anteriormente expuesto, el presente trabajo realiza una contribución a la línea de investigación *Arte y culturas tradicionales populares* de la Facultad de Artes ASAB. Esto, debido a que en ella se busca desarrollar un proyecto académico que valorice y registre un saber popular local —que en nuestro caso se relaciona, principalmente, al joropo de tiples y a los diálogos culturales entre la montaña y la sabana— y que sirva de fuente de conocimiento para otras ramas y miradas del mundo artístico. Y en cuanto al Proyecto Curricular de Artes Musicales, el trabajo puede articularse en la línea de investigación *Agentes culturales, políticas e instituciones: creadores, gestores, productores, difusores, intérpretes* puesto que en esta se incluyen como núcleos en la especificidad musical la creación, la interpretación, la puesta en escena de una obra o producto musical y la posibilidad de que esta pueda participar en políticas culturales o en un mercado. Estos elementos, incluyendo mi participación como intérprete, se acogen en el presente trabajo a partir del diseño, interpretación y registro de las obras musicales planteadas (entreverao, pasaje y pajarillo-torbellino).

Pregunta de investigación

¿Cómo desarrollar una propuesta para la interpretación de músicas llaneras en el tiple-requinto partiendo de la idiomática del instrumento y de su articulación con ciertos elementos morfológico-musicales y técnico-interpretativos del joropo colombo-venezolano representado en golpes y pasajes?

Objetivo general

Diseñar e interpretar tres obras andino-llaneras (un entreverao, un pasaje y un pajarillo-torbellino) a partir de la indagación en las características morfológico-musicales y en las técnicas de ejecución de las músicas llaneras trabajadas para su respectiva adaptación y aplicación en el requinto. Esto se realiza con el fin de aportar al lenguaje del instrumento tres obras para su repertorio y de desarrollar una propuesta interpretativa que permita aplicar tales elementos musicales y técnicos en la ejecución de músicas llaneras (u otras).

Objetivos específicos

1. Exponer un panorama de confluencias histórico-contextuales que señalen la presencia del requinto en espacios llaneros y sus diálogos con repertorios y sonoridades del joropo colombo-venezolano.
2. Realizar una escucha analítica de piezas musicales, intérpretes e instrumentos específicos como recurso para el diseño e interpretación de las tres obras centrales del presente trabajo.
3. Diseñar las tres piezas musicales centrales: un entreverao, un pasaje y un pajarillo-torbellino.
4. Analizar y describir las técnicas de ejecución empleadas por el requinto en las tres obras relacionándolas con los instrumentos melódico-armónicos de donde fueron adaptadas (bandola llanera y cuatro, principalmente). Esto se realizará con el fin de identificarlas explicando su notación (partitura) e interpretación.
5. Analizar y describir los elementos morfológico-musicales empleados en las obras relacionándolos con las formas musicales llaneras trabajadas (golpes y el pasaje).
6. Registrar las obras en partitura y las técnicas de ejecución llaneras más características en video con el propósito de que sean de fácil acceso y entendimiento para quien quiera interpretarlas.
7. Interpretar las obras con el acompañamiento de cuatro, bajo, maracas y voz para dar cuenta del proceso de estudio e investigación hecho previamente y exponer de manera práctica esta propuesta para la interpretación de músicas del joropo colombo-venezolano en el requinto.

Documentos que apoyan la realización del trabajo de grado

Capítulo I: Músicas andino-llaneras, sonoridades desde el piedemonte llanero

Para empezar a hablar sobre la presencia del requinto en contextos llaneros, fue necesario realizar una identificación general de las dinámicas sociales, culturales y económicas que posibilitaron el intercambio de elementos (músicas, coplas, instrumentos, tradiciones, saberes, sonoridades y demás) entre la sabana y la montaña. Dicho proceso de identificación se basó, fundamentalmente, en el artículo *Regiones, músicas y danzas campesinas* (1987), de Samuel Bedoya[11], publicado en la revista *A Contratiempo N° 1*. El trabajo

[11] Músico, compositor, arreglista, director, instrumentista, musicólogo, investigador y docente antioqueño con formación autodidacta y académica en disciplinas humanísticas y artísticas. Tuvo una importante labor como investigador, músico y pedagogo en diferentes campos culturales; uno de ellos, fue el Programa de Artes Musicales

mencionado, además de que permite entender el estudio de las músicas regionales de nuestro país a partir de la diversidad, el dinamismo y del concepto de interfluencia[12] (lo cual sobrepasa las clasificaciones culturales basadas en las regiones naturales), plantea y explica el concepto y las características de la subregión andino-llanera. A partir del reconocimiento de dicha subregión, se puso en marcha la búsqueda de información sobre los diálogos que allí se dan, sobre todo, relacionados con la existencia o uso del tiple-requinto.

En pro de lo anterior, la investigación sobre la presencia del requinto en contextos llaneros se apoyó en el trabajo de doctorado de Ricardo Lambuley, titulado *JOROPO: Sonoridades de la vida, estéticas de la existencia* (2014). En dicho documento —además de que se realiza una revisión crítica, analítica y de-colonial de los discursos y aspectos contextuales que han acompañado y afectado, en diversos niveles, las músicas y prácticas regionales locales— el autor relaciona tal estudio con la música de los Llanos Orientales colombianos haciendo hincapié en el joropo de diapasones de la región del piedemonte llanero. Lambuley trabaja esto último a partir de un proceso investigativo que recoge información de trabajos escritos (algunos inéditos), entrevistas y talleres con la participación de intérpretes relevantes de instrumentos como el bandolón y la bandola llanera, materiales discográficos y audiovisuales de poca —o casi nula— difusión, entre otros documentos. Con esto, en dicho trabajo se logra exponer una visión decantada del joropo y despojada del conjunto de imaginarios y condiciones construidas alrededor del mismo debido a factores como la mercantilización, la cultura hegemónica, el eurocentrismo, la homogeneidad, entre otros. A partir de lo anterior, se pudieron establecer informaciones clave sobre el joropo de tiples (contexto en el que se incluye el requinto dentro de la música llanera) en cuanto a fechas, ubicación geográfica y particularidades técnico-musicales y pedagógicas de dicho contexto.

Para cerrar la temática concerniente al joropo de tiples, se quiso presentar, a grandes rasgos, una explicación de su panorama actual. Un trabajo que permite conocer, entre otros aspectos, algunos de los factores que llevaron al ocaso del joropo de tiples es el documento *Joropo en el siglo XX: redefinición de un lenguaje* (2000) de Carlos Rojas. En dicho trabajo se realiza una contextualización general de lo que es el joropo, de su delimitación geográfica, de su relación con la danza y de las diferencias o variantes de su formato instrumental dependiendo de las regiones en las que está presente. Además, tal como su autor lo explica, en dicho trabajo se propone realizar un acercamiento a los procesos que llevaron a la configuración del paradigma actual de la música llanera, de su aceptación como expresión que identifica a toda una región (los llanos del Orinoco, territorio compartido entre Colombia y Venezuela) y de sus desarrollos en el ámbito musical, discográfico, profesional y del espectáculo (Rojas, 2000).

Con el fin de buscar relaciones o diálogos entre el requinto, sus repertorios y las sonoridades llaneras, se hizo necesario conocer y delimitar los contextos musicales en los que dicho instrumento ha tenido

---

(formación en músicas caribeiberoamericanas) de la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB), del cual fue creador y Coordinador hasta su fallecimiento (1991-1994) (López, Bedoya, Lambuley, N. & Sossa, 2007, p. 30).

[12] "(...) la interfluencia es un *proceso*, más o menos continuo que puede ocurrir en dos sentidos; no se trata aquí de 'influencias' donde un 'receptor' es pasivamente modificado por un 'dador' " (Bedoya, 1987, p. 13).

presencia y protagonismo durante su desarrollo. Para esto, nos basamos en la valiosa información incluida en el trabajo de grado de Marco Villarreal, *Sistematización de aspectos técnico-interpretativos del requinto en la música carranguera: el caso de Delio Torres* (2012). El objetivo principal de dicho trabajo es llevar a cabo un proceso de recolección, análisis y clasificación de los recursos interpretativos utilizados por el requintista Delio Torres. Para esto, el autor sigue el esquema investigativo del estudio de caso y se concentra en indagar en la carranga[13] y el requinto tomando como eje al intérprete para entender los elementos que constituyen su estilo interpretativo. Villarreal sistematiza sus hallazgos agrupándolos y clasificándolos con respecto a un repertorio seleccionado. Es destacable el hecho de que el autor, además de profundizar en temas tan amplios, logra delimitar el campo de trabajo correspondiente a su objetivo. También es importante resaltar que el esquema investigativo utilizado le proporciona claridad, solidez y orden a su discurso en general. Este documento, además de apoyar parte de la indagación contextual del primer capítulo de mi trabajo, también fue una fuente de información principal para efectuar la descripción y explicación de algunos de los elementos técnicos y musicales del tiple-requinto en el segundo capítulo.

Capítulo II: Recursos técnico-interpretativos del cuatro y la bandola llanera al requinto andino

Antes y durante la elaboración de las piezas musicales centrales del presente trabajo, se tuvieron como referentes interpretativos diversos trabajos, grabaciones y videos en los que se pudieran evidenciar ciertas características técnico-musicales del contexto llanero. Además, se realizó la escucha autónoma de obras caracterizadas como llaneras, o que dialogan con dichas sonoridades, e interpretadas con instrumentos de diapasón como el requinto, la bandola llanera, el bandolón, la mandolina y el cuatro.

Uno de los referentes mencionados es el video *Entreverao para tiple colombiano. Diego Bahamón y Juan Carlos Contreras*, presente en el canal de YouTube «Diego Bahamón Serrato». En este video, dichos intérpretes (Bahamón en el tiple y Contreras en el cuatro) ejecutan la obra mencionada (de Juan Miguel Sossa Ropaín), la cual consiste en un entreverao conformado por un registro[14] y los golpes llaneros gabán, chipola y pajarillo. En la obra se exponen dichos contenidos junto a algunos de sus respectivos elementos musicales característicos, tales como los ciclos armónicos y los melotipos, y se incluyen además ciertos recursos que enriquecen la armonía de la obra. En cuanto a las técnicas interpretativas, se hace uso de notas pedales, de arpegios, del «chamarreo» y del «jalao» como elementos característicos de la música llanera, articulados con el lenguaje y la sonoridad del tiple, lo cual posibilita la ejecución de terceras paralelas, *chord melody*, aplatillados, requintillas, glissandos, etc. Es destacable la manera en la que el compositor organiza, adapta y utiliza las técnicas interpretativas en el tiple coherentemente con las formas musicales llaneras trabajadas y con el lenguaje estilístico del instrumento. Este material fue un buen referente interpretativo inicial para el diseño y ejecución de las piezas musicales del presente trabajo

[13] Ver definición en el glosario.
[14] Ver definición en el glosario.

debido a que también se enmarca en un contexto académico y tiene, como planteamiento inicial, el interés en articular elementos de la música llanera con un instrumento andino.

Otro referente interpretativo destacable es el trabajo discográfico *Bandolón de tiempos idos* (s.f.), de José Ricaurte "Chirivico". Este trabajo, además de acercarme al lenguaje musical, técnico e interpretativo del bandolón, también me ayudó a observar una posible relación entre el requinto y las músicas llaneras. Esto último, debido a la similitud morfológica e interpretativa entre ambos instrumentos, requinto y bandolón. Este documento sonoro consta de trece piezas musicales llaneras —incluye golpes, pasajes y un pasillo— grabadas con el bandolón como instrumento mayor o melódico interpretado por José Ricaurte "Chirivico" y acompañado por cuatro, bajo y maracas. Sobre este trabajo discográfico, Lambuley (2014) afirma que:

> Es tal vez uno de los pocos fonogramas dedicado a promover y resaltar la riqueza sonora y el estilo criollo de tocar el joropo de tiples que por supuesto no está en el ámbito comercial y por tanto no circula ni se disemina en las tiendas de discos. (p. 250).

Se tuvo como contenido principal del segundo capítulo la descripción, análisis y adaptación de ciertas técnicas de la bandola llanera y el cuatro al requinto. Su realización se apoyó en el trabajo de maestría de Juan Carlos Contreras, *El cuatro y la bandola llanera, su desempeño y comprensión de las lógicas de ejecución en tres estilos del joropo* (2019a), como fuente principal de información. El contenido de dicho trabajo se basa en la descripción y categorización de las características interpretativas, culturales y estéticas de tres estilos musicales pertenecientes al desarrollo y trayectoria de la música llanera: el estilo campesino o criollo; el urbano, en el que se incluye el joropo comercial y de festivales; y el académico, en el cual se encuentran los nuevos formatos instrumentales, y el cuatro y la bandola llanera como instrumentos solistas. Contreras realiza para cada estilo una explicación contextual general, una mención de su proceso personal de acercamiento o aprendizaje, y una explicación de los elementos musicales característicos, incluyendo las técnicas interpretativas de los instrumentos, a partir de su conocimiento personal y sus composiciones o arreglos relacionados con el estilo. Es valioso el hecho de que Contreras incluyera en el cuerpo del texto, a través de vínculos, la partitura de sus composiciones (o arreglos) y el video correspondiente a la explicación de las técnicas interpretativas del cuatro y la bandola llanera. Esto último, además de hacer más eficaz la comprensión de su trabajo y de acercarme de manera práctica a las técnicas de ejecución de dichos instrumentos, también me brindó una idea de cómo hacer un uso adecuado del material audiovisual para la versión electrónica de mi trabajo en pro de un mayor entendimiento por parte del lector.

El video *TONNY RUDA-Técnica para la mandolina I PARTE*, presente en el canal de YouTube «Mandolinas de Venezuela» (2019, marzo 21) fue un referente importante que me ayudó a adoptar y mantener una visión abierta, en relación con el requinto, durante el diseño de las piezas musicales del presente trabajo. Esto se sustenta con la premisa de que el instrumento no está totalmente subordinado a un género o a unas técnicas convencionales, sino que tiene la posibilidad de adentrarse en otros derroteros para enriquecer su lenguaje y el del intérprete de manera conjunta.

En el video mencionado, el mandolinista Tonny Ruda da a conocer algunas de las técnicas de ejecución que normalmente no se incluyen entre las convencionales para la mandolina. Algunas de las técnicas que Ruda menciona son el *pizzicato* de mano izquierda, el trémolo con acompañamiento, el *divisi* de cuerdas y la tranquilla[15]. Ruda explica que llega a utilizar este tipo de recursos gracias a los aportes de músicos como Calace, Cristóbal Soto, entre otros, y a su hábito personal de ver la mandolina desde la perspectiva de instrumentos diferentes a ella. La segunda y tercera parte del video se encuentran también en el mismo canal y en ellas se presentan otras técnicas, como el ataque por separado de las cuerdas de un mismo orden, también algunas sugerencias de cómo aplicarlas en repertorio venezolano y cómo escribirlas en la partitura. La utilización de las técnicas mencionadas genera una riqueza polifónica en la mandolina que permite su interpretación como instrumento solista debido a que aumentan las posibilidades de alcanzar una mayor amplitud interválica, de construir acordes con un número de notas mayor al número de órdenes, de realizar una melodía con contrapunto o acompañamiento armónico, entre otros aspectos.

Capítulo III: Por la vía al llano, con requinto en mano: tres obras andino-llaneras para tiple-requinto

En este capítulo se llevó a cabo la descripción y análisis musical de las piezas centrales del trabajo. Para esto, se tuvo como referente y guía metodológica el documento *Composición y orquestación de tres obras para instrumentación andina latinoamericana y orquesta de cuerdas frotadas* (2018), de Felipe Villota. En dicho trabajo se lleva a cabo un proceso de análisis y explicación de algunos elementos de la música andina latinoamericana que logra abarcar su instrumentación, obras del repertorio y un breve panorama contextual, sociocultural, musical e histórico. También se realiza una aproximación al terreno de la composición, la arreglística y la orquestación enfocada en la instrumentación andina latinoamericana y la orquesta de cuerdas frotadas. Todo lo anterior es utilizado por el autor como fundamento teórico para efectuar el proceso de composición y orquestación de sus obras, las cuales se analizaron y explicaron en cuanto a aspectos musicales. Es importante mencionar y destacar la manera en la que Villota articula diferentes lenguajes musicales en sus composiciones, pues logra un discurso bastante coherente y un aprovechamiento de herramientas que brinda nuevas posibilidades sonoras. También es plausible el hecho de que su trabajo cumple con la preocupación de aportar conocimiento, aspecto que le garantiza una permanencia y una utilidad en el medio musical académico y en el proceso de aprendizaje de otros músicos. Este documento, además de ser una guía al momento de realizar y organizar el análisis musical de las obras diseñadas para este trabajo, fue también un referente inicial importante durante la etapa de proyección y planeación del mismo.

Metodología

[15] Según Tonny Ruda (citado en Mandolinas de Venezuela, 2019, marzo 21), la tranquilla es una técnica que se asocia a la ejecución de la bandurria (que se usa inclusive en la bandola colombiana) y que consiste en utilizar, además del plectro, uno o dos dedos de la mano que sostiene la púa para pulsar las cuerdas. Esta técnica brinda diversas posibilidades polifónicas en la interpretación de instrumentos pulsados con plectro.

Este trabajo sigue un enfoque cualitativo. Tiene un componente investigativo debido a que se recurre a fuentes de información como documentos escritos, sonoros y a personas especializadas para tejer un discurso que apoye el planteamiento práctico (diseño e interpretación de tres piezas andino-llaneras para requinto) y que permita establecer una visión panorámica del contexto musical, cultural y geográfico en el que se enmarca el uso del tiple-requinto en espacios y sonoridades llaneras. Adicionalmente, el trabajo tiene un carácter descriptivo y analítico relacionado, específicamente, con el proceso de adaptación y explicación de las técnicas de la bandola llanera y el cuatro en el requinto, y con el respectivo ejercicio analítico y expositivo de los elementos morfológico-musicales de las piezas diseñadas para el presente trabajo.

Para tejer el discurso contextual del primer capítulo, se realizó una búsqueda de materiales y documentos que contuvieran información sobre los diálogos culturales, musicales e instrumentales (específicamente, del requinto) entre lo andino y lo llanero. De esta búsqueda se lograron establecer los referentes a trabajar y la linealidad que seguiría el discurso para desarrollar una indagación satisfactoria en el tema. Inicialmente, se propuso identificar una ubicación geográfica (la subregión andino-llanera) a partir de los estudios, planteamientos y del modelo de regionalización dinámica de Samuel Bedoya (1987), junto con sus características y aspectos históricos que llevaron a su configuración. A partir de este primer acercamiento, la investigación se nutrió de documentos, como *Llanura, soga y corrío* (1990) de Carlos Rojas, que contenían más información sobre los factores socioeconómicos que permitían los diálogos entre la montaña y la sabana, y la identificación de los elementos compartidos entre ambos polos: músicas, coplas, tradiciones, instrumentos, entre otros. Con lo anterior, se inició la respectiva búsqueda de información sobre la presencia del requinto en contextos llaneros; para esto, la investigación se basó fundamentalmente en el trabajo ya citado de Ricardo Lambuley donde se pudo relacionar o enmarcar el uso del requinto en las músicas llaneras dentro del concepto y expresión del joropo de tiples. Con esto, y basándonos en el trabajo mencionado, se presentaron datos generales en cuanto a aspectos históricos, geográficos, musicales, morfológicos, técnicos y pedagógicos de dicha expresión musical y cultural.

En cuanto a la existencia de diálogos entre el requinto en el contexto andino y las músicas llaneras, se realizó una búsqueda de información basada en los tres bloques o espacios que Villarreal plantea en su trabajo, dentro de los cuales el instrumento ha tenido protagonismo durante su desarrollo. Partiendo del reconocimiento y caracterización de dichos espacios, se realizó la identificación de ciertos repertorios y aspectos técnico-musicales que contienen elementos comunes entre lo andino y lo llanero.

Antes de diseñar las piezas centrales del trabajo, se llevó a cabo la escucha de algunas interpretaciones musicales correspondientes a instrumentos de diapasón (requinto, bandola llanera, bandolón, cuatro y mandolina, específicamente) en repertorios llaneros, o que dialogan con dicha sonoridad. Este ejercicio de audición se realizó con el fin de establecer referencias técnico-interpretativas para el diseño de las obras musicales, incluyendo la selección de las técnicas de ejecución que se irían a emplear en el requinto. Fue gracias a este ejercicio, a la consulta de diversos trabajos audiovisuales, a la enseñanza de personas especializadas en el tema y a la experiencia adquirida durante mi trayectoria musical en la FAASAB, y fuera

de ella, que se logró el diseño de las piezas musicales del presente trabajo. Ya habiendo efectuado dicho proceso, se inició la explicación de las técnicas de instrumentos llaneros que se adaptaron y emplearon en el requinto, lo cual se expone en el segundo capítulo de este documento. De manera paralela a lo anterior, se registraron las obras en partitura y se grabaron en formato de video algunas de las técnicas llaneras más características aplicadas en el requinto.

Posteriormente, por medio de ensayos, se procedió a ensamblar las obras con el grupo de músicos acompañantes. Gracias a esto, se alcanzó cierta maduración y consolidación interpretativa de las piezas; adicionalmente, se logró identificar ciertas pautas que son relevantes, a la hora de ejecutar las obras en vivo, para mantener el estilo interpretativo del joropo. En paralelo, se realizó el análisis y descripción de los elementos musicales utilizados en las piezas tomando como punto de referencia las características principales de las formas llaneras trabajadas. Con esto, además de explicar aspectos importantes de las obras, también se logró dar a conocer algunas características generales del pasaje, de los golpes llaneros utilizados (guacharaca, chipola, quitapesares y pajarillo) y del torbellino.

Durante toda la etapa de realización del presente trabajo, conté con la ayuda de Marco Villarreal, maestro de la cátedra de tiple-requinto de la FAASAB, en aspectos relacionados con el diseño y ejecución de las obras en el requinto. También tuve el apoyo de mi tutor, Néstor Lambuley, quien me guio en la etapa investigativa, discursiva y morfológica del trabajo a partir de su gran experiencia en el campo de la investigación de las músicas regionales colombianas y de la interpretación de sus principales instrumentos. En el ensamble de la obra, tuve la fortuna de contar con la ayuda de Juan Carlos Contreras, maestro de la cátedra de cuatro llanero de la FAASAB y codirector del Ensamble Llanero de la FAASAB, pues fue a partir de su amplio conocimiento, experiencia y trayectoria en la interpretación, composición y arreglística de la música llanera que pudimos llevar lo plasmado en la partitura y en el requinto a un estilo interpretativo más cercano a lo esperado (música andino-llanera).

CAPÍTULO I: MÚSICAS ANDINO-LLANERAS, SONORIDADES DESDE EL PIEDEMONTE LLANERO

(...) las músicas del país
conforman una gran unidad dinámica,
no ya por tener un "origen común" (...)
sino por su movilidad, por su transformabilidad y
enriquecimiento en procesos
seculares de intercomunicación.
(Samuel Bedoya, 1987, pp. 4-5)

1.1. La subregión andino-llanera según Samuel Bedoya

Samuel Bedoya, en su artículo *Regiones, músicas y danzas campesinas* (1987), publicado en la revista *A Contratiempo N° 1*, propone un modelo de regionalización para el estudio de las músicas campesinas en Colombia que entienda la diversidad y el dinamismo de estas. Con dicho modelo, Bedoya se aparta de la concepción taxonómica y muy común, por cierto, que, al encuadrar y relacionar unas expresiones culturales con un grupo humano específico en un territorio hermético, genera una falsa idea de país dividido en regiones incomunicadas, crea tipismos que poco representan la realidad de nuestras culturas y, además, hace más lento el proceso de conocer las músicas de nuestro país (Bedoya, 1987). Con base en esta idea, el autor desarrolla en su discurso el término de interfluencia y explica el fenómeno de movilidad o cambio constante de las fronteras geopolíticas de las regiones en nuestro país a lo largo del tiempo.

Bedoya también nos habla de la regionalización dinámica. Explica que las regiones, o sus fronteras, en nuestro país se conforman no sólo por determinantes geográficas, sino también, y con mucha más importancia, por las estructuras de producción que en cierta medida se apropian al marco geográfico, y por la relación que el hombre tiene con su entorno transformándolo y adaptándolo según sus necesidades: en esta medida, afirma Bedoya, las fronteras y el entorno no son estáticos. Es sobre este planteamiento que el autor realiza una caracterización de la subregión que nos interesa: la andino-llanera. Sobre esta, Bedoya nos explica lo siguiente:

> Se parte de la evidencia de la conformación de una región mixta, donde el aprovechamiento de la tierra ha oscilado históricamente entre dos polos: la agricultura del Altiplano Cundiboyacense (antigua ocupación de las etnias muiscas), hoy predominantemente *minifundista*[16], por un lado; en el otro, la ganadería extensiva de las sabanas altas y bajas (inundables) de la Orinoquía, caracterizada por ser *latifundista*[17]. Entre los dos polos, una *zona de transición*, atravesada por

[16] Fals Borda, Orlando (citado en Bedoya, 1987)
[17] Fals Borda, Orlando (citado en Bedoya, 1987)

antiguos caminos utilizados para la colonización de vertientes iniciada en las primeras incursiones misioneras jesuítas[18], particularmente al norte del Río Cravo Sur[19]. (p. 12)

Dicha zona de transición, que por cierto es de gran importancia para la elaboración y aplicación real del concepto de interfluencia, es el piedemonte (Bedoya, 1987). La subregión andino-llanera, según Bedoya, "(...) comienza en la región del Ariari, se continúa en los llanos altos del Apure y llanos del oeste de Venezuela y recicla por la cordillera Tachirense a la Montaña Santandereana y el altiplano de los 'reinosos'[20]" (p. 13).

Figura 1. Mapa del Complejo Subregional Andino-Llanero (región sombreada). Fuente: adaptado de Samuel Bedoya (1987, citado en López et al., 2007) y de Instituto Geográfico Agustín Codazzi [IGAC] (1999, citado en IGAC, 2022).

[18] Jerez, Hipólito (1952, citado en Bedoya, 1987)

[19] Fajardo, José del Rey (1983, citado en Bedoya, 1987)

[20] Vila, Pablo (citado en Bedoya, 1987). Ver definición de «Altiplano del Reyno» en el glosario.

En esta zona, por ser el espacio liminar entre los polos mencionados por Bedoya, se efectuaban unas dinámicas fundamentales para la existencia de la interfluencia y de la movilidad de fronteras. Dichas dinámicas fueron los flujos y transformaciones generados por el comercio en los siglos XVII, XVIII y XIX a partir de la apertura de vías de comunicación y de la colonización de vertientes, lo cual permitió dar inicio a procesos irreversibles de intercambio de elementos a nivel comercial y cultural (Bedoya, 1987). Fue en el periodo de tiempo señalado anteriormente que se conformaron y consolidaron, en grandes áreas del país, algunos de los circuitos comerciales más importantes. El autor afirma que es por medio de dichos circuitos que se articulan y dinamizan las músicas campesinas colombianas, y no contra las fronteras interprovinciales.

Con base en lo anterior, Bedoya presenta, como un elemento en el que se evidencia el concepto de interfluencia, la estructuración de los corredores de comercio y colonización de la subregión andino-llanera. Los corredores más importantes, según el autor, son los siguientes (de suroeste a nordeste):

a) Sistema Río Blanco - Río Negro - Villavicencio - San Martín - Ariari.
b) Sistema Río Garagoa - Río Lengupá - San Luis de Gaceno - Río Upía.
c) Sistema Sogamoso - Aguazul - Yopal - El Maní - Sistema Río Charte - Río Cusiana.
d) Sistema Nunchía - Trinidad - Río Pauto.
e) Sistema Río Casanare - Sácama- Chita.
f) Sistema Río Carare - Río Suárez - Río Chicamocha - Núcleos A, B y C [ver Bedoya, 1987]. (p. 12)

1.1.1. Interfluencia: intercambio de expresiones culturales e instrumentos

De estos flujos comerciales e intercambios culturales vistos desde la región del piedemonte existen diversos relatos y documentos que nos dan una idea de cómo se desarrollaban los contactos entre los habitantes de la sabana y de la montaña a partir del comercio de ganado. Uno de estos documentos es el texto *Llanura, soga y corrío* (1990), de Carlos Rojas, ya que en él se presentan historias, datos, citas y descripciones interesantes que dan cuenta de dichos procesos de contacto e intercambio.

Cuenta Rojas (1990) que las sacas de ganado del Meta y de Arauca subían hasta los corrales de Apiay (Meta) y que desde allí, al igual que desde muchas otras haciendas de frontera esparcidas a lo largo del arco montañoso que va desde San Martín (Meta) hasta Caicara del Orinoco (Estado Bolívar-Venezuela), era donde se seguía el camino hacia las posadas[21] de las estribaciones cordilleranas en búsqueda de las rutas de los grandes mercados del interior: Sogamoso y Bogotá para el caso colombiano. En este punto o región, afirma el autor, los llaneros se devolvían hacia la sabana y el ganado quedaba en manos de los peones de la sierra. Allí, en las posadas del cerro, también se realizaba ese contacto entre ambas

[21] Ver definición de «posadas ganaderas» en el glosario.

poblaciones, muchas veces acompañado por música, y además se intercambiaban diversos elementos, entre ellos, sus expresiones culturales (Rojas, 1990).

> Aún se escuchan por las breñas de Fómeque y Quetame estas coplas olorosas a toro y botalón, mil veces cantadas al pasitrote del caballo por los altos senderos del llano. De allí bajaron también, refundidas con los tiples, (...) las cantas cordilleranas. [El Padre Sabio, 1963 citado en Rojas, 1990 afirma que] 'Por el alto Meta se cantan muchas coplas que llegan del oriente de Cundinamarca. Por el Cravo y el Pauto se cantan otras que bajan de la serranía boyacense'. (Rojas, 1990, pp. 77-78)

Además de este intercambio de expresiones culturales y artísticas, también hay evidencias que permiten observar vínculos entre ambas regiones al identificar más elementos comunes entre ellos. Un ejemplo de esto es la tradición de San Pascual, la cual encarna una gran importancia y significación espiritual en los habitantes del Lago de Tota y demás sectores aledaños (Rojas, 1990). Dicha región boyacense tiene, según Rojas, grandes vínculos con el llano casanareño, y puede que el hecho de que esta tradición esté en ambos lugares tenga como una de sus causas los movimientos migratorios de colonizadores del Altiplano del Reyno[22] quienes bajaron hasta el piedemonte y los llanos centrales a través de las innumerables rutas que conectan a Sogamoso (Boyacá) con los llanos. En definitiva, la interacción entre ambas regiones, llanera y andina —basada en "La significación social-afectiva [de lo que comparten], en la participación de las gentes, en el 'hacer' la música, o en el danzarla, o simplemente en el consumo" (Bedoya, 1987)— es un factor fundamental que da cuenta del proceso de interfluencia presente en dichas regiones y que además logra establecer identidades entre ambas culturas más allá de su proximidad geográfica (Bedoya, 1987).

Otro elemento común que nos presenta Bedoya, de rasgos más técnicos, musicales, y que corresponde a la caracterización de las formas músico-dancísticas de la región, es una estructura armónica de músicas cuyos enclaves geopolíticos son fuertemente contrastantes: el torbellino y el joropo (Bedoya, 1987). Dicho elemento es nombrado por Bedoya (1987) como una "(...) macroestructura substrática: el régimen TÓNICA-SUBDOMINANTE-DOMINANTE" (p. 11), y es según el autor "(...) tal vez el factor de unidad substrática más importante que posee la gran región andino-llanera" (Bedoya, 1987, p. 14). A continuación, mostraremos las diferentes disposiciones de dicha estructura correspondientes a algunas de las formas musicales en las que se presenta:

[22] Ver definición en el glosario.

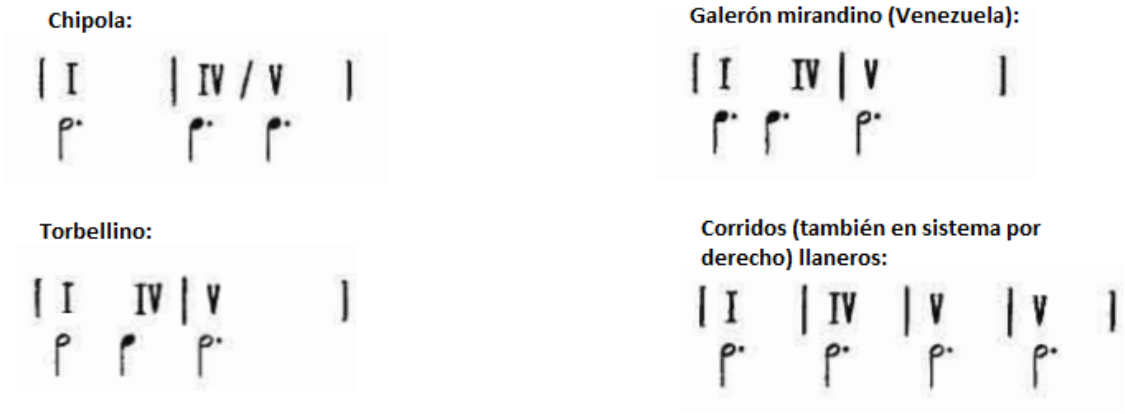


Figura 2. Diferentes disposiciones de la estructura armónica de I-IV-V7 en músicas emparentadas. Adaptado del texto Regiones, músicas y danzas campesinas, de Samuel Bedoya (1987)

De este modo, en palabras de Bedoya (1987), "Estamos, pues, frente a un macrosistema rítmico-armónico de gran difusión transandina: GALERÓN, TORBELLINO y JOROPO, conforman un sistema unitario" (p. 12). Sobre la línea de Bedoya, Rojas (s.f.) afirma que "De hecho, formas arcaicas del joropo tales como la chipola, el seis y el galerón, pueden considerarse como variantes melódicas y rítmicas de patrones armónicos presentes también en las guajiras, la mejorana, el torbellino" (p. 2). Es a partir de todo esto que Bedoya articula el concepto de subregión andino-llanera.

De la manera en que se intercambiaban y compartían coplas, tradiciones religiosas y sistemas armónicos, se daba también un intercambio de instrumentos musicales, tal como lo describe Rojas (1990) en el siguiente fragmento de su trabajo:

> (...) por todos los caminos que unen a los llanos y a los Andes orientales subían y bajaban los guitarros, una veces amarrados a las sillas de los vaqueros que llevaban los ganados desde el Arauca y San Martín hasta los Andes, otras arrebujados entre los cachivaches de los mercachifles, los trashumantes vendedores de mercancías interioranas que recorrían, verano tras verano, los caminos de la llanura (...) Por las rutas de la arriería comercial, junto a los aperos de labranza, la cestería indígena de los llanos y las tinajas y ollas de barro de los alfareros andinos, anduvieron también los productos de la artesanía musical, los instrumentos llaneros y serranos (...). (pp.131-132)

1.2. El requinto en contextos llaneros (joropo de tiples)

Es a partir de la anterior cita de Rojas que Ricardo Lambuley, en su tesis de doctorado, presenta y describe el contexto estético, social y musical que enmarca al joropo de tiples. Lambuley (2014) afirma que ese intercambio de tocadores, instrumentos, bailes, cantos y demás «cachivaches» mencionados por Rojas representa "(…) la base cultural dinámica del joropo llanero colombiano, que luego se integra y se imbrica

con los repertorios y sonoridades venezolanas que traen un joropo en tránsito al espectáculo, tanto en el baile como en la música" (p. 244). Este joropo del que nos habla Lambuley pertenece a un contexto campesino donde su expresión se liga a procesos de festejo (baile, música y versos), trabajo y faena, y que además representa un mecanismo de afirmación identitaria para su población cuya cultura se ubica en la denominación de lo criollo (Lambuley, 2014). De esta manera, estamos ante una expresión cultural que en su inicio y pleno desarrollo poco se asemeja al imaginario de la música llanera en la que el instrumento mayor o melódico es el arpa acompañada por cuatro, bajo y maracas (configuración instrumental venezolana). Por el contrario,

> [este joropo, el] joropo auténtico de la región del Casanare y el Meta ha sido un "joropo de tiples", y "es una fiesta y una música tocada en bandolines, bandolones y liras o "matamatas:, hijos todos de las bandolas, tiples y requintos venidos de la zona andina del 'altiplano del Reyno'", desde donde bajaron para aclimatarse y acunar en las sabanas casanareñas y metenses, bordeadas por el gigante y majestuoso arco del piedemonte llanero[23]. (Lambuley, 2014, p. 245)

En adición, partiendo de la idea de que el joropo no es una unidad hermética, sino que tiene variantes —principalmente relacionadas a las diferencias de ejecución musical de cada subregión— que nos permite referirnos a diferentes «joropos»; entendemos que este, el joropo de tiples, es uno de ellos y presenta características únicas que permiten diferenciarlo de los demás. Según lo que nos explica Rojas (2000), estas variantes subregionales de la ejecución del joropo que se identificaron en la década de los cuarenta, época en la que el género fue registrado por los estudios musicológicos de Colombia y Venezuela, poseían en el momento cierto grado de maduración y estaban localizadas en nichos geográficos específicos. Las variantes que presenta Rojas (2000) son:

> [a] (...) joropo del eje San Juan - San Martín - en el departamento del Meta; [b] [joropo] del eje Orocué - Cusiana - Charte en el Occidente del departamento de Casanare[24]; [c] del joropo de la región de Arauquita en la frontera con Venezuela[25]; [d] del joropo de Guárico - Apure[26]; [e] del joropo oriental venezolano[27], y [f] del joropo de los valles del Tuy, también en el territorio venezolano. (p. 3)

---

[23] Lambuley (2014) se basa en el programa de mano del encuentro "La bandola o las cuerdas cantantes". Evento desarrollado en la ciudad de Bogotá como promoción del "XI Festival Internacional de la Bandola Criolla Pedro Flórez" (2003) por la Fundación Bigott, Venezuela y Colombia.

[24] En este (b) y el primer eje (a) el formato utilizado es "(...) caracterizadamente derivado del instrumental de la música andina central colombiana, con gran presencia del tiple en función melódica" (Rojas, 2000, p. 2).

[25] En este eje (c) algunos grupos usan "violín melódico y zambomba en la percusión" (Rojas, 2000, p. 3).

[26] En este eje (d) y (f) se utiliza el "(...) arpa como instrumento melódico al que se le adicionaba en ocasiones (...) percusión de carracas, raspadores de caña de hasta un metro de alto y gran potencia acústica" (Rojas, 2000, p. 3).

[27] En este eje (e) se tocan "(...) bandolas de órdenes dobles [mientras que] en Barinas -llanos centrales de Venezuela- [se toca] con bandola de órdenes simples" (Rojas, 2000, p. 3)

Esta cita de Rojas, como muchas otras consignadas en el trabajo de Lambuley, nos permite ubicar en el mapa esta tradición musical, social y cultural que enmarca la interpretación de joropo con cordófonos andinos. En primera instancia, y coincidiendo con la caracterización de la subregión andino-llanera expuesta por Bedoya, Lambuley afirma que el piedemonte es el espacio geográfico en el que estas expresiones del joropo de tiples se llevaban a cabo pues:

> (...) privilegiadamente recibe y tramita ethos musicales cordilleranos y sabaneros, donde se funde el punto torbellinero con el melotipos [sic] de la chipola… donde los tiples y las bandolas como por arte de magia son encordados a la manera llanera, para producir sonoridades criollas, sabaneras, de tierra caliente, joropos recios, criollos y raizales con los que alientan las labores de ganado, de siembra, de pesca, y que afirman la identidad englobante de lo "criollo". (Lambuley, 2014,p. 246)

De lo que Lambuley (2014) alcanza a rastrear en la tradición casanareña, se sabe que en las sabanas de los ríos Meta, Cusiana, Charte y Pauto la tradición musical estaba vinculada con la bandola, los tiples y la guitarra. Sin embargo, con base en lo relatado por Carlos Rojas, esta tradición no era solamente casanareña, sino también metense, pues su padre y su tío, en las sabanas de San Martín (Meta), eran tocadores de diapasones andinos (Lambuley, 2014). De igual manera, Rojas (2000) referencia que en regiones como Surimena, San Martín y el occidente del departamento del Casanare, las prácticas musicales del joropo tienen un formato "(...) caracterizadamente derivado del instrumental de la música andina central colombiana, con gran presencia del tiple en función melódica y rasgueo de acompañamiento con mínimas variantes de afinación y encordadura" (p. 2). Rojas (2000) también afirma que las variantes en el formato del joropo "(...) en la mayoría de los casos [están] fuertemente entroncadas con prácticas musicales de contextos del arco cordillerano andino que bordea los llanos" (p. 2).

De esta manera, a partir de las menciones aportadas por los autores citados, podemos ver un ejemplo más de interfluencia a nivel instrumental y musical, lo cual reafirma el valor y la importancia que posee el piedemonte para el establecimiento de diálogos entre la región andina y los llanos orientales. Con esto, afirma Lambuley (2014) que "Son muchas las huellas del tránsito de los instrumentos y músicas cundiboyacenses y santandereanas que aún se pueden observar en la conformación del joropo de tiples y bandolas del piedemonte llanero y las sabanas casanareñas" (p. 246).

Si intentamos relacionar el uso de los diapasones andinos en el llano con la línea del tiempo, podemos llevarnos una idea de su presencia a partir de menciones históricas hechas por algunos investigadores. Uno de ellos es Henry Davidson (1970, citado en Lambuley, 2014) quien, además de afirmar que la aparición del tiple se asocia a géneros andinos como el bambuco, el bunde, el pasillo, el torbellino y la guabina, remite una evidencia que confirma la presencia del tiple en los llanos, específicamente, en Macuco hacia 1855 a partir de un relato de Ramón Guerra Azuola en el que se describe que "(...) 'en el pueblo de Macuco, uno de los más notables del llano', decía que '...la música remedaba, oída a lo lejos, un terrible aguacero. Componíase de cuatro tiples, un triángulo y catorce carracas rasgadas con entusiasmo creciente' " (Guerra, 1907 citado en Rojas, 1990).

También, Lambuley consigna en su trabajo otra evidencia histórica que, como él afirma, es tal vez la más antigua que constate la presencia del tiple en el llano: se trata de una "(...) lámina del álbum de la Comisión Corográfica (publicado sin fecha), titulada 'Indios salivas bailando – provincia de Casanare', pintada por Manuel María Paz en 1856. En ella se ve un indiecito tañendo un tiple pequeñísimo' (Davidson, 1970: 139)" (Lambuley, 2014, p. 243). También, se encuentra en el mismo documento la mención que hace Miguel Ángel Martín sobre "(...) la existencia de un instrumento al que llamaban tiple guajibero entre los indios Sálivas alrededor de Tame, en la intendencia del Arauca, hacia el año de 1950" (Lambuley, 2014, p. 244).

> Según Martín, estos tiples tenían entre cuatro, cinco y seis cuerdas de tripa y se fabricaban en Támara, Morcote, Pauto y Tame. Aclara Martín que él mismo rescató un tiple guajibero entre los indios jiraras en 1950, que fue donado al Museo Folclórico de Tejicondor en Medellín (Martin, 1991:136). (Lambuley, 2014, p. 244)

Por otra parte, es interesante el análisis que Rojas (1990) propone sobre el formato instrumental utilizado en Macuco (tiples acompañados por un triángulo y carracas). A pesar de que la fecha que señala a dicho formato en Macuco es posterior a la que Ramón y Rivera presenta como la génesis o configuración del joropo (finales del siglo XVIII)[28], según Rojas (1990), este formato no es exclusivamente llanero, sino que es la representación de una conformación instrumental bien generalizada para dicha época. Este formato se utilizaba "(...) en otras regiones del país y muy especialmente en las poblaciones del extremo norte de la Cordillera Oriental de Colombia y la prolongación montañosa que penetra hasta el centro de Venezuela, el brazo de Mérida" (Rojas, 1990, p. 103). Dicha afirmación se fundamenta en que, así como se evidenció esa configuración instrumental[29] en el llano, específicamente en Macuco, hoy en día se puede encontrar o ver reflejada en zonas como Boyacá y la provincia de Vélez en los grupos torbellineros, en el Huila con las cucambas de rajaleñas[30], y en las chirimías del bambuco caucano (Rojas, 1990). Según Rojas (1990) estas agrupaciones y expresiones culturales "(...) nos hablan todavía de la singular conformación de las orquestas populares del siglo pasado [siglo XIX]" (p. 104); pero también son otra "(...) evidencia de esa profunda interrelación que subyace en los procesos de definición de músicas (...) como la andina y la llanera" (p. 103).

En definitiva, según Lambuley (2014), la presencia del tiple y demás diapasones andinos en los Llanos Orientales Colombianos se encuentra bien documentada desde mediados del siglo XIX. Resulta interesante

---

[28] Ramón y Rivera "(...) considera que el proceso de configuración del joropo arranca hacia las postrimerías del siglo XVIII (...) puede aceptarse que es para ese momento cuando empiezan a manifestarse los primeros signos de lo particularmente llanero en la danza y la música" (Rojas, 1990, p. 102).

[29] Basada en la integración colectiva de músicos donde se tocan tiples acompañados por un número predominante de instrumentos de percusión.

[30] Es una forma musical propia del departamento del Huila, considerada como subgénero del bambuco, y representa un espacio en la que el requinto ha estado presente desde hace mucho tiempo dentro del formato tradicional como instrumento de rol melódico (Villarreal, 2012).

entender que, según los relatos de tocadores de estos instrumentos, los diapasones tuvieron gran acogida en dicha región gracias a su fácil construcción y transporte en caminos o sectores donde sólo se llega a pie o a caballo. Otras razones expuestas por el autor y que explican dicha acogida son el hecho de que el piedemonte, desde la época de las misiones, fuera el lugar que protagonizaba las dinámicas de intercambio entre ambas culturas (llanera y andina) a través de relaciones comerciales y económicas, y que durante el afianzamiento geopolítico del país, Casanare y parte del Meta pertenecieran a Boyacá y Cundinamarca, o sea, que hayan tenido una centralidad administrativa andina.

1.2.1. De los instrumentos andinos en el llano

Entre la información que Lambuley incluyó en su trabajo se encuentra también el valioso testimonio de intérpretes de música llanera (habitantes del llano, trabajadores campesinos) nacidos entre 1920 y 1940. Dichos intérpretes nos permiten colegir que fue gracias a los toques de sus mayores que aprendieron los repertorios y la ejecución de los instrumentos que forman parte de su recorrido musical, y que tales saberes han ido atravesando los siglos XIX y XX con la esperanza de tener continuidad en el siglo XXI (Lambuley, 2014). Para realizar una breve descripción e identificación de algunas particularidades musicales del joropo de tiples, se optó por consultar esta información (los testimonios de los tocadores) y organizarla en una tabla. Esto, con el fin de leer los relatos de cada entrevistado por separado y contrastarlos para poder establecer generalidades de su oficio musical y, particularmente, de algunos aspectos técnico-instrumentales de su contexto. La tabla a la que se hace referencia se encuentra en la sección de anexos (anexo 1) y es fundamental para la construcción del contenido que expondremos a continuación.

Los tocadores entrevistados realizan afirmaciones recurrentes que nos permiten inferir que en su infancia se tocaba el joropo con instrumentos andinos de diapasón (de trastes) y que fue a través de dichos instrumentos —principalmente el tiple, el requinto y la guitarra— que aprendieron y se aproximaron a las sonoridades llaneras. Personalidades como Luis Quinitiva y Pedro Flórez, quienes, a pesar de ser intérpretes reconocidos por ejecutar la bandola llanera, también afirman que fue con el tiple y el requinto que aprendieron a tocar. En adición, existen afirmaciones que apoyan la idea de que el joropo llanero colombiano antiguo se interpretaba con dos tiples, o con tiple y requinto, y que no había una fuerte presencia del cuatro ni del arpa llanera en la ejecución de estas músicas. Podemos encontrar estas afirmaciones en el relato de Álvaro Salamanca, José Elpidio Leva Guío y don Rafael Niño, reseñados por Lambuley (ver anexo 1).

Es recurrente, y además muy importante, que en los relatos se haga referencia a las diversas afinaciones, tratamientos morfológicos, roles musicales y denominaciones que recibían los instrumentos andinos dentro del contexto llanero. Este elemento, en ocasiones, es motivo de confusión y de constantes discrepancias debido a que tales denominaciones varían a partir de factores como la región en la que se utilizan dichos instrumentos y/o el conocimiento particular de cada ejecutante. A partir de lo anterior,

basándonos en las entrevistas recogidas por Lambuley, podemos realizar una breve identificación (sin el ánimo de aclarar ni abarcar las discrepancias existentes) de las afinaciones, roles y nombres asignados a los instrumentos andinos en el marco del joropo de tiples. Para nuestro trabajo, reconociendo también la existencia e importancia de diversos instrumentos que se enmarcan como diapasones llaneros, aclaramos que solamente nos vamos a enfocar en la información relacionada con el tiple y el requinto.

En primer lugar, tenemos referencias sobre el tiple que mantenía su afinación andina, también denominada «universal» por Álvaro Salamanca; que poseía doce cuerdas, al igual que hoy en día, y que se utilizaba para acompañar. En los relatos de Héctor Julio Belisario Fonseca, Tirso Caicedo, Pedro Flórez, Álvaro Salamanca, Rafael Niño y de José Elpidio Leva Guío se utilizan las denominaciones de «guitarro», o simplemente «tiple», para el instrumento con las características anteriormente mencionadas. Tirso Caicedo, por su parte, denomina a dicho instrumento como «grave», o «tiple grave», el cual era un tiple grande se usaba para acompañar a un instrumento (al parecer, otro tiple) de pequeñas dimensiones, el cual tenía un rol melódico principal. José Ricaurte Rodríguez "Chirivico" habla de la existencia de un tiple «grave» y otro «medio grave», pero no profundiza sobre sus características.

También se hace referencia al tiple afinado como bandola, el cual tenía un rol melódico principal. Don Rafael Niño y Tirso Caicedo utilizan la denominación de «bandolón» para referirse al tiple con las características mencionadas de afinación y rol melódico. En contraste, Luis Quinitiva denomina a tal instrumento como «guitarro» y agrega además que a dicho instrumento se le quitaban dos cuerdas. También, Álvaro Salamanca (2002, citado en Lambuley, 2014), haciendo referencia a que los nombres asignados a cada instrumento varían dependiendo de factores como el lugar en el que son ejecutados, afirma que "En ciertas partes del Meta y del Casanare el tiple melódico se conoce con el nombre del bandolón, mientras que para el lado de Arauca se le decía era guitarro, por allá nunca se le decía tiple" (p. 251).

En los relatos se menciona con recurrencia al requinto andino con afinación de bandola, el cual tiene un rol melódico principal. Don Raúl Enrique Mariño Salcedo y Luis Quinitiva utilizan la denominación de «bandolón» para referirse al requinto con dicha característica de uso, aunque no mencionan su afinación. Por la misma vertiente, Pedro Flórez se refiere también al requinto como «bandolón» y menciona que este posee una afinación de bandola llanera. Por otra parte, Álvaro Salamanca (citado en Lambuley, 2014) afirma que el joropo se tocaba con dos tiples y que uno de ellos se dejaba con afinación andina y el otro con afinación de bandola: a este último, afirma Salamanca, lo denominan «bandolón». José Elpidio Leva Guío afirma que al no haber presencia del arpa se utilizaba un «guitarro» grande, descrito como un instrumento de doce cuerdas, que era utilizado para acompañar al «bandolón», el cual tenía diez cuerdas: esta afirmación nos hace pensar en que el entrevistado posiblemente se refiere, al decir «bandolón», al requinto andino, ya que antiguamente era común que este instrumento tuviera diez cuerdas[31]. Tirso

[31] Si bien, hoy en día, es muy utilizado el requinto de doce cuerdas en los diferentes contextos donde se desenvuelve, también se mantiene la construcción y el uso del requinto de diez cuerdas, el cual posee dos órdenes dobles (el

Caicedo, por su parte, afirma que al requinto se le denominaba «bandolín» y también, tal como lo mencionamos anteriormente, habla de un instrumento de pequeñas dimensiones —al parecer, se puede estar refiriendo al requinto— que tiene un rol melódico y que se acompañaba por un tiple más grande denominado «grave» (ver anexo 1).

Como lo afirma Lambuley (2014), uno de los intérpretes de bandolón más reconocidos y con mayor producción discográfica es José Ricaurte Rodríguez "Chirivico" quien brinda una explicación del instrumento que utiliza. Afirma Ricaurte (citado en Lambuley, 2014) que su instrumento no es un requinto —puesto que posee ocho cuerdas, mientras que el requinto posee diez— y que además tiene un «transporte» o afinación diferente. Del relato de Ricaurte, y específicamente de lo que Lambuley afirma, se entiende que el instrumento que dicho intérprete utiliza es un tiple de pequeñas dimensiones, que posee ocho cuerdas, que deriva del requinto andino y que además tiene la afinación de la bandola llanera (Lambuley, 2014).

1.2.2. De los repertorios y particularidades musicales y pedagógicas del joropo de tiples

De los testimonios citados, y de los diferentes textos que aportan información sobre el joropo de tiples, podemos identificar o agrupar algunas informaciones comunes que nos permiten entender *grosso modo* las particularidades de la construcción de su discurso musical, algunos de sus repertorios, y las metodologías pedagógicas utilizadas para la enseñanza y aprendizaje de los saberes técnico-musicales a través de la tradición oral.

Rojas (2000) explica que la manera en la que se utiliza la métrica o clave de 3/4, la cual opera como el pulso básico para la danza, representa una de las principales diferencias entre el joropo de tiples y el joropo de arpas. El autor citado explica que en el joropo de tiples el pulso básico danzario se asigna al plano de acompañamiento, construido principalmente por la ejecución del «guitarro» (tiple de acompañamiento) o el cuatro y las maracas, el cual se contrapone a una línea melódica construida o asimilable con la métrica de 6/8. Esto se contrasta y diferencia con el joropo de arpas y con algunos conjuntos de bandola, como en los que se incluye la bandola «pimpom»[32], donde dicha función danzaria está más presente y expresada en el plano melódico y en los bajos (Rojas, 2000).

También, Rojas (2000) explica que la determinación del pulso, el tempo y la organización del discurso musical de las piezas del joropo campesino depende del instrumentista melódico principal, que en el lenguaje regional se le denomina «músico mayor» o «puntero». Dicho aspecto, lo identifica el autor como uno de los elementos más característicos del joropo campesino de la etapa prediscográfica.

---

primero y cuarto), dos órdenes triples (el segundo y tercero) y se utiliza con más frecuencia para la interpretación de repertorios carrangueros.

[32] Según Rojas (2000) la bandola «pimpom» recibe tal denominación onomatopéyica debido que alude al pulso danzario sobre la métrica de 3/4 que acentúa el primer y tercer pulso.

Sobre los regímenes de acentuación hay información recogida y presentada por Lambuley (2014) a partir de su conversación con Darío Robayo, Álvaro Salamanca y Pedro Flórez. Lambuley afirma que los maestros mencionados apuntan a que el repertorio musical de la tradición casanareña siempre era tocado en el régimen acentual «por corrío», con la posible excepción del tema «seis del sapo» (en Maní, Casanare) que se reconoce como antiguo y que está en el régimen acentual «por derecho»[33]. El autor continúa afirmando que fue con el auge de la radio y de los medios de comunicación masiva, después de 1950, que se empieza a incluir repertorios arpísticos venezolanos en el sistema acentual «por derecho», también denominado «atravesa'o».

Lo anterior puede ser complementado con la información aportada por Carlos Rojas (2013, citado en Lambuley, 2014) quien afirma que repertorios como pasajes y los golpes llaneros carnaval, kirpa y seis por derecho llegaron con el arpa para articularse con el joropo de diapasones. Pero también, Rojas afirma que ya había repertorios en común entre los interpretados por el arpa y por los diapasones llaneros; dichos repertorios o golpes son el pajarillo, el gabán, el zumba que zumba y la garipola. De hecho, Rojas aclara que el punto de conexión entre la historia del arpa como instrumento dentro del departamento del Meta y los diapasones llaneros de origen andino son los géneros. También afirma Rojas que el zumba que zumba, el pajarillo y el gabán, junto a otros, son golpes muy antiguos presentes en muchas regiones del llano sin saberse cómo llegaron allí, como ocurrió también con el privarresuellos y el gavilán viejo, los cuales han hecho parte de la tradición metense.

Sobre repertorios más antiguos, Lambuley (2014) recoge la mención que Rojas (1990, citado en Lambuley, 2014) hace sobre los galerones como formas musicales que arribaron al llano para hacer parte de la conformación, consolidación y definición del joropo. Adicionalmente, Lambuley complementa diciendo que muchas formas musicales vinieron de las montañas, de subregiones andinas, cuyas estructuras son tal vez asimilables a la del pasaje, para emparentarse con rasgos sabaneros y, con el tiempo, convertirse en golpes —como el perro de agua, el araguato y la chipola, por ejemplo—.

Como información complementaria sobre los repertorios y formas musicales que aportaron a la definición del joropo tenemos la cita que Rojas (1990: 145, citado en Lambuley, 2014) hace sobre la mención del padre Ricardo Sabio relacionada con los cantos llaneros de comienzos de siglo y su respectivo empleo en cuanto a la temática y su carácter improvisado:

> Los aires principales de los cantos llaneros son los que llaman la guabina, el relancino, el caimán, el gaván, el pajarillo, el tropezón, el nuevo callao y el seis por numeración. Las coplas no corresponden al título del aire musical sino la primera. Las demás son de temas diferentes y muchas improvisadas…(Rojas, 1990: 145). (Lambuley, 2014, p. 261)

[33] En el tercer capítulo del presente trabajo se amplía la información sobre los regímenes acentuales «por corrío», «por derecho» y «de chipola».

Y, por último, incluimos también la referencia que hace Harry C. Davidson, recogida en el texto de Lambuley, en la que se puede apreciar la articulación incipiente entre elementos andinos y llaneros —específicamente, la influencia del pasillo en las expresiones musicales y danzarias llaneras— en un contexto sociocultural comunitario, como lo eran los bailes de salón. Lambuley expone la cita de Davidson basada en una publicación de 1870 en la que se mencionan los bailes llaneros de salón:

> "bailes a los que concurre la gente del pueblo, que se llama guachiconga, en el que los peones, los negros y los sirvientes, bailan el elegante pasillo, la graciosa guacharaca, la acompasada guachiconga i [sic] el airoso gavilán tocadas en una bandola grande, acompañada de un tiple que llaman cinco y unas maracas". (Davidson 1970: 54). (Lambuley, 2014, p. 262)

Por otra parte, consideramos importante mencionar algunos aspectos sobre los procesos de enseñanza dentro del contexto musical del joropo de tiples. Dichos procesos, tal como lo evidencia Lambuley (2014) en su trabajo y en las entrevistas realizadas por él, se efectuaron a partir de la tradición oral; es por esto que existen unas maneras características en las que se transmitían dichos aprendizajes. Estas maneras de transmisión se basaban, principalmente, en la denominación de los elementos musicales y técnicos a partir de expresiones regionales. De esta manera, tenemos denominaciones como «galápaga», «boca'e cangrejo» y «huella de perro», que eran usadas por músicos campesinos para referirse a las posturas o posiciones acórdicas más utilizadas en el tiple (afirma Lambuley) y, posteriormente, en el cuatro (Rojas, 1990, citado en Lambuley, 2014). También se tiene conocimiento de nomenclaturas regionales asignadas a secuencias armónicas, tal como la expresión «peine», que se refiere a la acción de desplazar una misma posición acórdica en sentido transversal al diapasón del instrumento (Rojas, 1990, citado en Lambuley, 2014).

Los elementos y recursos técnico-interpretativos empleados por los instrumentos en el joropo de tiples también recibían nomenclaturas regionales que, de hecho, perduran hasta la actualidad. Por ejemplo, Lambuley (2014) hace referencia a expresiones como «zurrunguiar» —la cual indica la acción y la manera de rasguear y acompañar con instrumentos como el tiple y el cuatro— y «pajueliar» —la cual se refiere a la acción y la manera de utilizar el plectro en la ejecución de instrumentos melódicos como el bandolín—. También, el autor reconoce la gran variedad de técnicas con función rítmico-tímbrica que tienen sus respectivos nombres regionales: entre ellas, encontramos el «segundeo», el «trapiao», el «chamarreo», el «cueriao», el «pimponeo», entre otras[34] (Lambuley, 2014). De la misma manera, Lambuley destaca la diversidad de nombres que reciben las diferentes afinaciones de los diapasones, tales como el «temple natural», el «transportado», el «temple del diablo», el «temple de la rana», entre otros.

1.2.3. Panorama general y actual del joropo de tiples

[34] Tales expresiones, «segundeo», «trapiao», «chamarreo» y «cueriao», están explicadas en el segundo capítulo del presente trabajo.

Para cerrar el presente apartado proponemos realizar la identificación de los diferentes procesos y situaciones que tejieron parte del panorama actual del joropo de tiples. Con esto buscamos esclarecer de manera general, y basándonos en argumentos del maestro Carlos Rojas, el porqué de la pérdida que tuvo el joropo de tiples en cuanto a fuerza, difusión, desarrollo y continuidad, mientras que el joropo de arpas se posicionaba en un lugar muy importante dentro del ámbito musical, comercial y cultural llanero.

Afirma Rojas (1990) que el joropo nunca ha sido un «todo monolítico» pues, desde las primeras menciones, se evidencia una gran diversidad estilística entre cada expresión perteneciente al joropo dependiendo de la región en que se dé. Sin embargo, como el mismo autor lo afirma, esta música ha sido sometida a una violenta carrera de uniformización desde los últimos treinta años (dicho en 1990) a partir del modelo impuesto y promovido por la discografía venezolana.

Rojas, en su escrito *Joropo en el siglo XX: la redefinición de un lenguaje*, explica los embates de dicha imposición y/o uniformización, y la razón que permite entender por qué se adopta el modelo musical venezolano. Explica Rojas que el joropo de tiples y el joropo de arpas tuvieron avances y desarrollos relativamente independientes durante el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. A pesar de esto último, Rojas afirma que el acceso del joropo al sonido grabado, lo cual se dio en la década de 1950, influyó de manera dramática sobre los procesos de maduración de ambos estilos (joropo de tiples y de arpa).

El joropo de tiples se acerca al sonido grabado casi al mismo tiempo que el joropo de arpas, sin embargo, este último encontró en Venezuela el privilegio que no tuvo en Colombia debido a que aquí, en aquella época, se le confirió a las músicas andinas y afrocolombianas de la costa norte (Rojas, 2000). Así, el joropo de arpas se establece en el estandarte de la «venezolanidad» —esto como autoafirmación nacional dentro de un mercado con músicas de diferentes países— y termina ocupando los escasos espacios dedicados a la música llanera dentro del incipiente mercado discográfico (Rojas, 2000). “En esta primera etapa, que cubre casi tres décadas, el joropo de tiples y bandolas es prácticamente inexistente en el nuevo espacio de la música en los medios” (Rojas, 2000, p. 4).

> Apoyado en el disco y la radio, los nuevos espacios de validación de la música popular, el joropo de arpa irrumpe con fuerza en los espacios naturales de los otros tipos de joropo y su modelo organológico y formal empieza a convertirse en paradigma interpretativo de la música denominada ahora “llanera”. El discurso, a menudo presente en el texto de las canciones, no es ahora afirmativo de “venezolanidad” sino de “llaneritud”, una nueva categoría que engloba el sentido de pertenencia de un conglomerado de las dos naciones y que elimina resistencias en el mercado colombiano para el producto de la discografía venezolana. (Rojas, 2000, p. 4)

También, debido a que el joropo de arpas se caracteriza por proyectar contundentemente el pulso básico con sus bajos, el servicio a la danza se vio garantizado con gran solvencia. Esto facilitó la aceptación de la música de arpa incluso en zonas donde se superponía a prácticas musicales antiguas y de notable cualificación adscritas al joropo de tiples (Rojas, 2000).

Cuenta Rojas (2000) que en este contexto —la música llanera en la discografía venezolana en los años cincuenta— el estudio de grabación se convirtió en el espacio de creación y producción de nuevas dinámicas de desarrollo de la música tradicional. De esta manera, se alcanzaron colectivamente ciertos avances técnicos que terminaron condensándose y convirtiéndose en elementos arquetípicos que irían a definir un estilo o una «manera correcta», y además estándar, de ejecutar la música llanera. Uno de estos elementos, que por cierto reviste una gran importancia para esta etapa, es la consolidación de la base de acompañamiento en la que cuatro, maracas y bajo (instrumentos acompañantes del joropo actual) funcionan sobre un sistema de sincronías y de roles rítmicos bien definidos en una pieza corriente instrumental-vocal (Rojas, 2000). Rojas afirma que el surgimiento de este concepto de ejecución instrumental, la base "(...) significó el ocaso definitivo de las estructuras de ejecución del arcaico joropo de tiples" (p. 6).

Rojas (2000) afirma que, posteriormente, la discografía llanera, con la asociación o apoyo de promotores discográficos y culturales cuyo estandarte era rescatar la tradición musical campesina, quiso integrar la música de las bandolas a su círculo, pero no como instrumentos estructurales en el discurso interpretativo, sino como ampliación del recurso tímbrico. En consecuencia, podemos escuchar los diapasones llaneros acompañados ahora por la mencionada «base» (Rojas, 2000). Esta fórmula instrumental de diapasón-base podemos evidenciarla en el trabajo discográfico *Bandolón de tiempos idos* donde el maestro José Ricaurte "Chirivico" interpreta trece piezas musicales llaneras —incluyendo golpes, pasajes y un pasillo— con el bandolón como instrumento mayor o melódico, acompañado por el formato de cuatro, bajo y maracas. En este trabajo, el bandolón sí tiene un rol melódico estructural y es además una oportunidad para conocer su sonoridad y su manera de ser ejecutado de la mano del maestro "Chirivico". Este trabajo, como otros que son referenciados en el texto citado de Lambuley, busca registrar, valorar y dar a conocer esa diversidad de estilo, instrumentos y toques del joropo de tiples ante el complejo panorama que nos expone Rojas.

1.3. Diálogos entre el requinto andino y los lenguajes llaneros

A partir de los tres bloques que Villarreal (2012) plantea para enmarcar los repertorios interpretados por el tiple-requinto en un contexto andino —partiendo de las formas musicales en las que el instrumento tiene presencia— podemos comenzar a hacer un breve rastreo de la música llanera vista como género, subgénero o estilo interpretativo existente en tales repertorios. El autor formula dichos bloques teniendo en cuenta que el tiple-requinto ha estado consolidándose en algunas subregiones andinas de Colombia como el instrumento de rol melódico característico de sus formas musicales, y también en la ejecución instrumental de repertorios andinos transversales (pasillo, bambuco, vals y danza, principalmente). Así, nos concentraremos en los siguientes bloques: (1) el torbellino y la guabina, (2) los géneros andinos transversales (requinto instrumental) y (3) la música carranguera.

1.3.1. En el torbellino y la guabina[35]

El torbellino ha sido muy importante para el desarrollo estilístico e interpretativo del requinto debido a que este, en dicha música, posee una mayor tradición como instrumento melódico principal. (Villarreal, 2012). Entre algunas de las características musicales e interpretativas más importantes del torbellino instrumental, ejecutado con requinto, encontramos su ciclo armónico (I-IV-V7), cuya organización en el compás ya fue expuesta anteriormente; su lenguaje virtuosístico, el cual ha ido desarrollándose con el paso del tiempo; un carácter improvisatorio, obviamente enmarcado en el estilo (no es improvisación libre) y con ciertas particularidades; y una estructuración u organización melódica a partir de frases o construcciones fijas (melotipos) que se usan tanto en la improvisación como en la composición de obras adscritas a esta forma musical (Villarreal, 2012). En cuanto a las cantas de guabina, Villarreal nos explica que "(...) en donde las intervenciones instrumentales se dan entre las coplas cantadas, el requinto mantiene el mismo comportamiento que en el torbellino instrumental" (Géneros, repertorio e intérpretes, 4).

De esta pequeña descripción del torbellino ya podemos vislumbrar algunos elementos comunes con la música llanera. En primer lugar, tenemos el ciclo armónico que, como ya lo expusimos anteriormente, hace parte de una "(...) macroestructura substrática: el régimen TÓNICA-SUBDOMINANTE-DOMINANTE" (Bedoya, 1987, p. 11). Este elemento nos permite relacionar el torbellino con músicas contrastantes, como los son el joropo y el galerón (Bedoya, 1987). En segundo lugar, también encontramos el carácter improvisatorio del torbellino que, si bien está presente en muchas músicas y que sería poco acertado decir que es un aspecto fuerte de conexión con el joropo, sabemos que se basa en la ejecución de melotipos con sus respectivas variantes, lo cual funciona sobre un ciclo armónico definido: esta configuración es prácticamente la misma que la de muchos golpes llaneros. En adición, algunas de las obras compuestas adscritas a ambas formas musicales (torbellino y joropo) también poseen dichos melotipos dentro del discurso musical.

Por otra parte, también encontramos algunas características particulares de interpretación muy similares entre el torbellino y el joropo. Una de ellas, es el uso de una «plumada»[36] (o ejecución rítmica con el plectro) que consiste en ejecutar las seis corcheas de un compás de 3/4 con una direccionalidad y una acentuación o agrupación rítmica (asimilable con la métrica de 6/8) muy específicas, tal como se muestra en la siguiente figura:

[35] Villarreal (2012) aclara que "La denominación de Guabina, en este caso hace referencia a la interpretada en Santander y Boyacá, de origen campesino y también denominada cantas de guabina o canto guabinero" (Géneros, repertorio e intérpretes, 3).
[36] Ver definición en el glosario.

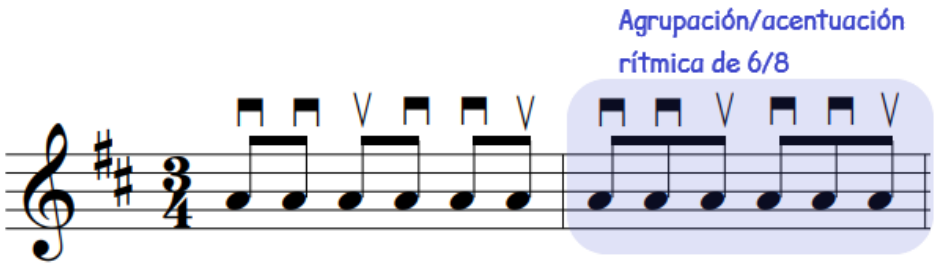


Figura 3. Direccionalidad del plectro utilizada en algunas frases del torbellino y del joropo. Fuente: esta investigación.

Dicha plumada se encuentra en piezas como “Esto es torbellino” de Jorge Ariza y, dentro del contexto del joropo, en el estilo interpretativo de la bandola llanera en Maní (Casanare). En dicho contexto, la pulsación descrita funciona a partir de otros parámetros y se denomina «doble plumada», técnica que estudiaremos en el segundo capítulo. Un aspecto rítmico interesante que podemos apreciar en la figura anterior es que, tanto el uso de la doble plumada, como otros elementos melódicos del torbellino, poseen una compatibilidad o cercanía con la métrica de 6/8 y sus respectivas particularidades acentuales: este fenómeno también es muy evidente y estructural en las músicas llaneras.

Todos los elementos expuestos anteriormente sirvieron de materia prima para llevar a cabo la articulación entre el pajarillo y el torbellino en la pieza “Por la vía al llano, con requinto en mano”, la cual se explicará en el tercer capítulo del presente documento. También resultan ser una muestra técnico-musical del concepto trabajado de interfluencia.

1.3.2. En los géneros andinos transversales (requinto instrumental)

Villarreal (2012) explica que este bloque se constituye a partir del acercamiento de algunos intérpretes del tiple-requinto a ciertos repertorios pertenecientes a formas musicales como el vals, el pasillo, el bambuco y la danza, los cuales no eran compuestos inicialmente para el instrumento. Uno de los intérpretes más importantes para el desarrollo del tiple-requinto y de este bloque es Jorge Ariza puesto que fue el primero en grabar piezas instrumentales empleando el rol melódico principal y protagónico de dicho instrumento (Villarreal, 2012). Lo más característico de su repertorio, y lo que le dio más éxito como intérprete, es la adaptación e interpretación de las rumbas criollas más populares compuestas principalmente por Emilio Sierra y Milciades Garavito (Villarreal, 2012). Fue a partir de esto y de la apertura del campo de acción del tiple-requinto, que antes estaba ligado casi exclusivamente al torbellino, que se genera una tradición y/o escuela del «requinto instrumental» en la que inicialmente se toman y se adaptan obras del cancionero de la región andina colombiana (Villarreal, 2012). Dichas obras, afirma Villarreal, no fueron compuestas exclusivamente para el instrumento, sino para bandola andina (hablando del rol melódico) en el formato de trío típico (bandola, tiple y guitarra), lo que supuso el desarrollo de una lógica interpretativa diferente a la del requinto. Es por esto que en este bloque la interpretación del instrumento se caracteriza por un virtuosismo inclinado a la velocidad de ejecución (principalmente melódica), aspecto que ha estado

imponiéndose en los últimos años entre la mayoría de los intérpretes y en algunas obras o músicas como el torbellino instrumental, cuya ejecución también hace parte de este bloque (Villarreal, 2012).

Entre los intérpretes del requinto enmarcado en este contexto, Villarreal destaca a los siguientes:

> (...) de Jorge Ariza en adelante y entre los cuales algunos son también compositores, encontramos nombres como: Luis Lorenzo Peña, Eugenio Ariza, Juan de Jesús Torres, Héctor Ariza, Gilberto Bedoya, Hermes Espitia, Pedro Nel Martínez, Liber Mateus, Edwin Castañeda, Yasser Luna, Álvaro Quiroga, Eulogio Mesa, Elberto Ariza y otros. (Géneros, repertorio e intérpretes, 10)

Si bien este bloque se compone principalmente por las formas musicales mencionadas anteriormente (bambuco, pasillo, vals, guabina, torbellino y rumbas criollas), vemos que hay presencia de «géneros» llaneros entre la discografía y repertorio de algunos requintistas mencionados en el párrafo anterior. En consecuencia, podemos encontrar obras compuestas por músicos andinos que se publican como piezas del «género joropo», como el tema instrumental "El zapatero" de Delio Torres, u obras del repertorio llanero que son interpretadas por requintistas andinos, como el caso de "Noche de amor", de Amílcar Segura, o "Esteros de Camaguán", de Juan Vicente Torrealba, que fueron ejecutadas y grabadas por Jorge Ariza en el requinto, por ejemplo. El estilo interpretativo de los intérpretes mencionados poco se desliga del lenguaje tradicional del requinto, es decir, se mantienen las construcciones melódicas características de terceras y sextas paralelas, y el uso de glissandos, trémolos y de una plumada mayoritariamente descendente. De la misma manera, sigue manteniéndose el formato instrumental tradicional para acompañar el requinto (con tiple o adicionando la guitarra), aunque para el caso de "El zapatero" Los Hermanos Torres incluyen el cuatro como instrumento acompañante. Otros ejemplos musicales que podemos referenciar en relación con este contexto son las piezas "Joropillo", de Gilberto Bedoya, y "Usme", composición de Oscar Celis (de la agrupación musical Pa' la Tierrita), las cuales se enmarcan como «joropos de montaña». Igualmente, podemos citar la pieza "Río Guamal" de Gilberto Bedoya.

Un aspecto interesante que Bedoya (1987) menciona en su trabajo, ya citado en apartados anteriores, es que existen rasgos transicionales entre las músicas de corredores interdepartamentales. Uno de dichos rasgos se evidencia dentro del bloque de los géneros andinos transversales: Bedoya explica que los pasillos que se interpretan con el formato de trío —con requinto, tiple y guitarra— en la vertiente Garagoa-Somondoco pierden (en los bajos de la guitarra) la estructuración rítmica de corchea-negra-corchea-negra —en un compás de 3/4— para dar paso a la estructura de blanca-negra, la cual es un rasgo o elemento musical característico de las músicas llaneras, específicamente del sistema «por corrío». De la misma manera, Bedoya explica que también hay presencia de rasgos rítmicos comunes con músicas larenses y del Valle del Cesar (particularmente de los merengues y las puyas).

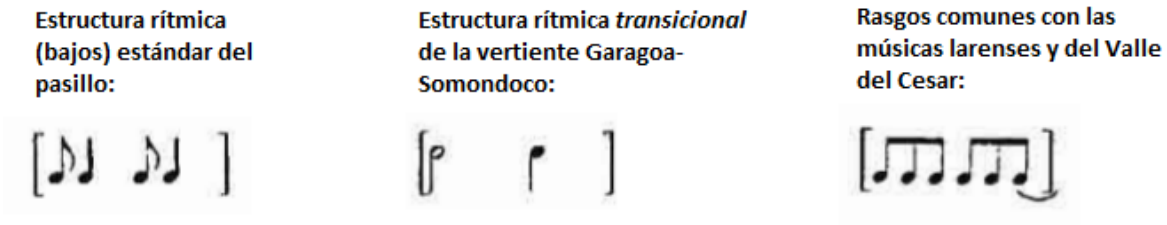


Figura 4. Estructuras rítmicas en ciertas músicas transicionales. Adaptado del documento Regiones, músicas y danzas campesinas, de Samuel Bedoya (1987).

Por otra parte, además de los requintistas mencionados hasta el momento, hay intérpretes actuales que han explorado aún más los repertorios llaneros y sus técnicas de ejecución. Un ejemplo de lo anterior es Álvaro Quiroga[37] pues, a partir de una interpretación suya en ritmo de pajarillo, hace uso de técnicas llaneras como los rasgueos, el chamarreo, la pulsación con pedal, la doble plumada, el *chord melody* y las cuerdas muteadas (entre otras técnicas que explicaremos en el segundo capítulo del presente trabajo) en articulación con los elementos estilísticos e interpretativos del lenguaje propio del requinto. Además de esta pieza, Quiroga también tiene otros trabajos interpretativos en los que se incluyen instrumentos llaneros como el cuatro y las maracas en el formato acompañante.

1.3.3. En la música carranguera

Villarreal (2012) afirma que a partir de la consolidación y apropiación del formato carranguero (requinto, tiple, guitarra, guacharaca y voces) por parte de la agrupación musical Los Carrangueros de Ráquira en la década de 1970, el tiple requinto se fija como el instrumento más representativo de esta forma musical.

Según Villarreal (2012), con todo el aporte interpretativo que recibió el tiple-requinto de la ejecución del torbellino, de repertorios con requinto instrumental —aporte dado principalmente por Jorge Ariza y Luis Lorenzo Peña—, y de los primeros requintistas adscritos al género carranguero —como Javier Moreno y Delio Torres—, comenzaron a proponerse, desarrollarse y consolidarse los aspectos estilísticos y característicos del requinto en el marco de la música carranguera. Es por lo anterior que "(...) hoy en día junto con el torbellino, sea la carranga el género en donde el requinto tiene mayor cabida, mayor dinamismo y mayor proyección" (Villarreal, 2012, Géneros, repertorio e intérpretes, 12).

Entre los intérpretes que ejecutan el requinto en este género —y algunos de ellos en el bloque de requinto instrumental—, Villarreal (2012) menciona a los siguientes: "Javier Moreno, Delio Torres, Jorge González, Libardo González, Jaime Castro, Álvaro Suesca, Jacinto Amado, Luis Quintana, José Fernando Villaveces, [y] Luis Hernando Hernández" (Géneros, repertorio e intérpretes, 13). Otros nombres relevantes en la interpretación del requinto en este bloque son Víctor Rodríguez, Wilmer García, Juan David Villaveces, Gerardo Gómez y Javier Fernando Mojica.

[37] Recomendamos ver el video *Alvaro Quiroga - Pajarillo* en el canal de YouTube «Alvaro Quiroga».

Dentro de la música carranguera encontramos un ritmo —junto con la rumba, el merengue-bambuco, la guaracha y demás— denominado «merengue joropiao», también llamado «merengue-pasillo». Dicha forma musical posee una métrica ternaria de subdivisión binaria (3/4) en donde la distribución de acentos, cambios armónicos y construcciones melódicas se emparentan en gran medida con el sistema «por corrío» de la música llanera. También existe un nivel de relación o complemento del merengue joropiao con el merengue-bambuco, como ocurre con el sistema «por derecho» en el joropo, y, excepcionalmente, pueden evidenciarse cambios de «régimen acentual» en algunas piezas carrangueras específicas; un ejemplo, es la canción "Arriba corazón" de Jorge Velosa donde se dan cambios de merengue-bambuco a merengue joropiao y viceversa, y también se hace una referencia al ciclo armónico de I-IV-V a manera de seis por corrío (golpe llanero).

En algunas obras con ritmo de merengue joropiao, la letra habla de temáticas relacionadas con el llano. Esto lo encontramos, por ejemplo, en la pieza "Corazoncito llanero" de Jorge Velosa. También, es común el uso de recursos musicales propios de la música llanera, tales como ciclos armónicos de algunos golpes; el leco[38] en la voz, en casos excepcionales, y líneas melódicas con un fraseo y estilo cercano al del joropo. Esto último lo podemos evidenciar claramente en canciones como "El carranguero", de Jorge Velosa, y "El requinto carranguero", de Javier Moreno. Eventualmente, también se hacen referencias más directas al joropo, como lo es el caso de la pieza "Las adivinanzas del jajajay", del maestro Velosa. Adicionalmente, en algunos casos, se adaptan obras del repertorio llanero a la música carranguera, tal como se evidencia con la interpretación que hace el Tocayo Vargas (músico carranguero) de la pieza "El chino de los mandados", de Walter Silva; o con las diversas interpretaciones estilísticas (andinas, llaneras, y en merengue vallenato) de la pieza "Caminito verde" (de la autoría de Germán Fleitas Beroes y música de Juan Briceño) por parte de Los Hermano Torres y Libardo González con Los Compadres (músicos andinos); de Luis Ariel Rey y Juan Vicente Torrealba (músicos llaneros); y de Alejandro Durán (músico vallenato), por ejemplo.

[38] Ver definición en el glosario.

CAPÍTULO II: RECURSOS TÉCNICO-INTERPRETATIVOS DEL CUATRO Y LA BANDOLA LLANERA AL REQUINTO ANDINO

La necesidad expresiva llama a una técnica
(timbres, fraseos, intensidades, grooves),
por lo tanto, la técnica no es absoluta.
(Néstor Lambuley, comunicación personal, 2022).

En el contexto de las músicas populares pertenecientes al sistema de músicas Caribe Iberoamericanas, los diapasones[39] tienen alta presencia y protagonismo (Lambuley, Néstor, 2014). Como afirma Lambuley, N. (2014), en su ponencia *Los diapasones integrados, una forma de conocimiento de los cordófonos andino llaneros*, los diapasones "(...) han sustentado la producción sonora de los últimos tiempos en Colombia, Latinoamérica y el Caribe" (p. 1) y, para el caso de los bandolones, tiples y bandolines, se han podido desenvolver entre el contexto andino y llanero con su diversidad de afinaciones y estructuras musicales (Lambuley, N. 2014). Como bien lo expone Lambuley, N., sabemos que dichos instrumentos provienen de familias derivadas de las antiguas vihuelas y laúdes; es por esto que, a pesar de que los diapasones estén enmarcados en contextos culturales tan diversos y contrastantes, existen aspectos técnicos comunes que pueden ser generalizados; esto, en términos de ejecución, mapas, tímbricas, acordes y escalas. Sin embargo, aún en dichos elementos comunes pueden encontrarse matices, contrastes y pequeñas diferencias que en ocasiones dificultan usar técnicas de un instrumento en otro, pero que a su vez dan paso a la creatividad y a la búsqueda de distintas maneras de tocar el instrumento para lograr el resultado esperado. Es sobre este principio que nos basaremos para realizar el presente capítulo dedicado a la explicación de las técnicas del cuatro y la bandola llanera llevadas y/o adaptadas a la morfología y al lenguaje del tiple-requinto.

Tal como se mencionó en la metodología del presente trabajo, antes de empezar con el diseño de las piezas propuestas, se realizó una breve identificación y descripción de los elementos musicales y técnico-interpretativos básicos de la bandola llanera, la mandolina, el bandolón, el cuatro y el requinto en repertorios llaneros (o en diálogo con esa sonoridad). Lo anterior toma sentido al tener en cuenta que, según Lambuley, N. (2014), el timbre y el fraseo son elementos esenciales para la interpretación expresiva más acertada del instrumento según su contexto y el de las músicas donde se utiliza. De esta manera pretendimos conocer de manera general los recursos y técnicas empleadas por tales instrumentos en relación con el fenómeno tímbrico y el estilo interpretativo de las músicas llaneras, llevarnos una idea de qué técnicas pueden aplicarse en el requinto y reflexionar sobre cómo articularlas con el lenguaje

[39] Néstor Lambuley (2014) usa el nombre genérico de «diapasones» para referirse a instrumentos utilizados en América Latina como la guitarra (y la guitarra requinto), el tiple (y el requinto), las bandolas andinas y llaneras y el arpa popular (Lambuley N., 2014). También incluye sus referentes externos: el tres y el laúd cubanos, el cuatro puertorriqueño; en Brasil, el *cavaquinho*, la *viola caipira* y el *bandolim*; en Venezuela, la mandolina y las bandolas orientales; en México, las jaranas; en Perú y Bolivia, el charango y, en Panamá, la mejorana (Lambuley, N., 2014). De la misma manera, Lambuley, N. incluye los diapasones llaneros ya mencionados en el capítulo anterior.

interpretativo de este. La información recogida, correspondiente a dicho proceso de audición, se encuentra en la sección de anexos (anexo 2).

Como fruto del proceso de audición y descripción mencionado, del trabajo de contextualización hecho en el primer capítulo, de mi experiencia personal con algunas formas e instrumentos musicales del joropo colombo-venezolano y de la enseñanza de personas especializadas en el tema, se obtuvo el diseño de las tres piezas centrales del presente trabajo. Para esto, se tuvieron que definir las técnicas y recursos a utilizar dependiendo de su nivel de compatibilidad con el requinto. También se tomó la decisión de trabajar principalmente con las técnicas de la bandola llanera y del cuatro debido a que las posibilidades musicales que brindan son bastantes y, además, diferentes a las que se consiguen con la ejecución convencional del requinto. Se optó por no trabajar o aplicar directamente las técnicas del bandolón y la mandolina debido a que estas ya poseen una gran similitud con las de la bandola llanera; sin embargo, se tuvieron en cuenta sus particularidades interpretativas en cuanto al fraseo, al timbre y a la manera de ejecutar técnicas llaneras con cuerdas de acero. Adicionalmente, se tuvo siempre presente la necesidad de mantener el lenguaje interpretativo propio del requinto y de articularlo con las técnicas del joropo siguiendo el ejemplo de los intérpretes analizados en el proceso de audición.

2.1. Adaptación de técnicas de diapasones llaneros al tiple requinto

Lambuley (2014) señala que en las dinámicas culturales donde se llevan a cabo intercambios y/o tránsitos sonoros existen ciertos procesos de adaptación de los repertorios musicales. Esto, como señala Lambuley, depende de factores como la construcción de los instrumentos —incluyendo su morfología, encordado, cualidades acústicas y sonoras— y sus respectivas características de afinación, registro, tensión y material de las cuerdas, entre otras.

A partir de esto, proponemos lo siguiente: primero, realizar una identificación del requinto junto con algunos de sus elementos técnicos y musicales; segundo, adaptar las técnicas de ejecución tomadas de la bandola llanera y del cuatro, y explicar la manera de ser ejecutadas en el requinto teniendo en cuenta sus especificidades interpretativas, sus exigencias técnicas y su función dentro de un contexto musical.

2.1.1. Técnicas del tiple-requinto

En esta sección, se realizará una descripción e identificación de los elementos característicos del requinto con algunas de sus técnicas de ejecución. Con esto, se pretende dar a conocer las particularidades interpretativas y musicales del instrumento para, así, realizar la respectiva adaptación de nuevas técnicas que enriquezcan su lenguaje estilístico.

Uno de los escritos más completos en cuanto a la descripción de los aspectos técnicos y morfológicos del tiple-requinto es el trabajo *Sistematización de aspectos técnico-interpretativos del requinto en la música*

carranguera: el caso de Delio Torres del maestro Marco Villarreal. Para este apartado nos basaremos en la valiosa información contenida en dicho documento.

El requinto cuenta con doce cuerdas de acero agrupadas en cuatro órdenes triples. Antiguamente, el instrumento poseía sólo diez cuerdas: el primer y cuarto orden eran dobles, y el segundo y tercero eran triples. En la actualidad se utilizan requintos de diez y doce cuerdas para interpretar cualquier tipo de repertorio; no obstante, es más común el uso del requinto de diez cuerdas para la interpretación de repertorios carrangueros.

Es indispensable saber que el tiple-requinto tiene una disposición conocida como «entrante» o «reentrante» (Villarreal, 2012). En este tipo de afinaciones "(...) se rompe con la secuencia interválica descendente, partiendo de la primera cuerda como la más aguda y llegando a la última como la más grave" (Villarreal, 2012, Estructura y organología, 13). Para el caso del requinto, su segundo orden es el más agudo, mientras que el primero está afinado una octava abajo de lo que sería en una afinación secuencial (Villarreal, 2012). Instrumentos como el cuatro venezolano, el charango, el ukelele, entre otros, tienen este tipo de disposición «reentrante» (Villarreal, 2012).

Actualmente, el tiple-requinto cuenta con tres maneras de ser afinado. La primera es la "(...) 'afinación tradicional' o 'en Si bemol', en la cual sus cuatro órdenes corresponden a la disposición de las 4 primeras cuerdas de la guitarra, pero en un tono abajo y con la disposición entrante entre primero y segundo orden" (Villarreal, 2012, Estructura y organología, 9). Según Villarreal (2012), este tipo de afinación genera o aporta al instrumento una sonoridad o tímbrica más opaca, pastosa y dulce. El requinto afinado en *si* bemol es comúnmente utilizado en agrupaciones carrangueras. A continuación, exponemos la afinación de cada uno de sus órdenes y cuerdas:

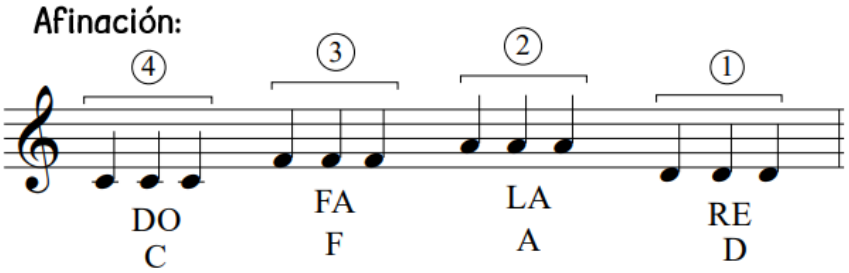


Figura 5. Afinación del requinto en si bemol. Fuente: esta investigación.

La siguiente es la afinación "(...) 'en la tónica', 'en Do', o 'afinación moderna', la cual corresponde a las 4 primeras cuerdas de la guitarra, pero a partir de la 2da van una octava arriba, como producto de la afinación entrante" (Villarreal, 2012, Estructura y organología, 10). Según Villarreal (2012), este tipo de afinación genera una sonoridad más seca, brillante y además aporta al instrumento una mayor proyección sonora. Esta afinación es utilizada dentro del contexto del requinto instrumental y de la ejecución de torbellinos debido a las posibilidades interpretativas que brinda en términos de velocidad, fuerza en la

pulsación y versatilidad para tocar con otros instrumentos en el mismo tono. A continuación, exponemos las notas correspondientes a cada uno de los órdenes y cuerdas del requinto afinado en *do*:

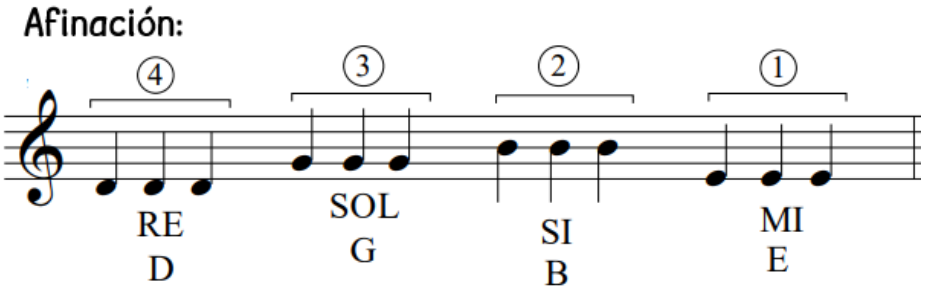


Figura 6. Afinación del requinto en do. Fuente: esta investigación.

La afinación en *si* es la más actual y tiene la misma disposición de la afinación en *do*, pero un semitono abajo. Su sonoridad está a mitad de camino entre lo pastoso y lo brillante, lo seco y lo dulce. Este tipo de afinación es usado tanto en repertorios instrumentales, como en agrupaciones carrangueras. Es importante resaltar que, en la práctica común, cuando el tiple y la guitarra acompañan al requinto con dicha afinación, también suelen ser afinados en *si*: de esta manera, todos los instrumentos del formato utilizan los mismos mapas o disposiciones acórdicas. A continuación, exponemos las notas correspondientes a cada uno de los órdenes y cuerdas del requinto con afinación en *si*:

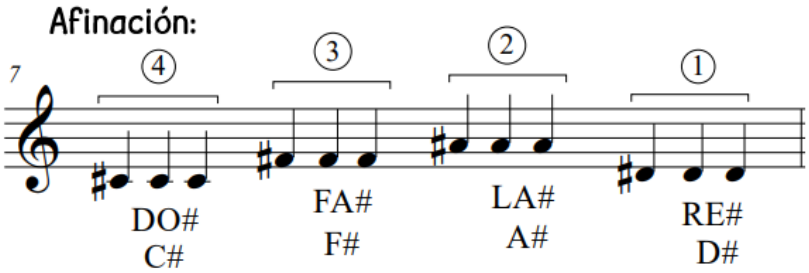


Figura 7. Afinación del requinto en si. Fuente: esta investigación.

En conclusión, nos encontramos ante un instrumento transpositor[40] cuyas diversas maneras de ser afinado aportan ciertas posibilidades tímbricas e interpretativas diferentes entre sí. Si bien existen relaciones entre el tipo de afinación y los repertorios que se interpretan, actualmente se usa casi cualquier afinación para todo tipo de contexto musical. Por ejemplo, en nuestro caso —que vamos a interpretar piezas mayoritariamente instrumentales— utilizaremos el requinto con afinación en *si* bemol.

La producción de sonido —o pulsación de las cuerdas— se realiza con un plectro, o pluma, que, dependiendo del repertorio, de la afinación del instrumento, o simplemente de las decisiones y el gusto

[40] Al momento de escribir música para requinto en la partitura se debe hacer su respectivo proceso de transposición.

del intérprete (entre otros factores), puede ser de diversos materiales y grosores (Villarreal, 2012). De hecho, algunos intérpretes del requinto sustituyen el plectro por una uñeta para guitarra, por una cuchilla de afeitar, por la uña del pulgar u otro dedo de la mano derecha, o por otros objetos (Villarreal, 2012). También, como en la mayoría de los diapasones mencionados por Lambuley, N., en el requinto se tiene la posibilidad de pulsar las cuerdas en diferentes regiones:

- Cerca al puente: "Genera un sonido metálico y seco, rico en frecuencias agudas, propio del repertorio instrumental y del torbellino" (Villarreal, 2012, Técnica y lenguaje, 9).

- Sobre la boca del instrumento: "Genera un sonido equilibrado pero rico en frecuencias medias, propio de todos los géneros interpretados" (Villarreal, 2012, Técnica y lenguaje, 10).

- Sobre los trastes o *sul tasto*: "Genera un sonido pastoso y dulce, rico en frecuencias medias graves, propio de la música carranguera" (Villarreal, 2012, Técnica y lenguaje, 11).

En cuanto al registro del requinto sabemos que su extensión y notas límite dependen, principalmente, de la afinación del instrumento (en *do*, en *si* bemol o en *si*) y de su construcción, pues su nota más aguda depende del número de trastes que tenga el diapasón. Para un requinto afinado en *do* y con veintiún trastes tenemos el siguiente registro:

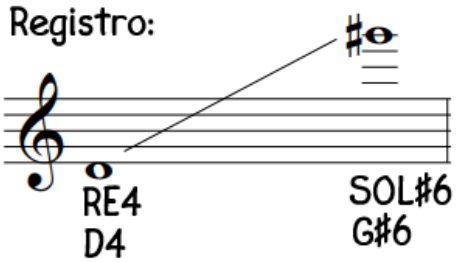


Figura 8. Registro del requinto en do. Fuente: esta investigación.

El registro de un requinto en *si* bemol y con veintiún trastes es el siguiente:

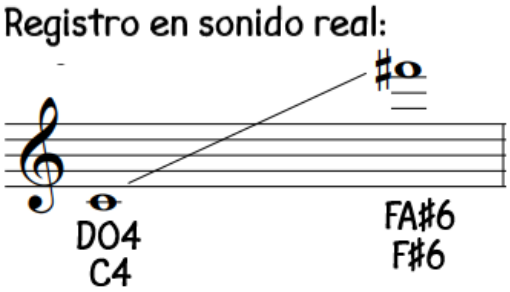


Figura 9. Registro en sonido real del requinto en si bemol. Fuente: esta investigación.

El registro de un requinto en *si* y con veintiún trastes es el siguiente:

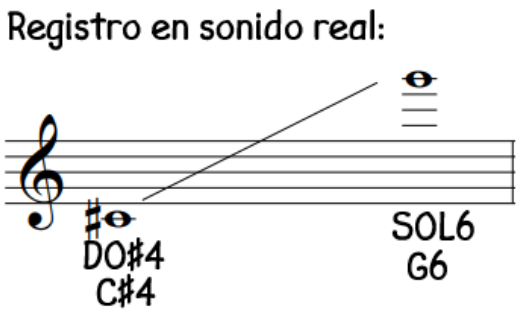


Figura 10. Registro en sonido real del requinto en si. Fuente: esta investigación.

Entre las técnicas y particularidades de ejecución más comunes, y que por cierto más definen su lenguaje interpretativo, encontramos las siguientes:

La pluma. A partir de las diferentes maneras en las que se utiliza el plectro para pulsar las cuerdas se consiguen diferentes efectos e intenciones interpretativas. Estas maneras de pulsación tienden a relacionarse con repertorios y/o contextos musicales específicos debido a las posibilidades y particularidades expresivas que brindan. Algunas de las plumadas que podemos encontrar y utilizar en el requinto son:

En órdenes individuales:

- Descendente: Es la más utilizada en repertorios carrangueros y torbellineros. Aporta peso, limpieza y fuerza a la ejecución melódica.
- Descendente apoyada: Consiste en pulsar un orden de manera descendente y apoyar el plectro (sin pulsar) en el orden inferior a este.
- Ascendente apoyada: Consiste en pulsar un orden de manera ascendente y apoyar el plectro (sin pulsar) en el orden superior a este.
- Alternada: Es la más utilizada en repertorios instrumentales y aporta más velocidad a la ejecución melódica.

En doble cuerda adyacente:

- Descendente: Es la más utilizada en repertorios carrangueros y torbellineros. Aporta peso, limpieza y fuerza a la ejecución melódica.
- Descendente apoyada. Consiste en pulsar descendente y simultáneamente dos órdenes adyacentes y apoyar el plectro (sin pulsar) en el orden inferior a ellos. Esta plumada es utilizada en nuestras piezas a partir de la ejecución del alzapúa, técnica que estudiaremos más adelante.

- Ascendente apoyada. Es poco utilizada, pero se puede ejecutar pulsando ascendente y simultáneamente dos órdenes adyacentes y apoyar el plectro (sin pulsar) en el orden superior a ellos.
- Alternada: Es la más utilizada en repertorios instrumentales. Aporta más velocidad a la ejecución melódica y se utiliza principalmente para ejecutar redobles y trémolos.

La direccionalidad del plectro será representada en la partitura con los mismos signos que indican la dirección de las arcadas en los instrumentos de cuerda frotada (como el violín, por ejemplo). Es decir, se usará el signo «⊓» para indicar la pulsación descendente, y el signo «∨» para indicar la pulsación ascendente. Estas indicaciones sólo se realizarán cuando sea necesario.

En cuanto a la plumada apoyada, se usará este signo (⌐¬) para unir las pulsaciones (que pueden ser dos o más con la misma dirección: todas ascendentes o descendentes) en las se debe apoyar el plectro. A continuación, presentaremos un fragmento de la pieza "Caldo para'o" en el que se realizan estas indicaciones:

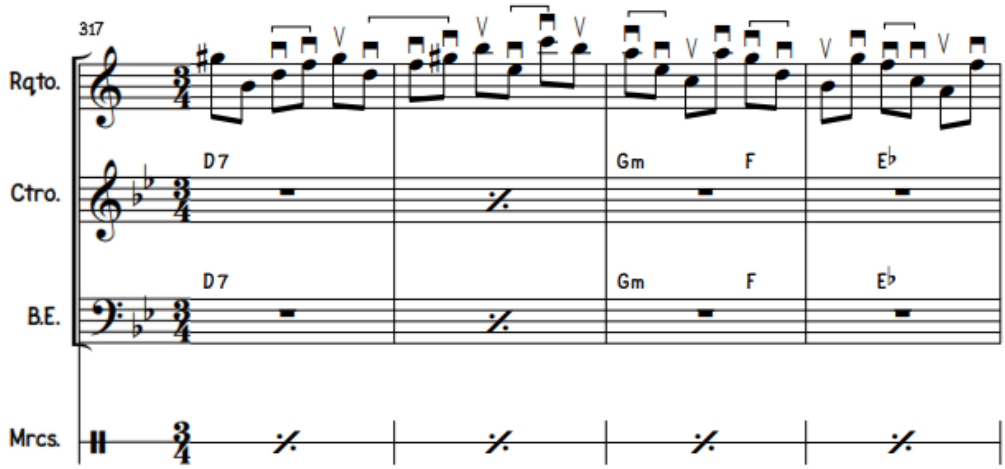


Figura 11. Fragmento de la pieza "Caldo para'o" en el que se pueden identificar las pulsaciones ascendentes, descendentes y apoyadas del plectro en el requinto (compases 317-329). Fuente: esta investigación.

Glissando. Según Villarreal (2012), el glissando consiste en conectar dos grados a partir de un deslizamiento sin interrumpir el sonido. Este efecto puede ser ascendente (de nota grave a nota aguda) o descendente (de nota aguda a nota grave) y puede ser ejecutado en uno o varios órdenes principalmente adyacentes. Para apreciar esta técnica en contexto y observar su representación en la partitura presentamos un fragmento de la pieza "Por la vía al llano, con requinto en mano" donde se utiliza la técnica mencionada:

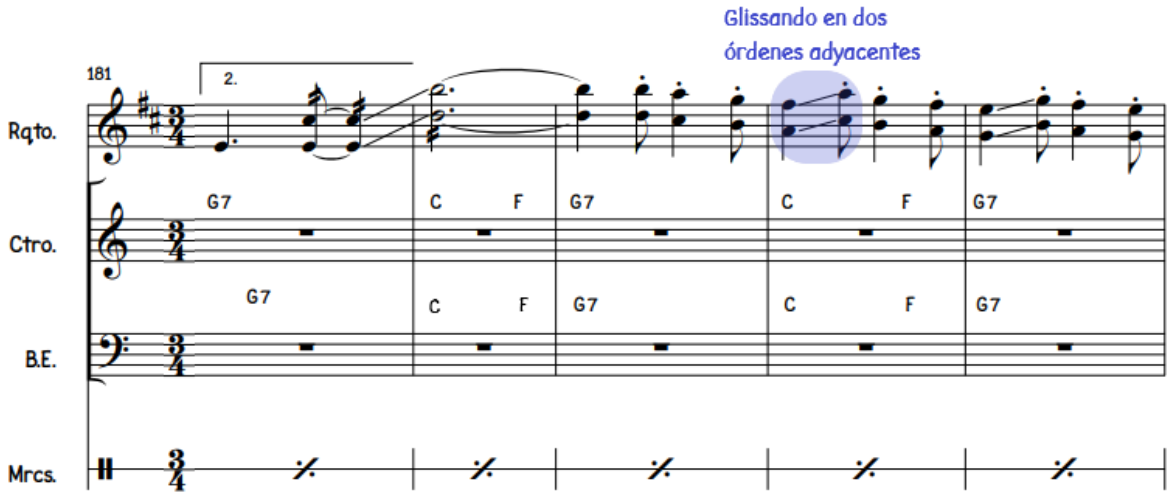


Figura 12. Uso del glissando en la pieza "Por la vía al llano, con requinto en mano" (compases 181-185). Fuente: esta investigación.

Trémolo. Consiste en accionar un orden o varios (normalmente, máximo dos) con la plumada alternada, de manera rápida y continua. Es usado en pasajes melódicos y permite prolongar el sonido por el tiempo que el ejecutante o la obra lo exijan. A continuación, se expone un fragmento de la pieza "Por la vía al llano, con requinto en mano" donde se aplica esta técnica para apreciar su uso en contexto y su representación en la partitura:

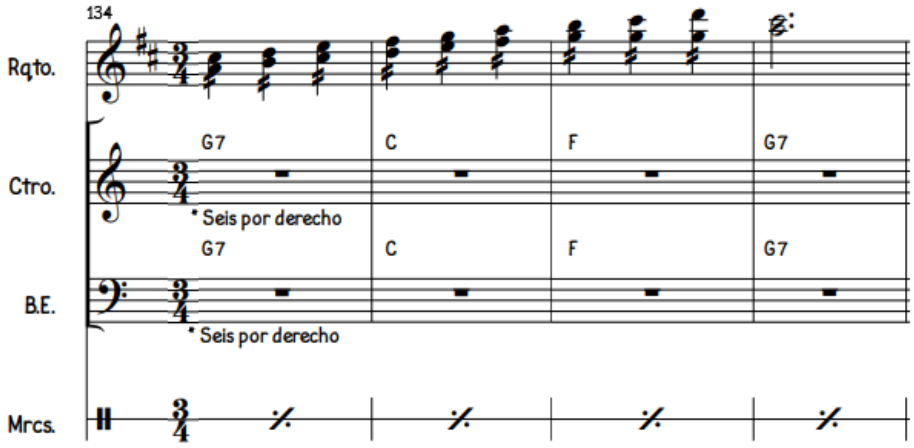


Figura 13. Trémolo en dos órdenes adyacentes; fragmento de la pieza "Por la vía al llano, con requinto en mano" (compases 134-137). Fuente: esta investigación.

Glissando tremolado. Es la ejecución del glissando explicado anteriormente, sólo que durante su recorrido o desplazamiento se accionan las cuerdas a manera de trémolo. Este efecto es bastante utilizado en repertorios instrumentales y torbellineros debido a su fuerza interpretativa y virtuosística. Para observar esta técnica en contexto y mostrar su representación en la partitura, presentamos un fragmento

de la pieza “Por la vía al llano, con requinto en mano” donde se utiliza la técnica mencionada. Tal fragmento corresponde a la sección de torbellino de la pieza:

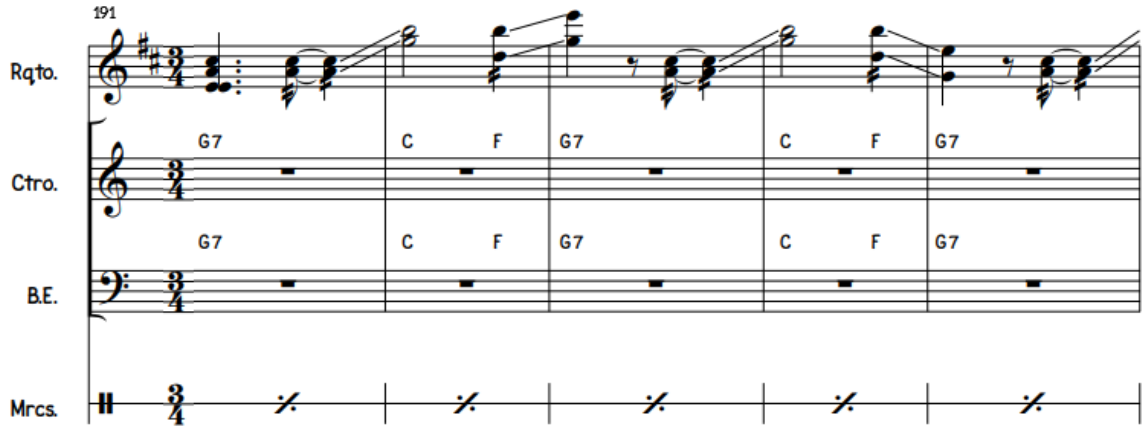


Figura 14. Glissando tremolado en la sección de torbellino de la pieza “Por la vía al llano, con requinto en mano” (compases 191-195). Fuente: esta investigación.

Staccato. Esta técnica consiste en cortar la duración de un sonido, ya sea por medio de la palma de la mano que sostiene el plectro (tapando las cuerdas), o por la mano que está en el diapasón (aflojando levemente la(s) cuerda(s) que presiona (Villarreal, 2012). Este efecto se puede realizar en uno o dos órdenes adyacentes, aunque si se realiza en todas las cuerdas, se acerca más al concepto del *palm mute* (ver técnica de *palm mute* en la página 55).

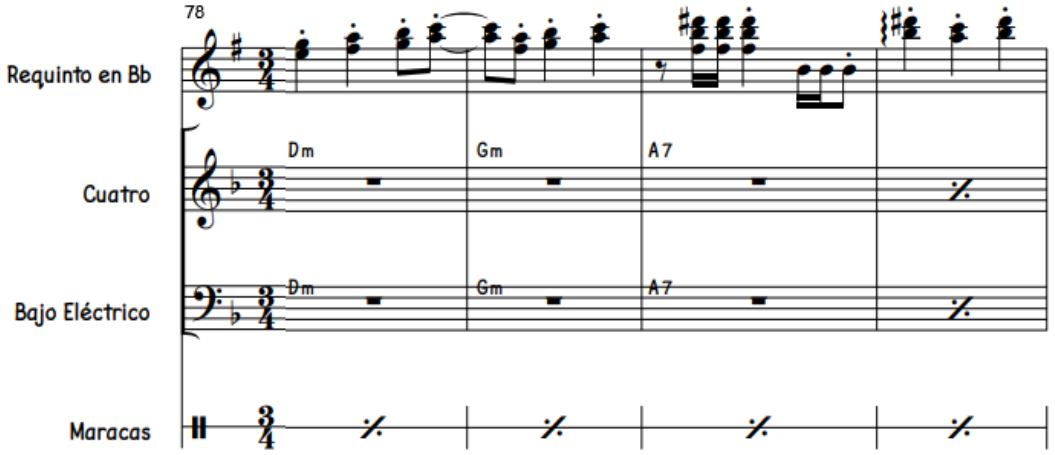


Figura 15. Staccato en un fragmento de la pieza “Por la vía al llano, con requinto en mano” (compases 78-81). Fuente: esta investigación.

Rasgueos. Son utilizados para la función de acompañamiento, normalmente basado en golpes o bases ritmo-armónicas definidas, que también desempeña el requinto cuando existe la presencia de un cantante (como en agrupaciones carrangueras) o de otro instrumento melódico principal (ensambles o formatos instrumentales) (Villarreal, 2012). Sin embargo, también son utilizados en contextos donde el instrumento tiene un rol melódico principal.

Es importante aclarar que los rasgueos pueden ser ejecutados de dos maneras diferentes: la primera, consiste en pulsar todas las cuerdas en bloque, es decir, que las notas que componen el acorde suenen lo más juntas posible (casi simultáneas); mientras que la segunda se realiza pulsando las cuerdas a manera de arpegio o barrido, es decir, buscando que las notas del acorde suenen separadas entre sí. La primera manera de realizar los rasgueos se utiliza comúnmente cuando el requinto tiene un rol acompañante, o sea, para ejecutar una base rítmico-armónica. La segunda manera se emplea (en las piezas del presente trabajo) para ejecutar (complementada con otras técnicas, como el *palm mute*) efectos rítmico-percusivos como el trapiao, el cueriao y el chamarreo (ver páginas 54-59): es por esto que consideramos dicha variante de rasgueo como «adaptada» de la bandola llanera, o por lo menos, relacionada con ella. En el apartado dedicado a las técnicas del cuatro y la bandola llanera adaptadas al requinto, se explicará más a fondo su uso en el contexto musical del joropo.

Los rasgueos se representan en la partitura escribiendo el acorde sobre el que se realiza dicho efecto. Para el requinto, al tratarse de un instrumento que pulsa las cuerdas con el plectro, se sobreentiende que, al escribir un acorde, este será ejecutado como rasgueo y no con los dedos (como se haría en la guitarra). En consecuencia, para el caso en el que se ejecuta el rasgueo en bloque, sólo se escribe el acorde con el signo que indica la dirección del plectro (en caso de ser necesario). Para representar la segunda manera de ejecutar los rasgueos, se escribe el acorde junto con el signo que indica que las notas deben ejecutarse arpegiadas. Si dicho signo aparece con una flecha que apunta hacia abajo, se está indicando que el arpegio debe ser descendente (del orden más agudo al más grave, o rasgueando de abajo hacia arriba); si aparece sin dicha flecha, significa que el rasgueo es ascendente (del orden más grave al más agudo, o rasgueando hacia abajo).

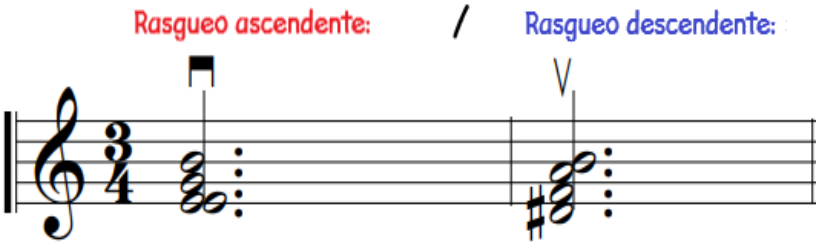


Figura 16. Notación de los rasgueos en bloque ascendentes y descendentes. Fuente: esta investigación.

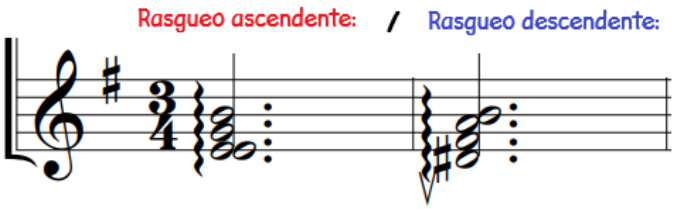


Figura 17. Notación de los rasgueos arpegiados ascendentes y descendentes. Fuente: esta investigación.

Redobles. Es un ornamento utilizado para adornar una línea melódica a partir de la subdivisión o duplicación de notas cortas o semi-cortas (Villarreal, 2012). Su ejecución se asemeja a un trémolo, sólo que el redoble resulta ser más corto y genera una rítmica más definida. Dicha rítmica —en un pulso de negra de un compás de 3/4, por ejemplo— para el caso de un redoble simple, normalmente suele ser la combinación de dos semicorcheas y una corchea:

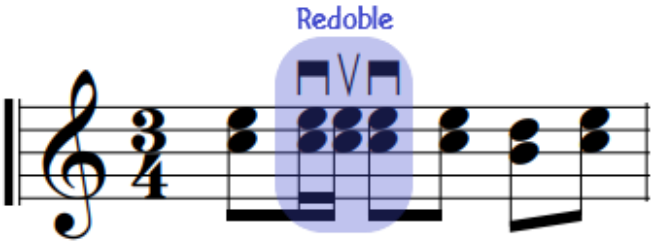


Figura 18. Notación o representación del redoble en la partitura. Fuente: esta investigación.

Como se evidencia en la figura anterior, para la ejecución del redoble normalmente se utiliza esa combinación de direccionalidades en la plumada. Adicionalmente, sabemos que este ornamento se puede realizar en un solo orden o en dos órdenes adyacentes. A continuación, presentamos un ejemplo de redobles incluidos en un fragmento de la sección de torbellino de "Por la vía al llano con requinto en mano":

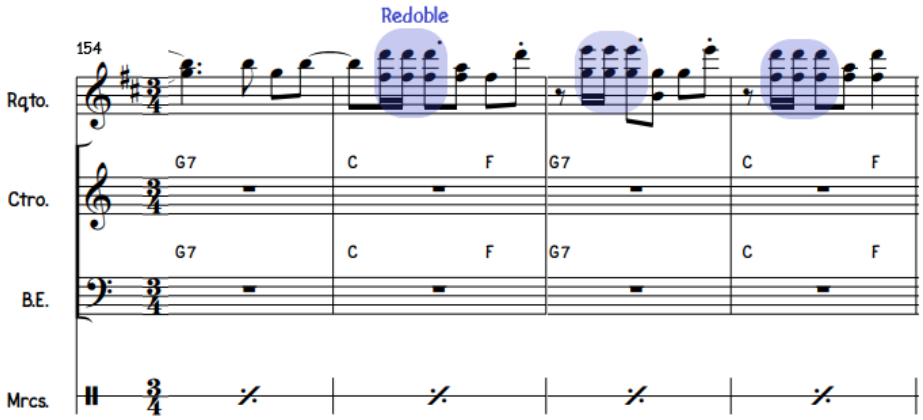


Figura 19. Uso del redoble en la pieza "Por la vía al llano, con requinto en mano" (compases 154-157). Fuente: esta investigación.

Vibrato. Este efecto se puede conseguir de dos maneras. La primera se asemeja al vibrato de instrumentos de cuerda frotada, sólo que esta —por la tensión del requinto y sus cuerdas de acero— resulta bastante difícil de conseguir y su resultado es poco notorio. La segunda manera consiste en mover "(...) los dedos de manera rápida ascendente y descendente a lo ancho del diapasón, sobre un mismo traste (similar a los bends en la guitarra eléctrica)" (Villarreal, 2012, Categorías de análisis, 47). Este efecto de vibrato se puede realizar en uno o más órdenes, siendo el cuarto, el tercer y segundo orden los más

comunes para su ejecución al estar menos tensionados (Villarreal, 2012). Este efecto no suele indicarse en la partitura ya que su uso depende mucho de las decisiones del intérprete al ejecutar la obra.

Armónicos naturales. Consiste en pulsar con el plectro una cuerda al aire mientras es tocada suavemente (sin pisar, solo se toca y se levanta el dedo rápidamente) sobre los trastes XII, VII y V principalmente. Si bien este tipo de armónicos no son utilizados para las piezas del presente trabajo, explicamos la manera en la que los representamos en la partitura. Los sonidos resultantes del proceso mencionado anteriormente deben ser escritos con notas cuyas cabezas tengan forma de rombo. También se debe indicar el número de cuerda u orden que se pulsa para obtener el armónico y el número de traste en el que se toca dicha cuerda u orden. A continuación, presentamos un ejemplo de lo anteriormente explicado:

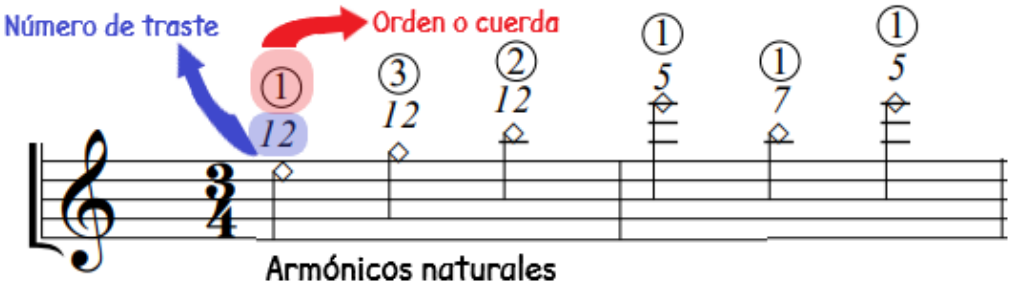


Figura 20. Armónicos naturales. Fuente: esta investigación.

Para evitar confusiones entre la escritura de los armónicos artificiales (que expondremos a continuación) y naturales, se puede realizar la aclaración en la partitura, tal como se muestra en la figura anterior, escribiendo: *Armónicos naturales*.

Estas son algunas de las técnicas de ejecución más básicas y características empleadas en el requinto en su rol de instrumento melódico principal y de acompañante. Existen también otras técnicas, algunas adaptadas de otros instrumentos, que enriquecen el lenguaje interpretativo del requinto. Entre ellas, tenemos:

Armónicos artificiales. Tiene el mismo principio de ejecución de los armónicos naturales, con la diferencia de que son producidos sobre una cuerda pisada. Para ejecutar armónicos artificiales se debe pisar firmemente —con la mano que sostiene el mástil— una cuerda sobre determinado espacio en el diapasón (lo que determina la nota que se obtendrá) mientras que la otra mano pulsa dicha cuerda con el plectro o la uña y, al mismo, la toca suavemente (con un dedo) sobre el traste correspondiente: es decir, doce trastes contados desde el espacio pisado con la mano izquierda. Esto último permite que la nota pisada suene una octava arriba. Si bien es posible realizar el nodo, o «tocar» la cuerda, en otros trastes (como el quinto o séptimo traste contado desde el espacio en que se pisa la cuerda) para conseguir otras alturas, en nuestro caso sólo buscamos conseguir octavas.

Para representar esta técnica en la partitura, se escribe la altura correspondiente al espacio pisado en el diapasón, pero con notas cuyas cabezas tengan forma de rombo. No se hace indicación del orden que debe ser pisado ni del traste en el que se realizará el nodo debido a que, como se explicó anteriormente, se busca conseguir octavas, principalmente. Para evitar la confusión con la técnica de armónicos naturales, se recomienda usar la siguiente aclaración en la partitura: *armónicos artificiales (suenan una octava arriba)*. A continuación, exponemos un ejemplo de la pieza "Tío Germán" donde se hace uso de la técnica descrita:

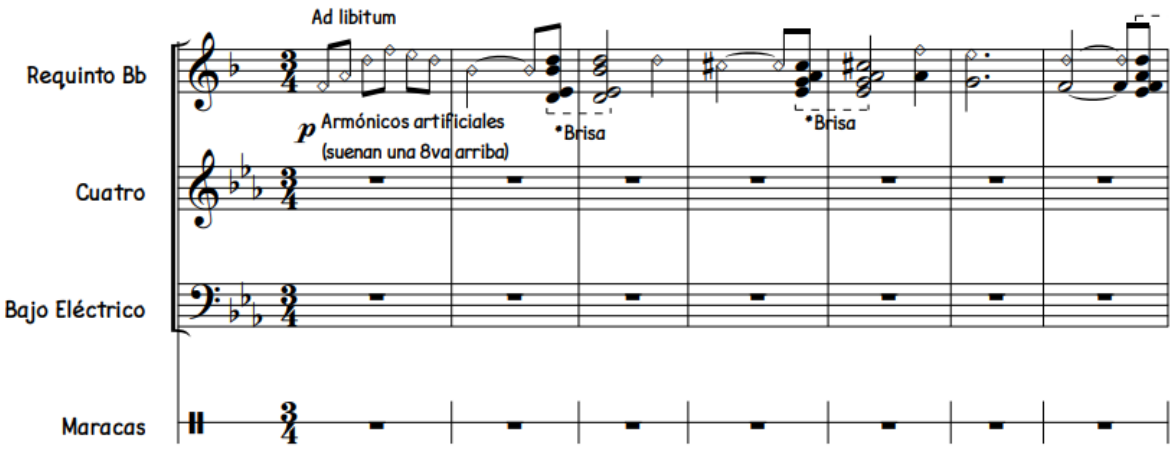


Figura 21. Armónicos artificiales en la pieza "Tío Germán" (compases 1-7) . Fuente: esta investigación.

Sordina. Consiste en colocar la palma de la mano derecha sobre el puente del instrumento y tapar parcialmente las cuerdas. De esta manera, ellas pueden seguir vibrando y produciendo sonido, sólo que con menor intensidad, volumen y con una sonoridad característica del efecto. Si bien esta técnica tiende a estar más relacionada a la bandola andina, su uso es también muy útil en el requinto puesto que permite conseguir tímbricas y dinámicas diferentes a las que se conseguirían con una pulsación normal. Para representar esta técnica en la partitura, se puede utilizar la aclaración o indicación *Con sordina* junto con una línea punteada que abarca el fragmento que debe ser ejecutado con este efecto. A continuación, exponemos un fragmento de la pieza "Caldo para'o" en el que se hace uso de la técnica presentada:

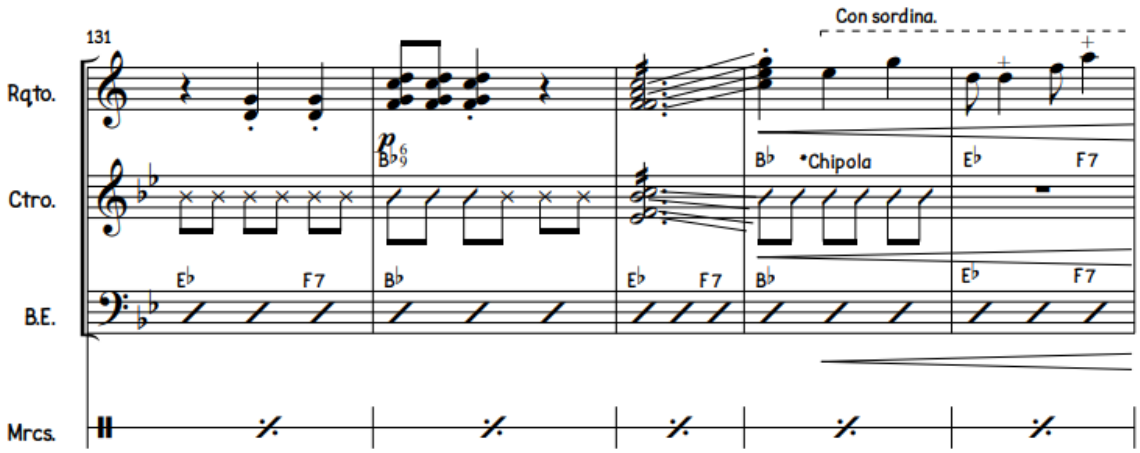


Figura 22. Sordina aplicada en "Caldo para'o" (compases 131-135). Fuente: esta investigación.

***Sweep-picking*.** Esta es una técnica adaptada de la guitarra eléctrica y consiste en:

> (...) mantener el pick en una misma dirección mientras se toca a través de un set (conjunto) de cuerdas (Gill, 51 Sweep Picking Licks | Guitar Lessons With Danny Gill Licklibrary, 2014). Se le conoce también como "barrido" (derivado del verbo en inglés Sweep que significa barrer). Esta técnica ofrece economía en la forma de atacar las notas con la mano derecha respecto al Alternate Picking [plumada alternada] y puede prestarse para alcanzar mayor velocidad en la ejecución de algunos pasajes. Es frecuente su uso en melodías conformadas por arpegios, aunque puede usarse también en otros diseños melódicos. Así mismo es común combinar esta técnica con notas ligadas a partir de movimientos de la mano izquierda (o digitadora); recursos frecuentemente conocidos como Hammer-on[41] y Pull-off[42]. (Chacón, 2019, p. 13)

Debido a la afinación reentrante del requinto, esta técnica se emplea normalmente en el cuarto, tercer y segundo orden, pues mantienen la secuencia de «de grave a agudo» y viceversa. También, la ejecución de esta técnica en el instrumento se dificulta al tener que pulsarse, de manera uniforme y limpia, órdenes de tres cuerdas cada uno. Esta técnica se representa en la partitura escribiendo normalmente la melodía a ejecutar, pero con los signos que indican la direccionalidad y el apoyo de la pluma (ya explicadas anteriormente). A continuación, mostraremos, como ejemplo del uso del *sweep-picking*, un fragmento de la pieza "Caldo para'o":

[41] Ver definición en el glosario.
[42] Ver definición en el glosario.

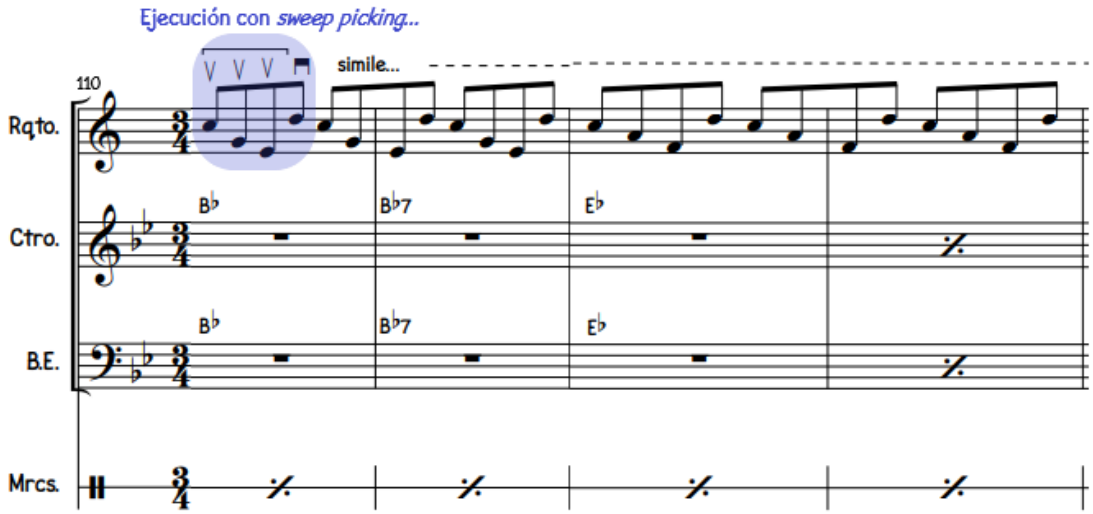


Figura 23. Fragmento de la pieza "Caldo para'o" en el que se hace uso de la técnica de sweep-picking (compases 110-113). Fuente: esta investigación.

2.1.2. Técnicas tomadas de la bandola llanera

En el trabajo de maestría de Juan Carlos Contreras (2019a), *El cuatro y la bandola llanera, su desempeño y comprensión de las lógicas de ejecución en tres estilos del joropo*, además de realizarse una descripción y categorización de las principales características de tres estilos[43] musicales pertenecientes al desarrollo y trayectoria de la música llanera, también se incluye un material audiovisual valioso, a partir de *links* en el documento, en el que el autor explica algunas de las técnicas de ejecución y elementos musicales de la bandola llanera y el cuatro enmarcados en los estilos que se trabajan en el texto. Los videos fueron consultados a través de la plataforma de YouTube, en el canal «Juan Bandola Contreras». Es a partir de este material que nos basamos para llevar a cabo el respectivo proceso de audición de las técnicas, de selección según su compatibilidad con el requinto, de adaptación a nuestro instrumento, de explicación de su manera de ser ejecutadas en el mismo y de ser representadas en la partitura.

En el trabajo anteriormente citado de Ricardo Lambuley (2014) se incluyen algunas citas de intérpretes de diapasones llaneros que nos advierten las dificultades, diferencias y preferencias entre la ejecución de los tiples —hablando principalmente del bandolón, el cual posee cuerdas de acero— y de la bandola llanera como instrumentos melódicos principales. A continuación, presento dos citas que dan cuenta de lo dicho:

[43] A saber, el estilo campesino o criollo; el urbano, en el que se incluye el joropo comercial y de festivales; y el académico, en el cual se encuentran los nuevos formatos instrumentales, y el cuatro y la bandola llanera como instrumentos solistas (Contreras, 2019).

> (...) don Pedro Flórez[44] nos hace saber sobre ciertas ventajas en la pulsación que él encuentra en cuerdas de nylon, en relación con la flexibilidad y sonoridad que producen y que permiten ciertas libertades rítmicas, melódicas y tímbricas que le imprimen una fuerza expresiva intencionalmente más recia, tanto en volumen como en densidad rítmica, en tanto se puede duplicar la fuerza del ataque y la velocidad con la pajuela, mientras que en los tiples, bandolones y guitarros sus cuerdas metálicas requieren ciertas técnicas que "limitan" ciertos efectos expresivos como condición de no quedarse sin cuerdas. (Lambuley, 2014, p. 259)

En palabras del maestro Pedro Flórez, tenemos lo siguiente:

> Esta bandola [la bandola llanera] es poco conocida, ¡esto es nuevo! (...) únicamente porque el tiemple es lo mismo con lo que tocábamos en bandolón o requinto, entonces por eso la adopté, tiene mejor sonido esta bandola, que la de cuello (diapasón) largo. El requinto o el bandolón toca tocarlos con más calmita porque son cuerdas de acero, las de esta bandola son cuerdas de nylon, las otras son de acero, entonces toca llevarlas con mañita porque o sino uno revienta todas esas cuerdas. En el requinto, el bandolón y el tiple aprendí yo… A mí me gusta la bandola de cuello corto aun cuando yo aprendí en el requinto o bandolón templao por bandola (que tienen diapasón largo), pero a mí me gusta la bandola de cuello corto porque tiene mejor sonido". (Pedro Flórez[45]). (Lambuley, 2014, p. 253)

A partir de las citas anteriores, que nos permiten conocer las principales dificultades morfológicas del requinto al ejecutar música llanera con la intención y fuerza propia del estilo, proponemos realizar el análisis, adaptación y explicación de las técnicas llaneras seleccionadas. Esto, con el fin de acercarnos en lo posible a la ejecución de dichas técnicas en el marco musical del joropo sin maltratar el sonido del requinto y teniendo presente también las diferencias en la afinación y las particularidades estilísticas del instrumento.

Doble plumada (ver video). Contreras (2019b) le da este nombre a una forma de toque o ejecución empleada en la región de Maní, Casanare. Este efecto consiste en la pulsación descendente, con acentuación, de un orden, y un rebote ascendente más suave a manera de adorno (Contreras, 2019b). Esta técnica se organiza rítmicamente de dos maneras:

1. Una negra, o una sola pulsación, se divide en dos corcheas, o dos pulsaciones. Esto responde al principio de que por cada pulsación hacia abajo, hay un rebote hacia arriba (Contreras, 2019b). Es

[44] Bandolista maniceño (del departamento del Casanare, Colombia); nació el 11 de agosto de 1930 y murió el 14 de abril del 2010 (Clemente Mérida, comunicación personal, 26 de junio del 2022). Según Contreras (2019a), Pedro Flórez tuvo un papel importante como cultor e impulsor de la bandola llanera en Maní (Casanare) puesto que llevó a un máximo desarrollo su estilo propio, muy relacionado a las tradiciones campesinas, el cual se convirtió en referente y, posteriormente, en identidad del departamento del Casanare.

[45] Ramírez, Gómez Ofelia, "La bandola Criolla", Patrimonio Fílmico Colombiano, sin fecha.

por esta razón que la doble plumada sólo se lleva a cabo en una nota que se ejecuta de manera descendente pues el rebote siempre es ascendente. Esta técnica la representamos en la partitura con el signo «+» encima de la nota en la que se da dicho rebote o división rítmica. A continuación, presentamos un ejemplo de su escritura y la representación de cómo debe sonar. Con las notas de cabeza pequeña, (en «como suena») se pretende ilustrar el principio de que el rebote es más débil que el primer ataque. Aquí, la notación de la presente técnica:

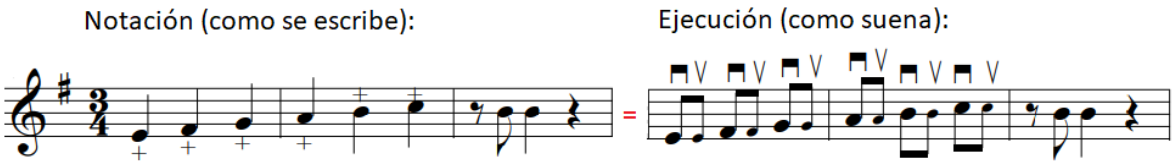


Figura 24. Técnica de doble plumada (una pulsación descendente): notación y ejecución. Fuente: esta investigación.

2. Cuando hay dos pulsaciones descendentes seguidas, o la figuración de corchea-negra en la melodía, se responde con un rebote ascendente (Contreras, 2019b). Recordemos que, en este caso y en el anterior, esta técnica sólo se da en una nota que se ejecuta de manera descendente: es por esto que siempre que veamos la nota con el signo «+» debemos tener en cuenta que su ataque inicial es con dirección descendente, incluso si está en el tiempo débil del compás. Aquí su representación en la partitura:

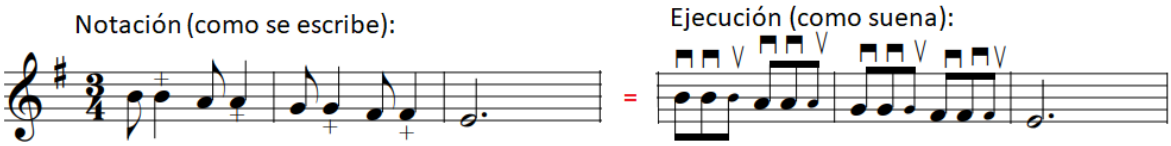


Figura 25. Técnica de doble plumada (dos pulsaciones descendentes): notación y ejecución. Fuente: esta investigación.

Vale aclarar que en las melodías que encontramos en repertorios llaneros, se hace uso de esta técnica mezclando las dos maneras de organización rítmica. Dichas organizaciones dependen siempre de la melodía principal.

Como recomendación para ejecutar este recurso técnico, se propone pulsar las cuerdas un poco más cerca del puente para lograr una tímbrica más brillante y una solidez en el sonido y en la ejecución. Esto se debe a que en dicha región del instrumento las cuerdas tienen más tensión (más que en la boca o *sul tasto*, por ejemplo) y a que esta técnica exige más fuerza que la que se emplea en una pulsación normal en el requinto. El pulsar las cuerdas en la región mencionada evita que el sonido parezca brusco o maltratado. A continuación, exponemos un fragmento de la obra “Caldo para’o” donde se utiliza el recurso de la doble plumada:

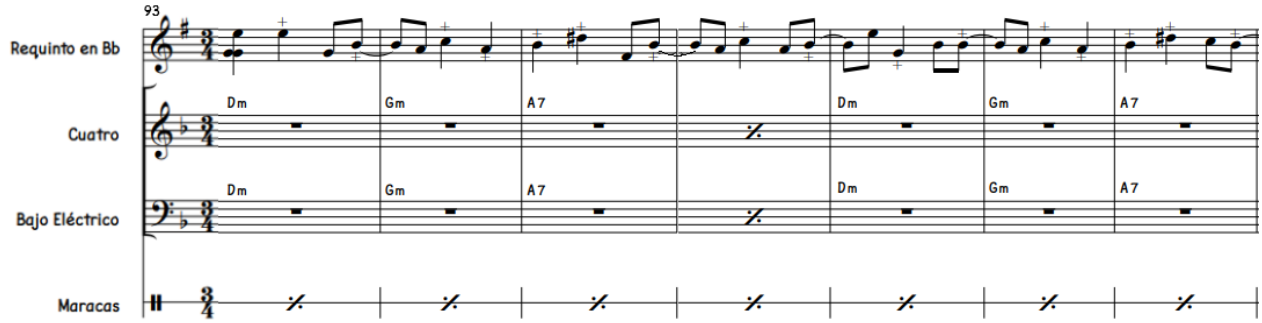


Figura 26. Doble plumada en la obra "Por la vía al llano, con requinto en mano" (compases 93-99). Fuente: esta investigación.

Pulsación con pedal (ver video). Es el nombre que Contreras (2019c) le da a esta técnica, la cual se basa en realizar una respuesta a la melodía principal halando la cuerda que hace dicha respuesta con el dedo o con el plectro (Contreras, 2019c). Según (Vera, 1982), la técnica recibe también el nombre de «jalao» (y segundeo) y es utilizada para acompañar la melodía de la obra. Un dato interesante que vale la pena mencionar es que esta técnica se denomina también como «la trampa en la uña» ya que fue el nombre que le dio su principal ejecutante, Anselmo López[46], bandolista venezolano que divide la historia e interpretación de la bandola llanera en un antes y un después de su innovación con dicha técnica[47].

De lo que afirma José Ricaurte "Chirivico" (citado en Lambuley, 2014) podemos deducir que en el bandolón, estando un contexto tradicional, no se hace uso de esta técnica. Aquí la cita:

> (...) el "plumiao" del requinto, del bandolón, es un plumiao que no debe tener pedal, porque si tiene pedal no les sirven las cuerdas pa' nada. La bandola se pedalea claro, porque ya es casi moderna y en la bandola moderna se pedalea, en la criolla no, porque entonces no sería criolla. Entonces tendría ya una diferencia ya que el segundeo es criollo. (Entrevista a José Ricaurte Rodríguez Ávila) (Lambuley, 2014, p.260)

También, según Contreras (2019), la técnica de jalao o de pulsación con pedal se ejecuta en la bandola moderna y no en la bandola maniceña[48]; esta afirmación la hace partiendo de su aprendizaje logrado con la observación, práctica y diálogo en la casa del bandolista Pedro Flórez.

En cuanto a la denominación que Vera (1982) le da a esta técnica como «segundeo», hay referencias que permiten diferenciar dichos términos: jalao y segundeo. Según Lambuley (2014),

---

[46] "Anselmo López, músico barinés nacido en 1931, es considerado el rey de la bandola llanera y desarrolló un estilo muy particular. Es, asimismo, el creador de una práctica técnica que facilita la ejecución de este instrumento e inventor del método del jalao". (Lambuley, 2014, p. 259, cita en pie de página)

[47] Luis Fandiño en "Anselmo, la trampa de la uña", película de John Petrizzelli [director] y Carlos Marchán [producción] (2006).

[48] De Maní, Casanare.

> Pedalar en la bandola es hacer una nota pedal aguda que rellena los espacios dejados por el diseño ritmico [sic] de la melodía. Mientras la melodía es tocada por la pajuela el pedaleo es "jalao" por los dedos medio o anular en un efecto contra-melodico [sic]. El segundeo es un efecto tímbrico de activación rítmica, procurando los registros bajos, que llama al zapateo del bailarin [sic] y que impone una mayor intensidad en la fuerza con la que se tocan las cuerdas de la bandola. (p. 260, cita en pie de página)

Con esta afirmación podemos relacionar más al segundeo con los rasgueos que con el jalao. Posteriormente, en este mismo apartado, estaremos hablando más a profundidad sobre los rasgueos.

Para el caso del requinto, es más práctico (y preferible) ejecutar el jalao o pedal en el segundo orden debido a que este es el más agudo; sin embargo, en las piezas del presente trabajo hay fragmentos en los que dicha técnica se realiza sobre el primer orden: ambos, primer y segundo orden, funcionan óptimamente (el jalao sólo se ejecuta en dichos órdenes). Esta técnica se puede asemejar bastante a la tranquilla aplicada en la mandolina por el maestro Tonny Ruda[49], técnica que genera una gran posibilidad polifónica en el instrumento. Si bien ambas técnicas, tranquilla y jalao, son similares en cuanto a su ejecución, no son lo mismo puesto que la tranquilla es una manera de ejecutar el instrumento —pulsar las cuerdas no sólo con el plectro, sino también con la uña de alguno de los dedos de la mano que sostiene el plectro—, mientras que el jalao es más un recurso musical propio de un estilo o lenguaje, se puede ejecutar con el plectro o la uña y posee además ciertas características muy específicas que la definen y diferencian de otras técnicas.

El jalao posee una gran similitud con el «tipleo» empleado en el arpa llanera. Este último término hace referencia al acompañamiento que se le hace a una melodía ejecutada con las cuerdas del registro medio-grave del instrumento (también llamadas «tenoretes»); dicho acompañamiento se realiza con acordes en el registro agudo del instrumento y se organiza rítmicamente con la figuración de negra con puntillo. Se puede decir que el jalao tiene la misma configuración rítmica, sólo que, en el caso de la bandola, el jalao no mantiene la figuración de negra con puntillo todo el tiempo, sino que cambia dependiendo de otros elementos que veremos a continuación. La organización rítmica de esta técnica es la misma a la empleada en la «doble plumada», es decir:

1. Una negra, o una sola pulsación, se divide en dos corcheas donde la primera corchea corresponde a la melodía y la segunda a la nota halada. Esto responde al principio de que por cada pulsación hacia abajo, hay una respuesta o "jalao" hacia arriba. Para representarlo en la partitura, se optó por indicar la nota halada, y por ende todas las notas pulsadas por la uña (sean para ejecutar el "jalao" o no) con una cabeza de forma triangular, tal como lo evidenciamos en la próxima imagen.

[49] Sugiero ver la serie de videos *TONNY RUDA-Técnica para la mandolina* (I, II y III parte), presentes en el canal de YouTube "Mandolinas de Venezuela" (2019, marzo 21).

La manera en la que debe sonar se representa también en la siguiente ilustración y con ella se pretende indicar que ambos planos deben ser individuales, que se le debe dar más prioridad y realce a la melodía principal (la que se ejecuta con el plectro), y que se debe dejar sonar el pedal, es decir, no acortar su duración. A continuación, exponemos la manera en que representamos la técnica del jalao en la partitura:

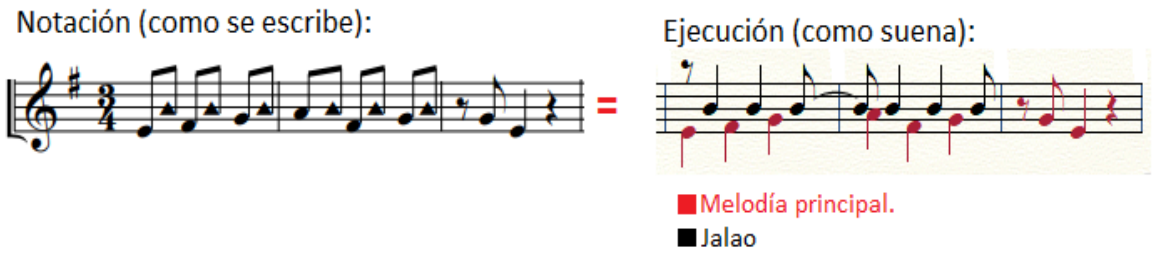


Figura 27. Jalao en el requinto: una pulsación hacia abajo, una respuesta hacia arriba. Fuente: esta investigación.

2. Cuando hay dos pulsaciones descendentes seguidas, o una figuración de corchea-negra en la melodía, se responde con un rebote ascendente. Aquí su representación en la partitura:

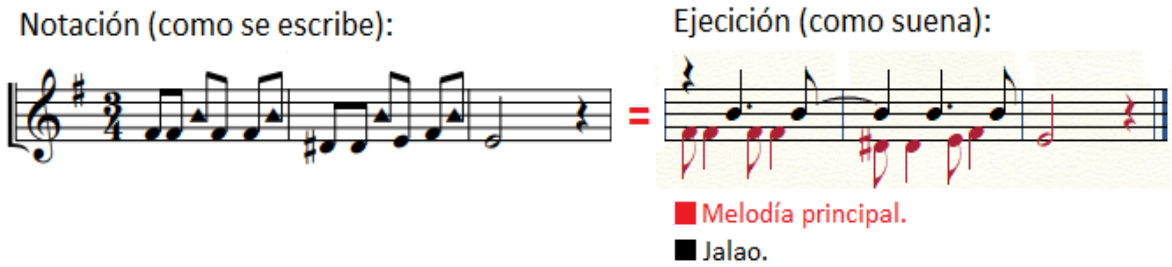


Figura 28. Jalao en el requinto: dos pulsaciones hacia abajo, una respuesta hacia arriba. Fuente: esta investigación.

Como en la técnica de la doble plumada, ambas configuraciones u organizaciones pueden ser mezcladas en un mismo fragmento o frase. También se puede dar el caso de que se realice el jalao coincidiendo con la nota de la melodía en momentos específicos dentro de una frase, por ejemplo, al iniciarla. Esto último se relaciona más a la manera en la que se ejecuta el tipleo en el arpa llanera (como lo explicamos anteriormente) donde el acompañamiento —que en el arpa son acordes y en la bandola, o en nuestro caso el requinto, es el jalao— se hace con una rítmica estable de negra con puntillo. Esta rítmica se organiza en el tiempo de manera diferente dependiendo del régimen acentual en el que estamos:

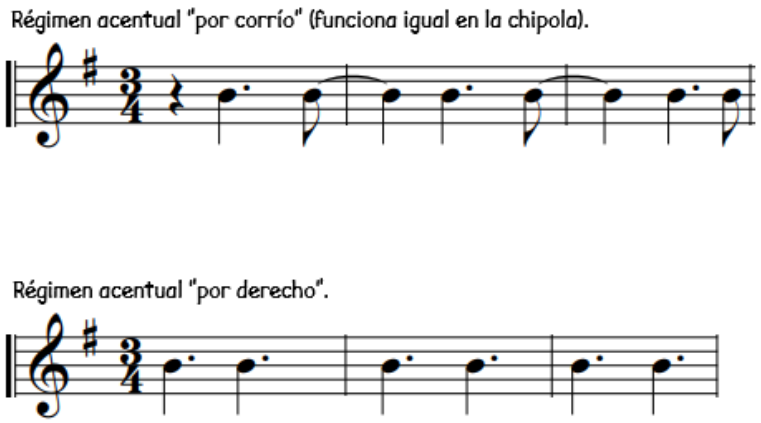


Figura 29. Distribución rítmica del jalao y tipleo según el régimen acentual. Fuente: esta investigación.

En cuanto a la nota o sonido en el que se debe ejecutar el jalao, aclaramos que es común encontrar dicha técnica en el segundo y quinto grado de la tonalidad (con más frecuencia en el segundo). Esto lo encontramos tanto en la bandola, como en el arpa puesto que dichas notas no generan mayor disonancia en los cambios armónicos; al contrario: generan una riqueza sonora característica del contexto musical llanero (principalmente, se producen acordes con novena y sexta agregada). En el caso de la bandola, esto ocurre, entre otras razones, porque en una de sus afinaciones más utilizadas (o estándar), en *re* mayor, las cuerdas en las que se hace el jalao —primera y segunda cuerda, las más agudas— están afinadas en *mi* y en *la*, respectivamente. Esto hace que en la tonalidad de *re* (mayor o menor) —la cual es una de las más utilizadas por la bandola y el arpa— se produzcan las relaciones armónicas ya mencionadas. Esto se puede aplicar fácilmente en el requinto para tonalidades que tienen dichos grados en cuerdas al aire (preferiblemente en la segunda cuerda). Sin embargo, cuando esto no ocurre, se puede optar por hacer el jalao en una cuerda pisada.

El jalao, como ya se mencionó anteriormente, puede ser ejecutado con el dedo o con el plectro. Si se pulsa con el dedo (medio o anular), se recomienda tener la uña larga, no halar las cuerdas con tanta fuerza y buscar un punto medio entre los trastes y el puente para encontrar la flexibilidad requerida en las cuerdas. Si se ejecuta con la pluma, la recomendación es pulsar la nota principal hacia abajo y la del jalao hacia arriba con menos intensidad y evitar tensiones en la muñeca, ya que se necesita mayor exigencia en cuanto a velocidad y claridad. A continuación, exponemos un fragmento de la obra “Por la vía al llano, con requinto en mano” donde se utiliza esta técnica para observar su uso, escritura y las diferentes maneras en las que se organiza:

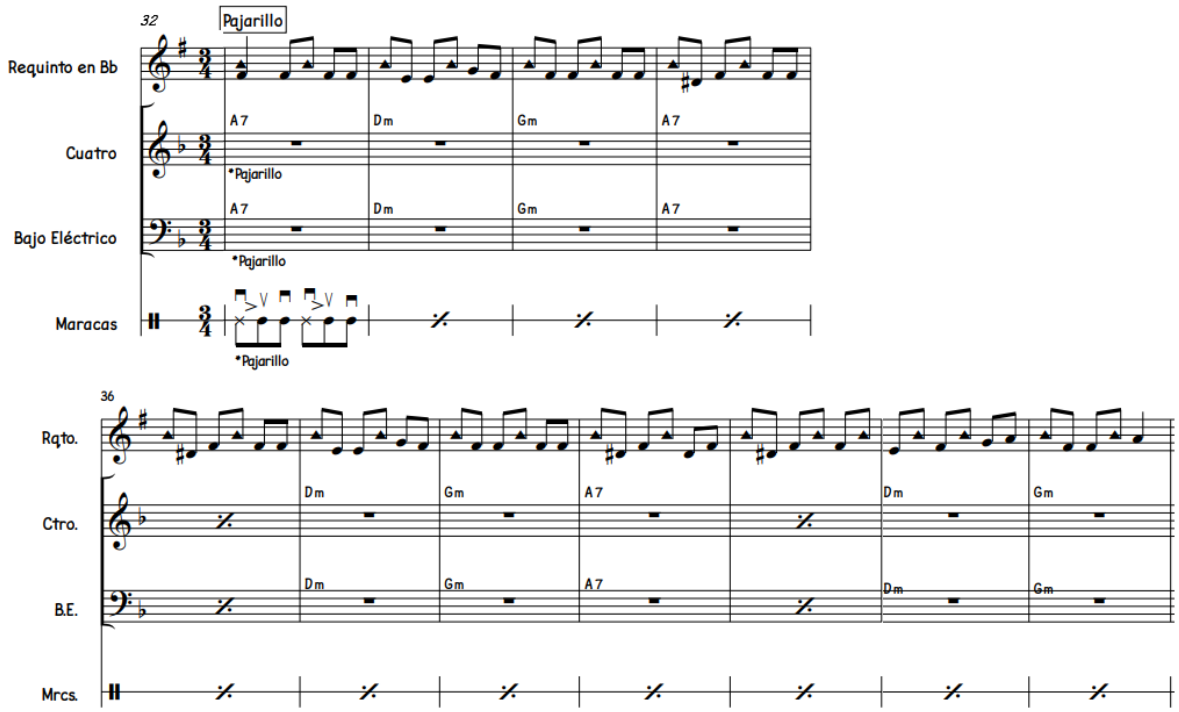


Figura 30. Técnica de jalao en la pieza "Por la vía al llano, con requinto en mano" (compases 32-42). Fuente: esta investigación.

Rasgueos (ver video). Si bien este elemento ya fue presentado en la sección dedicada a las técnicas propias del requinto, vemos necesario explicar que en la ejecución de la bandola llanera, y más específicamente en los instrumentos llaneros ejecutados con plectro, se suele emplear la técnica de rasgueo en conjunto con otros recursos (principalmente tímbricos) para conseguir unos efectos rítmico-percusivos específicos. Tales efectos tienen una función importante dentro de un contexto musical y dancístico. Lambuley (2014) lo describe de la siguiente manera:

> En los cordófonos que cumplen un papel melódico como el bandolón, la bandola, el bandolín, lo usual es que el ataque con la pajuela o plectro este [sic] directamente asociado a la figuración ritmo-melódica , sin embargo, cuando deja de cumplir esta función en ocasiones pasa a acompañar, haciendo acordes para contrastar; en otras se dispone a tensionar rítmica y tímbricamente para llamar a los bailadores al zapateo, esto requiere mayor fuerza en el ataque de la pajuela así como la utilización de los registros graves del instrumento para producir improvisaciones rítmicas que son repetidas por las cotizas del bailador. Estos son los efectos que allí se mencionan como trapeo, segundeo, bordoneo. (p. 259, cita en pie de página)

Para efectos de continuidad y organización del discurso, exponemos nuevamente la manera de representar los dos tipos de rasgueo en la partitura:

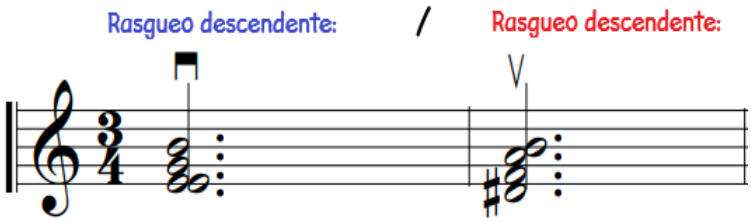


Figura 31. Notación de los rasgueos en bloque ascendentes y descendentes (2). Fuente: esta investigación.

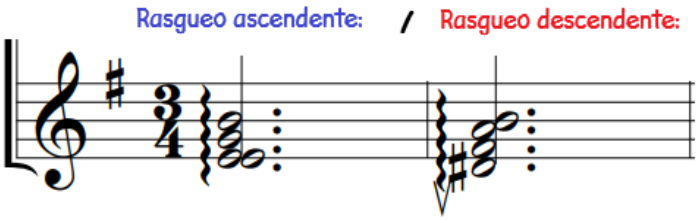


Figura 32. Notación de los rasgueos arpegiados ascendentes y descendentes (2). Fuente: esta investigación.

En definitiva, a partir de esta técnica de ejecución, y de su combinación con otros recursos técnicos, se derivan el trapiao, el chamarreo y el cueriao (técnicas que explicaremos más adelante). Vale aclarar que en los fragmentos de las obras del presente trabajo no se especifica cuál de estas técnicas se deben interpretar pues, por su naturaleza improvisatoria, se deja a la voluntad del intérprete la escogencia del recurso a utilizar. Por ejemplo, en una sección de rasgueos de "Caldo para'o", se presenta en la partitura un motivo escrito como sugerencia de lo que puede ser interpretado, pero se deja la siguiente anotación: *Rasgueos: ejecución sugerida. El intérprete puede utilizar otras combinaciones*.

Las próximas cuatro técnicas que serán explicadas, al derivarse o relacionarse con el rasgueo, contienen ejemplos musicales que nos permiten observar su uso en contexto y su escritura.

***Palm mute*.** Esta técnica, como nos lo explica Contreras (2019d), es adaptada de la guitarra eléctrica a la bandola llanera, y consiste en tapar las cuerdas con la palma de la mano derecha mientras son accionadas por el plectro. Esta técnica también es muy común en el requinto, aunque para el caso de la música llanera, se exige que sea ejecutada con más fuerza y contundencia (un buen ejemplo de intérprete que utilice esta técnica en el requinto es el maestro Álvaro Quiroga). Es común en el requinto que el *palm mute* venga acompañado por un barrido hecho con las uñas de los dedos medio y/o anular de la mano que sostiene el plectro. En géneros como el torbellino, es muy común encontrarlo realizando figuras rítmicas características. Este efecto se escribe en la partitura a partir del *staccato* que afecta a los acordes, lo que indica que las cuerdas primero se accionan haciendo sonar el acorde, pero que se tapan rápidamente generando una sonoridad percutida. A continuación, exponemos un fragmento de la obra "Caldo para'o" donde se utiliza esta técnica y la respectiva manera en la que se representa en la partitura:

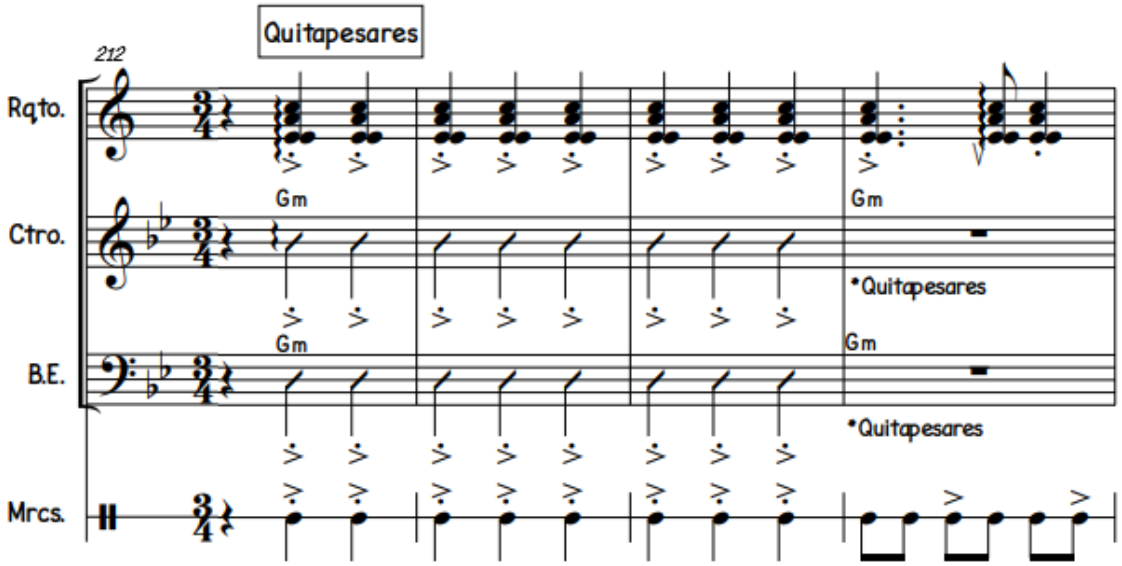


Figura 33. Técnica de palm mute en la obra Caldo para'o (compases 212-215). Fuente: esta investigación.

Vale aclarar que los acentos (>) de la ilustración anterior corresponden más a un tema de interpretación, de acentuar todos los pulsos del compás de 3/4 por igual, y no a la técnica de *palm mute*. Siempre que se quiera representar esta técnica en la partitura se va a utilizar el signo de *staccato* sobre el acorde al que se le quiera aplicar dicho efecto. Esta aclaración es sólo para evitar confusiones en su escritura.

Chamarreo. Esta técnica consiste en realizar barridos constantes (con el plectro) sobre las cuerdas a partir de una rítmica determinada (Contreras, 2019f). También suele ser la combinación entre el rasgueo y el *palm mute*, y su uso tiene un sentido rítmico-tímbrico (Contreras, comunicación personal, 5 de julio de 2022). En espacios o actividades más tradicionales, esta técnica es utilizada por el intérprete para llamar al zapateo y se aplica o configura a partir de rítmicas improvisadas o, muchas de ellas, ya establecidas en el lenguaje musical llanero. Sin embargo, esta técnica, junto con el cueriao (que estudiaremos más adelante), se utiliza también para cerrar o rematar frases melódicas en una pieza: este fue el uso principal que se le dio a dichas técnicas en las obras del presente trabajo. Para representar el chamarreo en la partitura, se escriben los elementos que lo componen, los rasgueos y el *palm mute,* tal como se explicó anteriormente. A continuación, exponemos un fragmento de la obra "Caldo para'o" donde se utiliza esta técnica para ilustrar lo dicho sobre su escritura y sobre su uso dentro de un contexto rítmico-tímbrico:

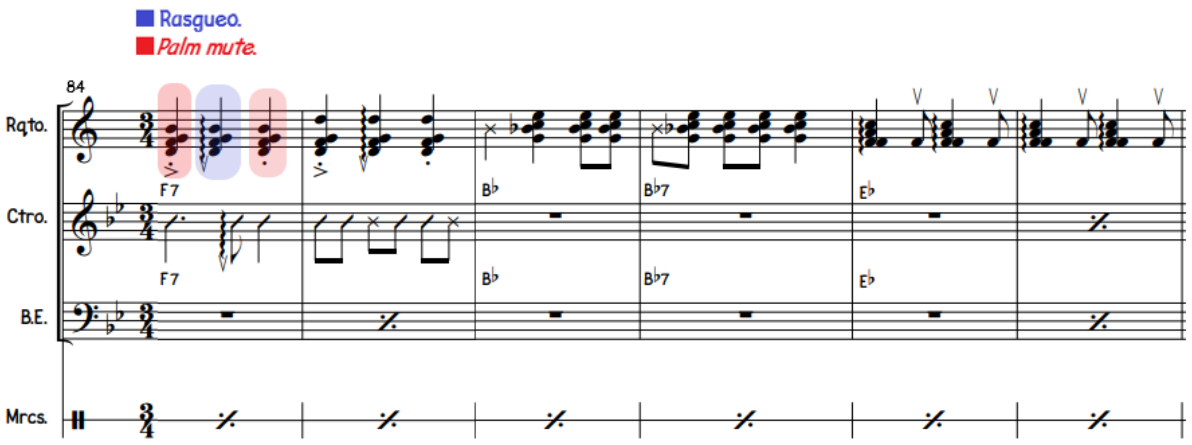


Figura 34. Técnica del chamarreo aplicada en la pieza "Caldo para'o" (compases 84-89). Este fragmento corresponde a una sección rítmico-tímbrica del requinto. Fuente: esta investigación.

Vale aclarar que, para esta técnica y para el trapiao, el *palm mute* se realiza con más énfasis en el tercer y cuarto orden del instrumento por ser los más graves. Esto ayuda a conseguir el efecto percusivo esperado.

Trapiao. Como lo explica Contreras (2019e), esta técnica consiste en la combinación de los rasgueos o barridos y el *palm mute*. A diferencia del chamarreo, que también combina estos efectos, en este caso se produce un contrapunto o figuración particular que permite diferenciar el plano del bajo y del registro agudo (Contreras, comunicación personal, 5 de julio de 2022). En cuanto a su notación, al ser necesario obtener una figuración específica para esta técnica, se puede optar por escribir cada nota del trapiao con su rítmica específica, es decir, utilizando una «figuración melódica». Sin embargo, para que el intérprete ejecute esta técnica con la intención deseada, se puede realizar una anotación indicando que el fragmento se ejecuta rasgueado. A continuación, presentamos dos motivos básicos (de los muchos que hay) del trapiao en la bandola llanera para entender su funcionamiento y ejecución:

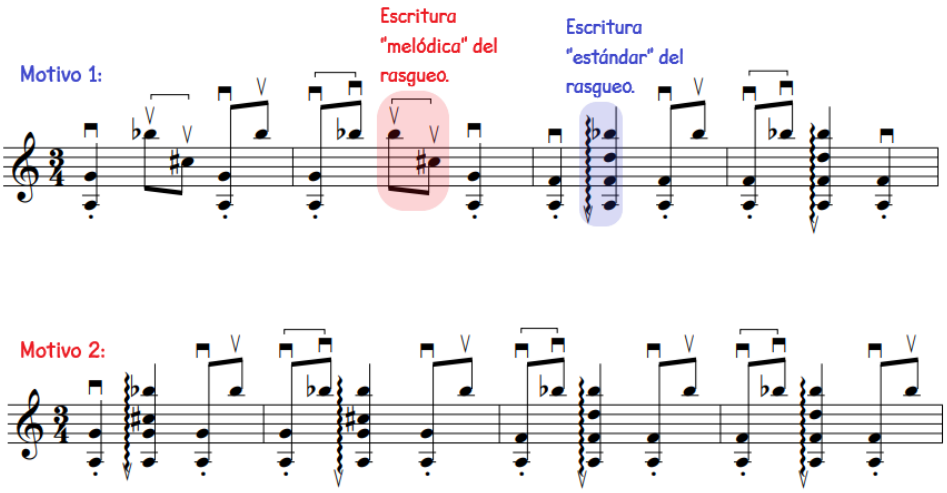


Figura 35. Motivos del trapiao en la bandola llanera. Adaptado de Contreras (2019e, 0:25 min).

En la obra “Por la vía al llano, con requinto en mano”, dentro de la sección de torbellino (que estudiaremos en el próximo capítulo), se hace uso del trapiao en un fragmento. En la partitura se pide que se ejecuten los grupos de notas melódicas correspondientes a dicha técnica de manera rasgueada por medio de la indicación *Rasgueado.* A continuación, exponemos el fragmento de la pieza mencionada para apreciar el contorno melódico de una de las maneras de ejecutar el trapiao:

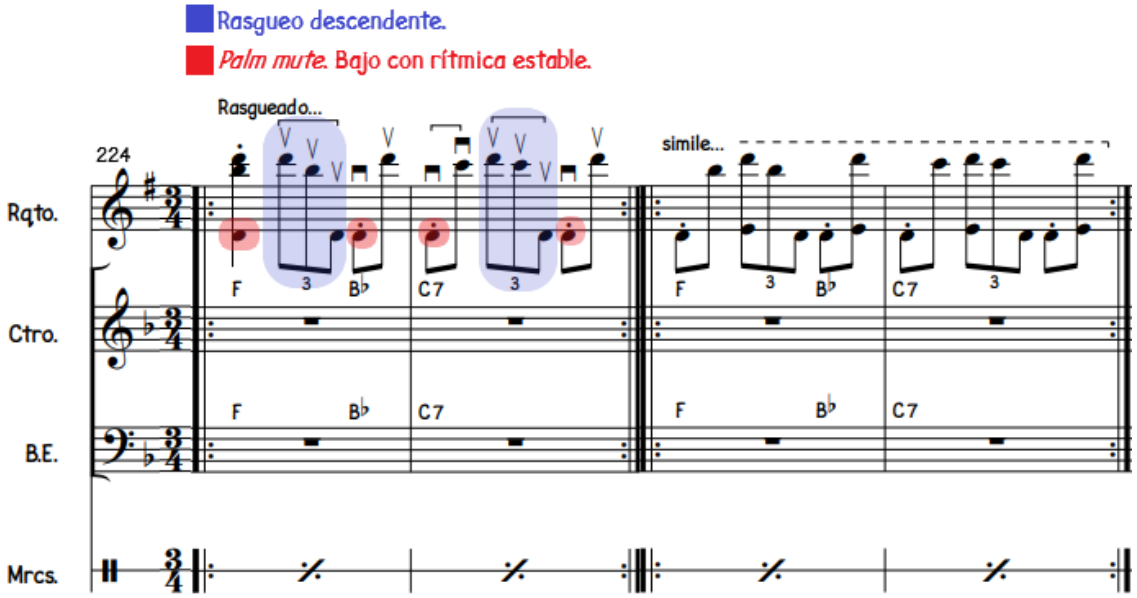


Figura 36. Técnica de trapiao en la pieza “Por la vía al llano, con requinto en mano” (compases 224-227). Fuente: esta investigación.

Cueriao. Según Contreras (2019g), el cueriao se configura a partir de la realización de un barrido (principalmente ascendente) hecho sobre las cuerdas, el cual se concluye con un «latigueo» sobre el bordón u orden más grave del instrumento (el cuarto orden para el requinto). El latigueo, a su vez, consiste en la pulsación fuerte del orden mencionado para producir un sonido percutido.

Para representar el cueriao en la partitura, mantendremos la escritura de los rasgueos o barridos y, para el latigueo, vamos a utilizar el signo del *martelé* —que normalmente se utiliza en la escritura para violín— . Aclaramos que sólo utilizaremos dicho signo por razones netamente escriturales y para hacer la diferenciación con el staccato. Esto es importante porque, a pesar de que en nuestras piezas se utilizan ambos signos para representar sonidos percutidos o cortos rítmicamente, con el staccato se indica que las cuerdas se pulsan con normalidad (puede ser con fuerza también) y se apagan con la palma de la mano, mientras que con el signo del *martelé* se indica que primero se pulsa el orden con la fuerza y el peso suficiente para producir un sonido percutido (más brusco que el del staccato) y que después se apaga con el dedo pulgar al apoyar el plectro en el tercer orden del instrumento. En definitiva, así se escribiría la configuración básica del cueriao:

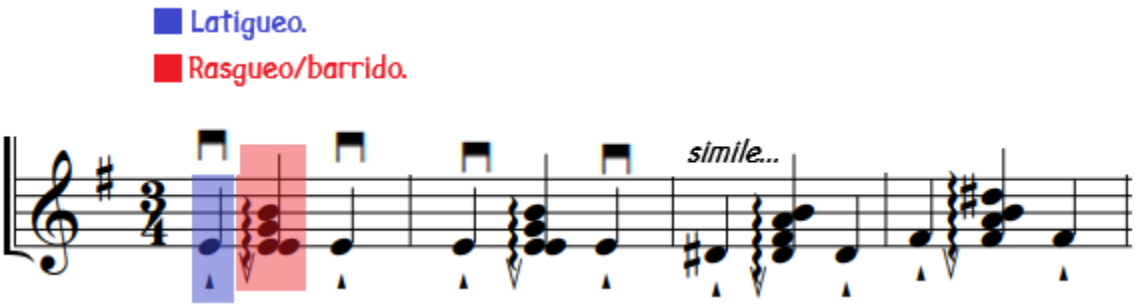


Figura 37. Configuración básica y notación del cueriao. Fuente: esta investigación.

A continuación, exponemos un fragmento de la obra "Caldo para'o" en el que se utiliza esta técnica:

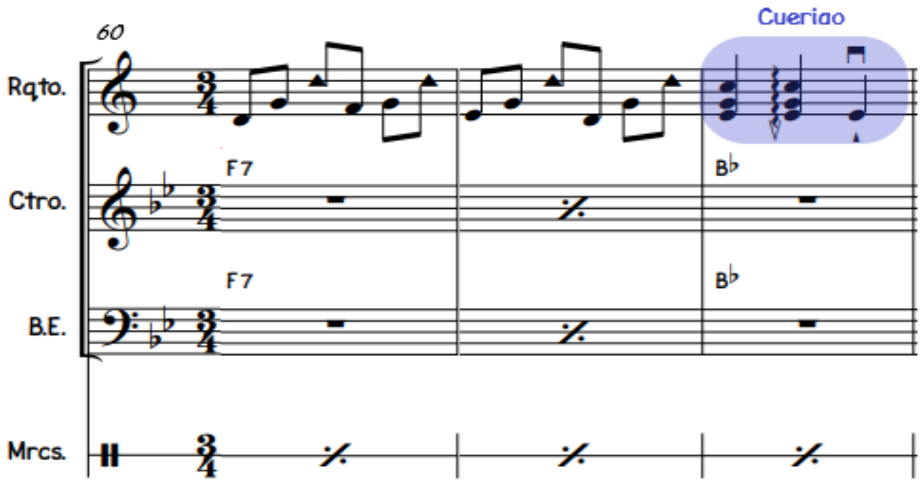


Figura 38. Aplicación de la técnica de cueriao en la pieza "Caldo para'o" (compases 60-62). Obsérvese que es usada para cerrar la frase en la tónica (B♭). Fuente: esta investigación.

Alzapúa (ver video). Esta técnica originalmente está asociada a la guitarra flamenca. Rodríguez (2015) afirma:

> Es una técnica propia del dedo pulgar de la mano derecha en donde éste funciona como una púa o plectro, pulsando una, dos o más cuerdas para conseguir motivos rítmicos de cierta velocidad, pulsando hacia abajo y hacia arriba, especialmente en bordones, logrando de esta manera un efecto sonoro muy particular. (p. 225)

En el requinto[50] se ejecuta pulsando un orden (el segundo, tercer o cuarto orden) y dejando apoyar el plectro en el orden inferior (no necesariamente tiene que ser un orden adyacente). Posteriormente, se

[50] Me gustaría comentar y aclarar que esta técnica la escuché por primera vez en el requinto a partir de las interpretaciones de mi compañero Alveiro Beltrán: él fue quien me enseñó a ejecutarla en dicho instrumento.

pulsa este último orden y se hace un reflejo (con plumada ascendente) en el mismo. Con este proceso se consigue una rítmica de tresillo, o un grupo de tres corcheas. A continuación, presentamos una imagen para ilustrar lo anteriormente dicho. Los números en la imagen indican el orden del instrumento:

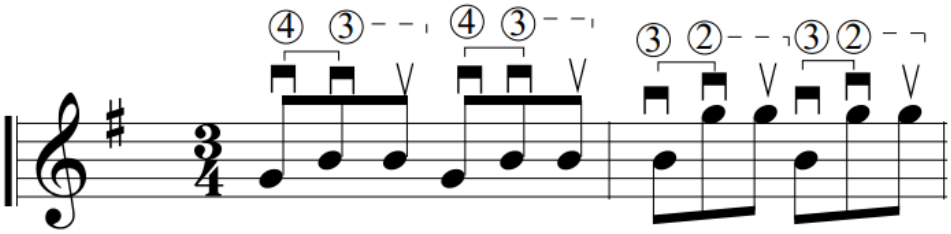


Figura 39. Ejecución y organización rítmica del alzapúa. Fuente: esta investigación.

Esta técnica se representa en la partitura como en la ilustración anterior, es decir, indicando la direccionalidad del plectro. Es importante incluir el signo que indica el apoyo de la pluma ya que también es posible conseguir la misma rítmica sin apoyar el plectro; sin embargo, la intención no es la misma.

A continuación, exponemos dos fragmentos de las piezas "Caldo para'o" y "Por la vía al llano, con requinto en mano" en los que se utiliza el alzapúa. En el primer ejemplo vemos que la técnica se usa solo por breves momentos dentro de la frase, mientras que en el segundo tenemos toda una frase utilizando esta técnica.

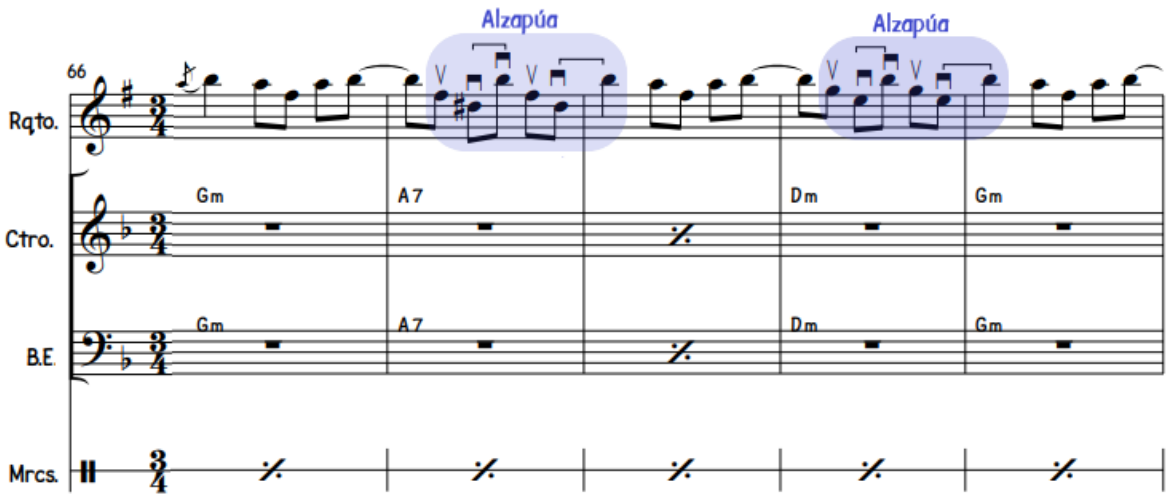


Figura 40. Uso de la técnica de alzapúa en la pieza "Por la vía al llano, con requinto en mano" (compases 66-70). Fuente: esta investigación.

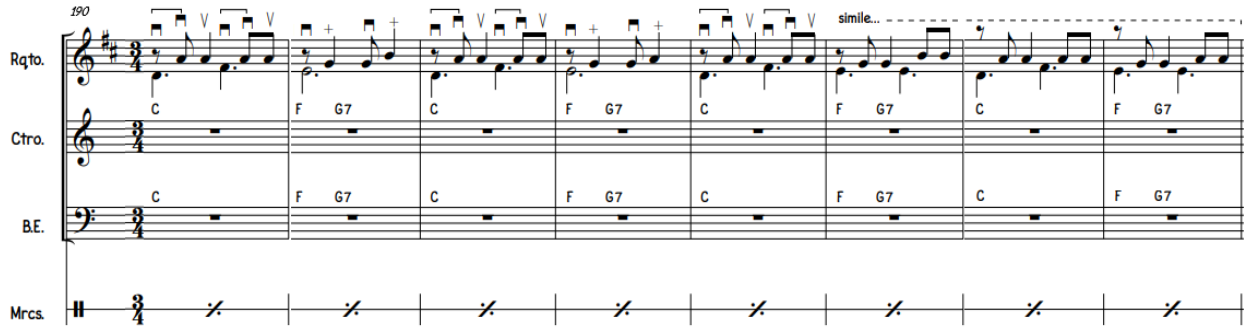


Figura 41. Uso de la técnica de alzapúa en la pieza "Caldo para'o" (compases 190-197). Fuente: esta investigación.

Es importante decir que esta técnica aporta una fuerza interpretativa que se puede aprovechar para momentos climáticos de las piezas y también para desarrollar un motivo melódico llevándolo a un punto más figurado y contundente. También, el alzapúa nos brinda la posibilidad de realizar movimientos melódicos en los bajos, o en el registro grave del instrumento, acompañados por un pedal más agudo. Para conseguir este efecto se puede realizar la alzapúa en órdenes adyacentes y no adyacentes. Contreras (2019h), presenta este recurso como una característica de la interpretación de la bandola llanera tradicional.

Bajos y melodía. Aprovechando el registro amplio que tiene la bandola llanera, es común encontrar melodías acompañadas por un pedal en el bordón. Este efecto se puede conseguir de diversas formas en el requinto. Una de ellas es utilizando solamente el plectro:

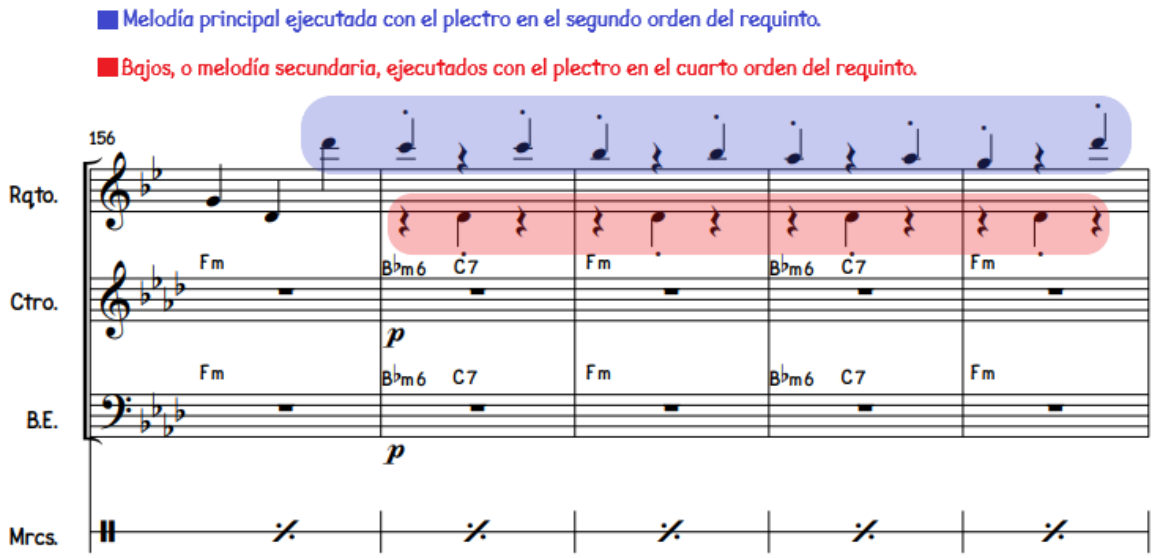


Figura 42. Recurso de ejecutar bajo y melodía en el requinto aplicado en la pieza "Caldo para'o" (compases 156-160). Fuente: esta investigación.

Y otra, haciendo uso de la tranquilla:

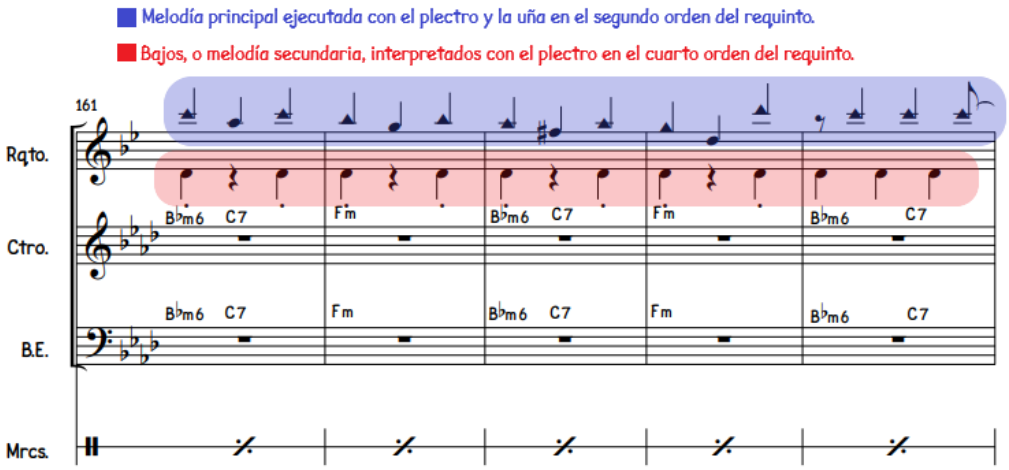


Figura 43. Aplicación del recurso de bajos y melodía en la pieza "Caldo para'o" a partir del uso combinado de la tranquilla y el plectro (compases 161-165). Fuente: esta investigación.

2.1.3 Técnicas tomadas del cuatro

Algunas de las técnicas que tomamos del cuatro, y que vamos a presentar a continuación, son usadas en contextos donde este se desempeña como instrumento solista o donde posee fragmentos en los que asume un rol melódico-armónico principal. De esta manera, buscamos aplicar algunas de estas técnicas en el requinto para hacer más diverso y dinámico su discurso melódico-armónico.

Abanico con cacheteo (ver video). El abanico, como lo explica Contreras (2019i), "(...) es un efecto adaptado de las técnicas de ejecución de la guitarra flamenca que utiliza el dedo índice y pulgar en forma de remolino. Los movimientos de este mecanismo producen un efecto rítmico de tresillo". Para el caso del requinto, se utiliza el plectro y la uña del dedo anular o medio (según la preferencia del intérprete). Los movimientos se realizan de la siguiente manera:

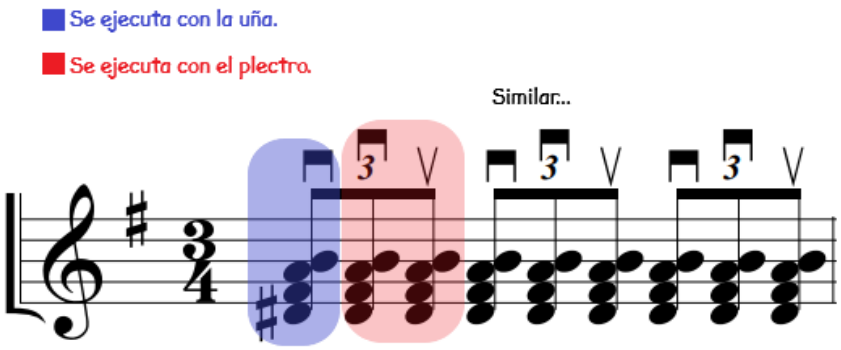


Figura 44. Ejecución de la técnica de abanico en el requinto y su respectiva notación. Fuente: esta investigación.

El cacheteo, por su parte, es un efecto utilizado para comenzar o terminar un floreo (Contreras, 2019j). En el requinto se puede conseguir este efecto accionando contundentemente las cuerdas con el plectro haciendo énfasis en sus dos últimos órdenes (tercero y cuarto).

Para asemejar la elasticidad y la tímbrica de las cuerdas de nylon del cuatro, y para evitar que el sonido producido con este efecto sea bastante forzado, brusco, brillante y estridente, se recomienda ejecutar el cacheteo en una región media entre los trastes y la boca del instrumento. Vale aclarar que, según las preferencias del intérprete, esto puede variar. Para representar esta técnica en la partitura, se utiliza el mismo signo utilizado para indicar el latigueo en el cueriao, es decir, el signo de *martelé*, pero está vez en un acorde. En definitiva, se escribiría de la siguiente manera:

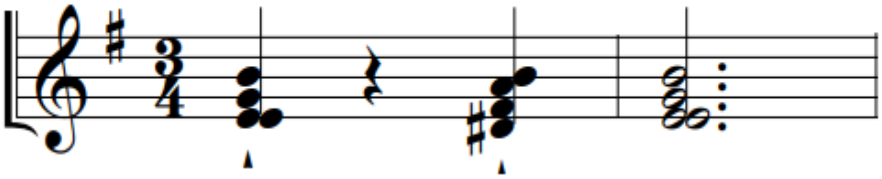


Figura 45. Escritura del cacheteo en la partitura. Fuente: esta investigación.

El abanico con cacheteo consiste en la ejecución del efecto de abanico rematado por el cacheteo (Contreras, 2019k). Su combinación se organiza de la siguiente manera:

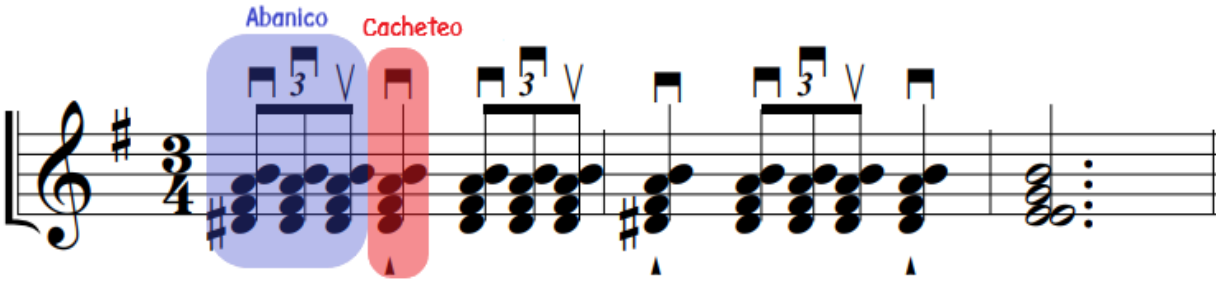


Figura 46. Configuración básica y notación del abanico con cacheteo. Fuente: esta investigación.

Esta técnica se utiliza para secciones de improvisación que normalmente poseen una gran fuerza dinámica y rítmica. En las obras, fue aplicada para realizar cortes en bloque; en adición, se hizo uso de la técnica de cuerdas muteadas (que explicaremos más adelante) para generar un efecto rítmico, percutido y rico tímbricamente. A continuación, exponemos un fragmento de la obra “Caldo para’o” donde se utiliza esta técnica:

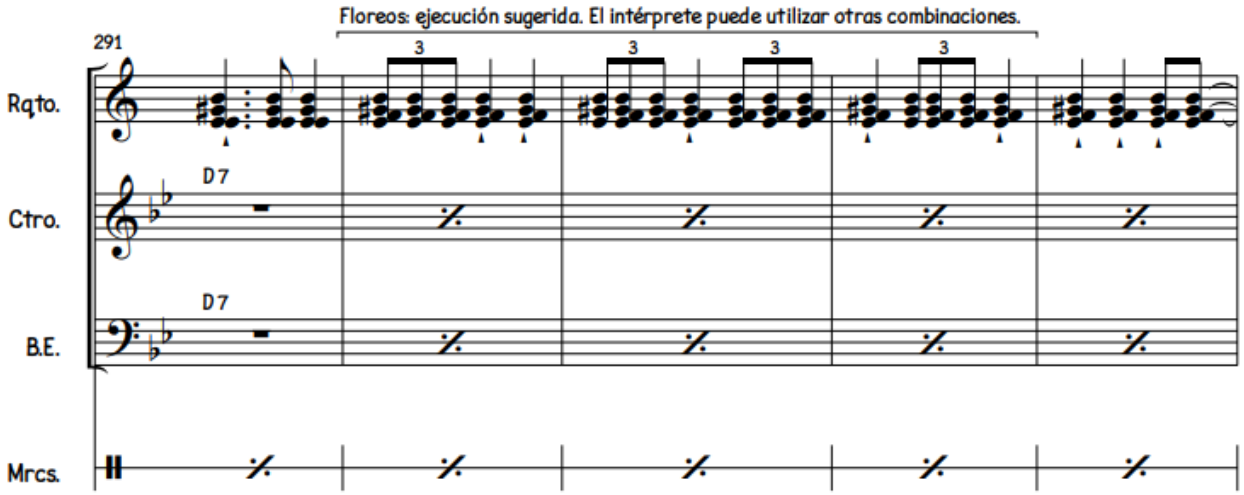


Figura 47. Técnica de abanico con cacheteo aplicada en la pieza "Caldo para'o" (compases 289-299). Fuente: esta investigación.

Tal como lo apreciamos en la figura anterior, en la sección donde se ejecutan floreos, el o abanico con cacheteo, también se le da la libertad al intérprete para escoger o crear sus propias combinaciones con dicha técnica: los floreos, que incluyen al abanico con cacheteo, al igual que los rasgueos y sus derivaciones, también tienen una naturaleza improvisatoria.

Cuerdas muteadas. "Por medio de este mecanismo el ejecutante realiza un efecto apagado de las cuerdas para conseguir variaciones rítmicas. En este caso la mano izquierda realiza un efecto de sordina colocando los dedos sobre las cuerdas, pero sin ejercer presión" (Contreras, 2019l). Esta técnica es bastante utilizada para cortes y secciones de improvisación. La diferencia con el *palm mute* es que no se producen las alturas para ser apagadas después, sino que, al momento de pulsar las cuerdas, estas ya deben estar apagadas con la mano que sostiene el diapasón. Esto permite realizar figuras rítmicas mientras se mantienen muteadas las cuerdas. Este efecto se representa en la partitura escribiendo el acorde que está armado en la mano que sostiene el diapasón, pero utilizando notas con una «X» como cabeza. A continuación, veremos un ejemplo de la escritura de este efecto:

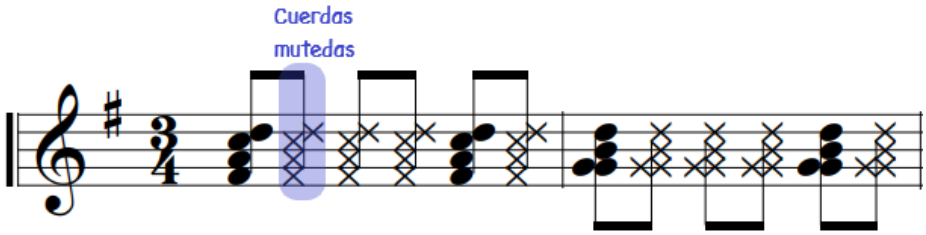


Figura 48. Notación de la técnica de cuerdas muteadas. Fuente: esta investigación.

A continuación, exponemos un fragmento de la pieza "Caldo para'o" donde se utiliza esta técnica:

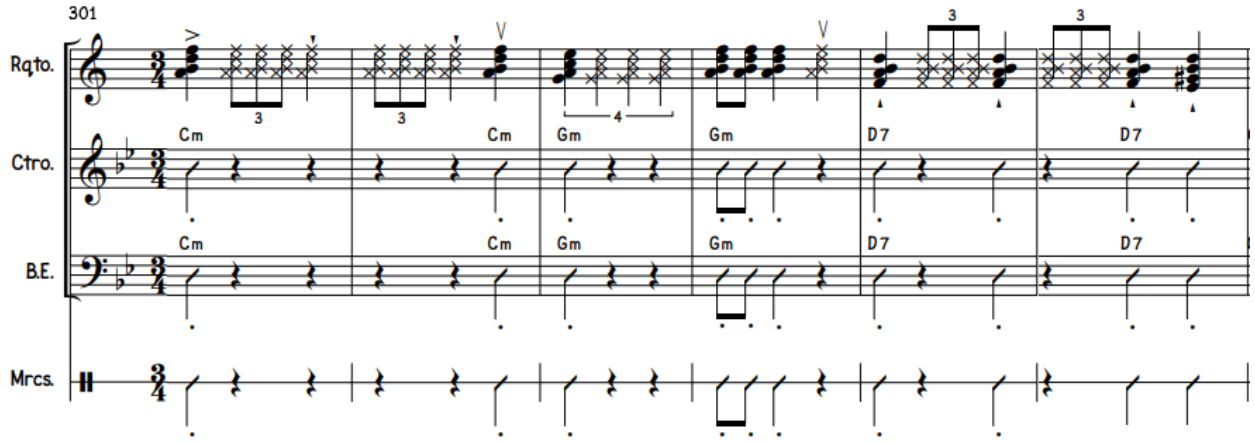


Figura 49. Uso de la técnica de cuerdas muteadas en la pieza "Caldo para'o" (compases 301-306). Fuente: esta investigación.

Nótese que en la figura anterior se está utilizando el abanico con cacheteo, técnica que ya estudiamos, pero con las cuerdas muteadas. En este caso, el contexto es el de la ejecución de cortes en bloque que generan una tensión en el discurso para preparar el final de la pieza.

En la obra "Caldo para'o" también se hace uso del apagado de las cuerdas, pero utilizando la mano que sostiene el plectro. Esto genera casi el mismo resultado de las cuerdas muteadas con la mano que sostiene el diapasón, sólo que la primera manera permite una ejecución con más fuerza y evita que suene alguna altura por exceso o falta de presión en la mano que mutea. Este efecto se representa en la partitura con una sola nota con cabeza de «X» ubicada en la tercera línea del pentagrama. A continuación, presentamos un ejemplo de su escritura:

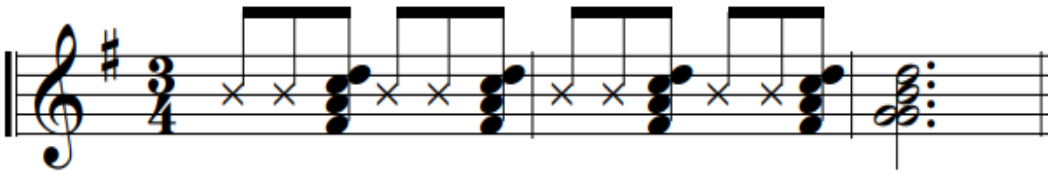


Figura 50. Escritura de la técnica de cuerdas muteadas cuando la mano que sostiene el plectro es la que apaga y pulsa las cuerdas. Fuente: esta investigación.

Teniendo claro lo anterior, exponemos un fragmento de la pieza "Caldo para'o" para observar su uso en contexto:

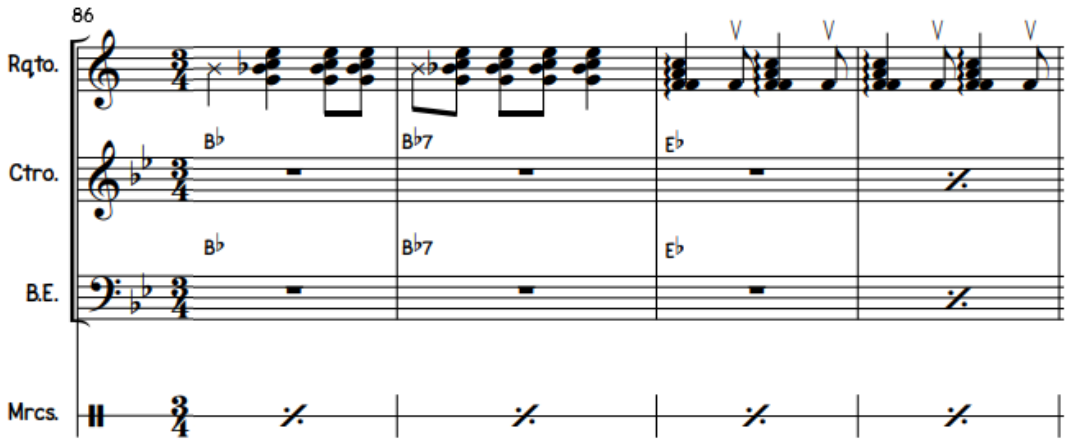


Figura 51. Técnica de cuerdas muteadas (con la mano que sostiene el plectro) aplicada en la pieza "Caldo para'o" (compases 86-89). Fuente: esta investigación.

***Chord melody*.** Según Contreras (2019m), esta técnica es adaptada de la guitarra Jazz y brinda la posibilidad de interpretar melodías con acompañamiento y rítmica. En el requinto, se debe recrear una línea melódica en el segundo orden (al igual que en el cuatro) a partir de la construcción de acordes y del aprovechamiento de sus múltiples inversiones y ordenamientos (también llamados *voicings*). Se busca construir la melodía en el segundo orden debido a que este es el más agudo y, por lo tanto, el que más resalta en el acorde. Esta técnica se representa en la partitura escribiendo los acordes donde la voz principal, la más aguda, es la melodía. A continuación, presentamos el ejemplo de una melodía principal simple junto con su construcción a partir de acordes:

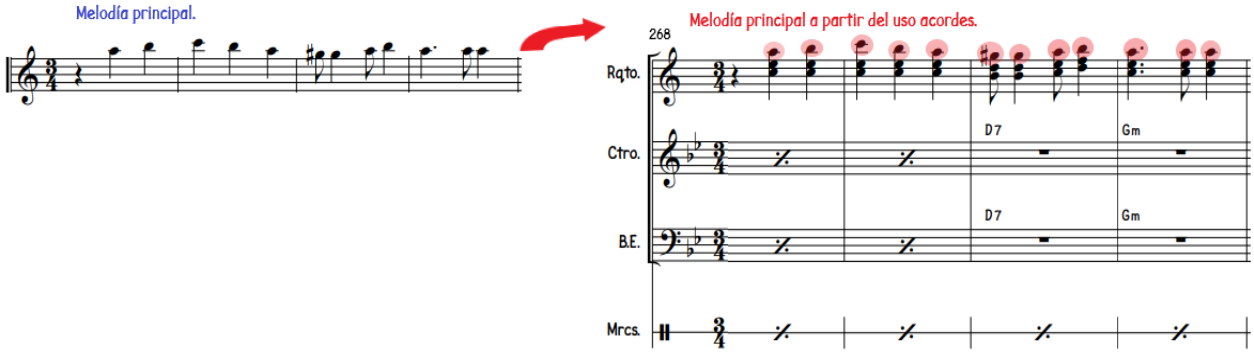


Figura 52. Ejemplo de Chord melody aplicado en un fragmento de la pieza "Caldo para'o" (compases 268-271). Fuente: esta investigación.

A continuación, exponemos un fragmento de la obra "Caldo para'o" donde se utiliza esta técnica:

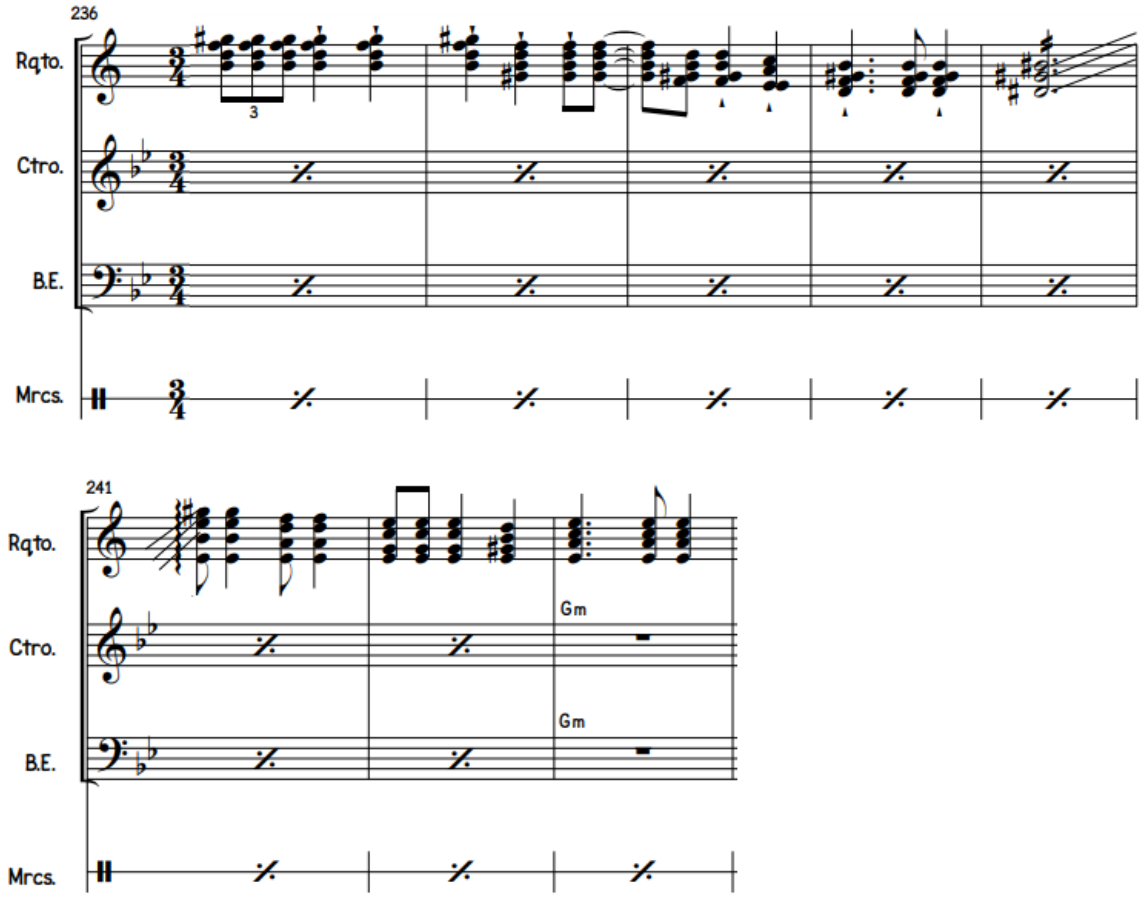


Figura 53. Fragmento de la pieza "Caldo para'o" en el que se aplica el chord melody (compases 236-243). Fuente: esta investigación.

Glissando con acordes. El glissando consiste en deslizar el dedo (o los dedos) de una nota a otra, o de un acorde a otro (Contreras, 2019n). Este efecto es bastante utilizado en el requinto y posee variantes como el glissando tremolado, el cual es utilizado con mayor frecuencia en músicas como el torbellino. Sin embargo, no es tan común encontrar glissandos que vayan de un acorde a otro. Dicha técnica se representa en la partitura a partir de la escritura convencional de acordes, sólo que se unen con unas barras o líneas que indican el glissando. Si este se realiza con trémolo, simplemente se le agrega el signo correspondiente al acorde o nota inicial. A continuación, exponemos un fragmento de "Caldo para'o" donde se utiliza esta técnica:

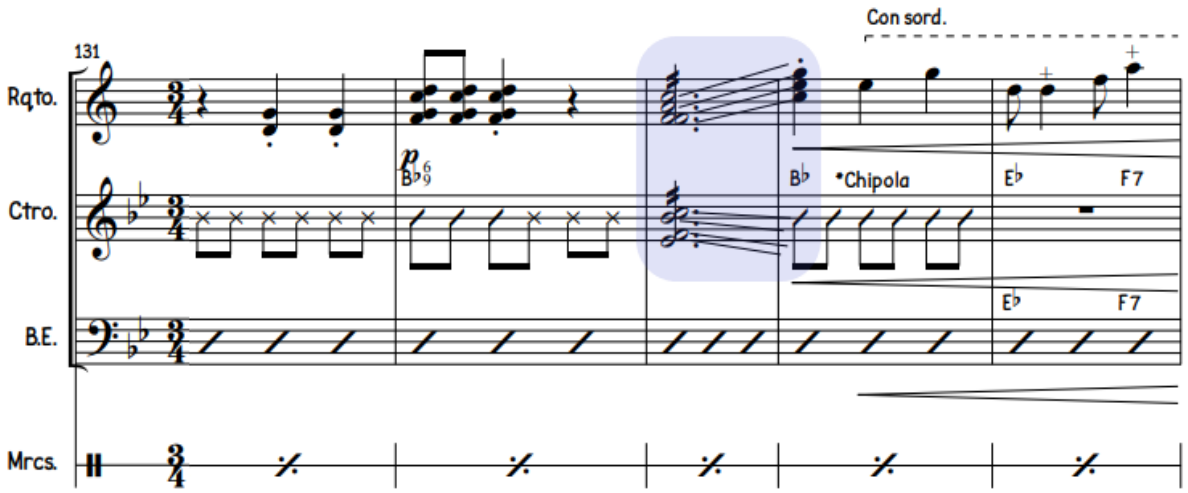


Figura 54. Fragmento de la pieza "Caldo para'o" en el que se aplica el glissando con acordes (131-135). Fuente: esta investigación.

2.1.4. Técnicas tomadas del arpa llanera y extensión de las técnicas del tiple-requinto

Chamarreo sobre una melodía. Para la ejecución del arpa llanera, en golpes recios como el *pajarillo*, es común el uso del cueriao, ejecutado con ambas manos, moviéndose por grados conjuntos, ya sean ascendentes o descendentes. En el requinto, este recurso se consigue ejecutando el chamarreo (ya explicado) sobre una construcción melódica de acordes (*chord melody*), que se mueve mayoritariamente por grados conjuntos. Sabiendo que en el arpa dicho recurso se realiza normalmente en los bordones[51], se aconseja que, para mantener la intención percusiva y el registro grave en la interpretación del requinto, se ejecute la melodía con intervalos armónicos construidos en el tercer y cuarto orden del instrumento: esto no es una norma; puede variar según las preferencias del intérprete, según la armonía de la pieza y demás factores. Las cuerdas que no están en los acordes o intervalos armónicos de la melodía quedan al aire y pueden ser pulsadas para lograr una mayor masa sonora. Si bien es importante que las cuerdas que quedan al aire sean consonantes a la armonía del fragmento, esto no tiene tanta relevancia cuando se trata de conseguir una mayor masa sonora. Sin embargo, se recomienda evitar intervalos muy disonantes.

Para representar este mecanismo en la partitura, se mantiene la manera convencional de escribir acordes o intervalos armónicos. En adición, se utilizan los signos correspondientes a los rasgueos y al *palm mute*, cuya configuración y mezcla producen el efecto del chamarreo. A continuación, exponemos un fragmento de la pieza "Caldo para'o" donde se utiliza esta técnica:

[51] Cuerdas pertenecientes al registro grave del arpa llanera.

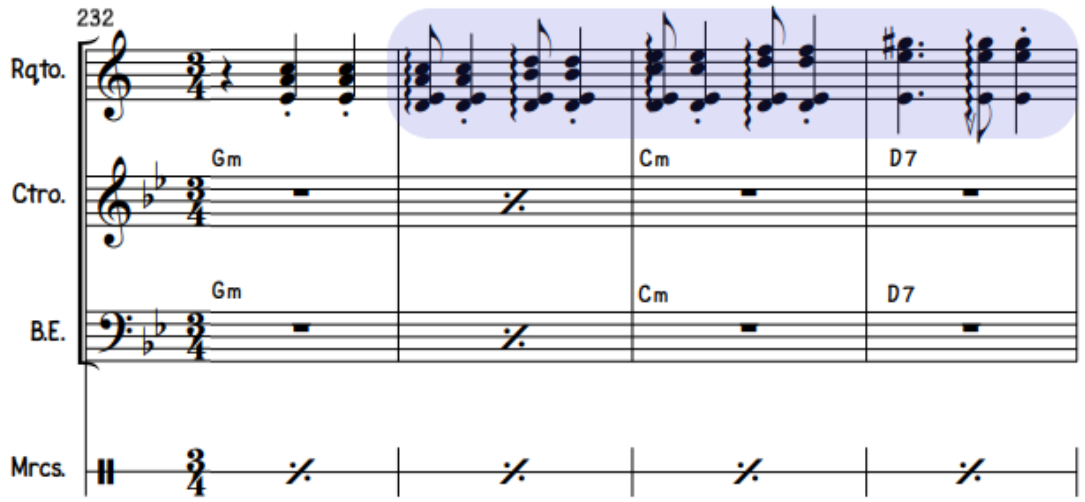


Figura 55. Chamarreo sobre una melodía aplicado en la obra "Caldo para'o" (compases 232-235). Fuente: esta investigación.

En la figura anterior vemos que se realiza una conexión melódica por grados conjuntos entre el primer y quinto grado de la tonalidad (*sol* menor) a partir de intervalos armónicos de terceras. Las dos notas más graves son cuerdas al aire que corresponden al quinto grado (nota *re*, en el primer orden del instrumento) y al cuarto grado (nota *do*, en el cuarto orden del instrumento) de la tonalidad. Dichas notas sirven para realizar el efecto de chamarreo empleando todos los órdenes del instrumento, factor que le aporta una mayor masa sonora y contundencia a la ejecución de la frase.

Arpegio con melodía en el pulgar. En el arpa es común encontrar, en la mano derecha, la ejecución de arpegios donde el pulgar, al tener que pulsar las cuerdas más agudas del instrumento, posee una melodía principal. Al momento en que el pulgar ejecuta dicha melodía, los otros dedos, que quedan en una posición más o menos estática, la acompañan. Con el requinto se puede lograr este recurso de diferentes maneras: una de ellas, es utilizando el *chord melody*, y la segunda, la técnica del *sweep-picking*. Es por esta razón que no consideramos este elemento como una técnica de ejecución, sino más bien como un recurso musical (melódico).

Con el *chord melody*:

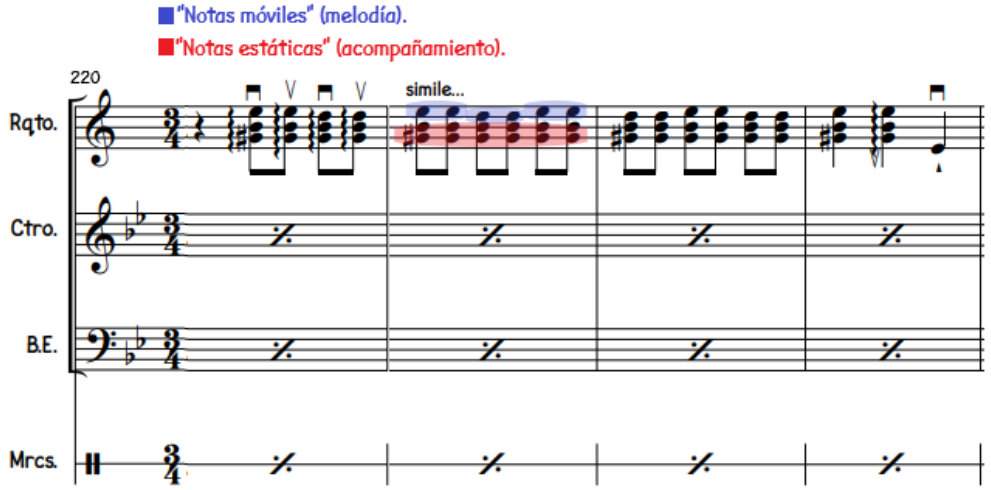


Figura 56. Fragmento de la pieza "Caldo para'o" en el que se hace uso de la técnica que denominamos «arpegios con melodía en el pulgar» ejecutada con chord melody (compases 220-223). Fuente: esta investigación.

Como pudimos observar en la ilustración anterior, los acordes se pulsan rasgueados (casi arpegiados). Esto se realiza de dicha manera para conseguir un resultado lo más cercano posible a los arpegios rápidos que se hacen en el arpa.

Con el *sweep-picking*:

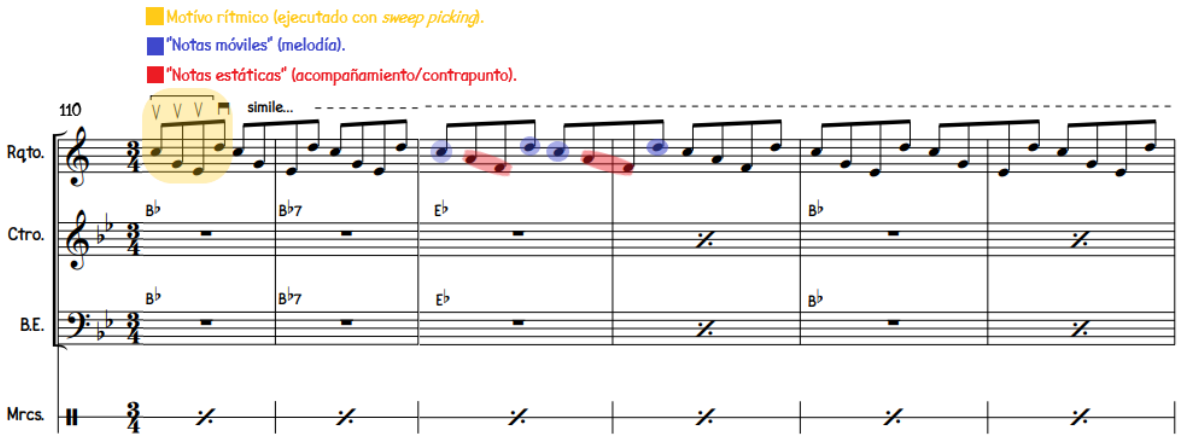


Figura 57. Fragmento de la pieza "Caldo para'o" en el que se hace uso de la técnica que denominamos «arpegios con melodía en el pulgar» ejecutada con sweep-picking (compases 110-115). Fuente: esta investigación.

Si bien en este ejemplo las notas están separadas rítmicamente, vemos que las dos notas más agudas están moviéndose y conformando juntas una línea melódica, mientras que las más graves tienen una función casi contrapuntística o de acompañamiento. Un aspecto que vale la pena destacar es que en el ejemplo anterior tenemos un motivo de cuatro notas dentro de un compás de 3/4: esto provoca el

desplazamiento de dicho motivo y la sensación característica de la hemiola (recurso rítmico que estudiaremos más adelante al presentar los elementos musicales utilizados en cada pieza del presente trabajo).

Melodía con contrapunto. Esto, más que ser una técnica de ejecución, es un recurso musical muy característico en la interpretación de la bandola y el arpa llanera, específicamente, en fragmentos que exigen una textura polifónica. Dicho recurso consiste en interpretar una melodía principal en el registro agudo del instrumento acompañada por un contrapunto o melodía secundaria en el registro grave. Un ejemplo de esto es la interpretación del *llamado*[52] en el pajarillo donde los instrumentos mencionados realizan un juego contrapuntístico muy particular y característico del lenguaje musical llanero. Para el caso del requinto, esta configuración contrapuntística se puede realizar; sin embargo, el hecho de que el primer orden del instrumento esté afinado una octava abajo no permite la ejecución de dos melodías en registros separados a lo ancho del diapasón. Esto provoca que la mano tenga que estirarse bastante a lo largo del mismo para buscar los registros agudo y grave, lo cual genera incomodidad y dificultad en la interpretación del instrumento. Es por esto que se deben buscar alternativas que faciliten la ejecución y que brinden un resultado sonoro cercano (no exacto) a lo esperado.

En cuanto a su representación en la partitura, al tratarse de un recurso, se debe mantener la escritura melódica convencional, pero diferenciando los planos melódicos: la melodía principal tiene sus notas con la plica hacia arriba y la melodía secundaria, con las plicas hacia abajo. Es importante que cada plano melódico sea interpretado con cierta independencia y que no se corte su vibración o prolongación del sonido. El *llamado* del pajarillo se puede ejecutar en el requinto de la siguiente manera:

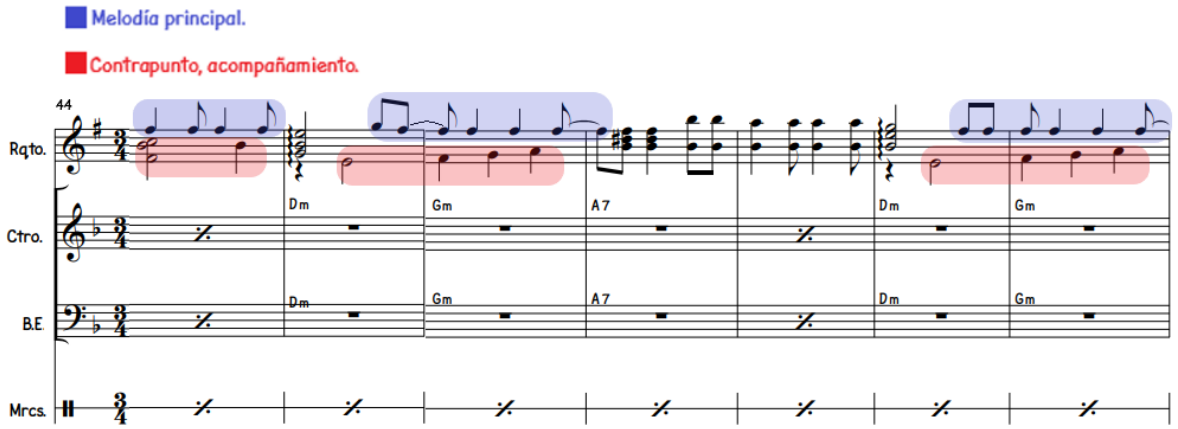


Figura 58. Recurso de melodía con contrapunto utilizado en la pieza "Por la vía al llano, con requinto en mano" (compases 44-50). Fuente: esta investigación.

[52] Ver definición en el glosario.

Melodía con chamarreo. Intentando imitar la posibilidad que tiene el arpa de realizar una melodía y alternarla, o acompañarla, con un efecto de cueriao, se llegó al uso de un recurso propio del requinto, el glissando descendente, en articulación con la técnica del chamarreo. Esta configuración permite ejecutar una nota melódica en el registro agudo del instrumento, la cual se dirige rápidamente al registro grave (gracias al glissando descendente) para ser alternada con el chamarreo. Al igual que los «arpegios con melodía en el pulgar», este recurso resulta ser una confluencia de técnicas. Es por este motivo que, para representarlo en la partitura, mantenemos la escritura convencional de los glissandos y del chamarreo, tal como fueron explicados anteriormente. A continuación, exponemos un fragmento de la pieza "Caldo para'o" donde se utiliza este recurso:

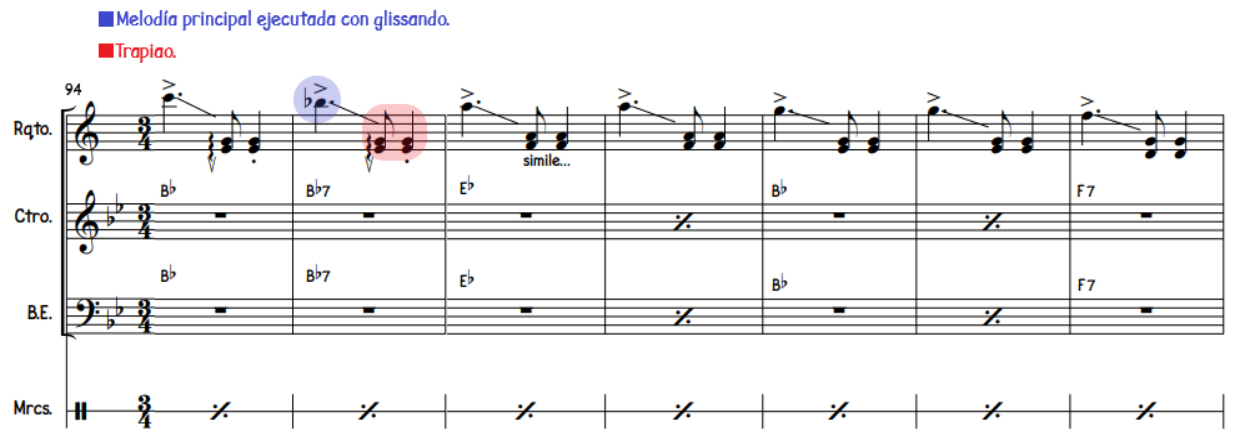


Figura 59. Fragmento de la pieza "Caldo para'o" en el que se utiliza el recurso de melodía con chamarreo (compases 94-100). Fuente: esta investigación.

2.1.5. Otros efectos

Brisa. Este es un efecto adaptado del tiple, el cual consiste en acariciar las cuerdas —sobre un acorde, principalmente— con las yemas de los dedos índice, medio, anular y meñique de la mano derecha (o la que pulsa las cuerdas) para lograr una sonoridad ambiental y dulce. Para el caso del requinto, esta caricia se hace con las yemas de los dedos medio, anular y meñique, debido a que el pulgar y el índice están sosteniendo el plectro. Su representación en la partitura se lleva a cabo con la indicación **Brisa*. A continuación, exponemos un fragmento de la obra "Tío Germán" en el que se utiliza esta técnica:

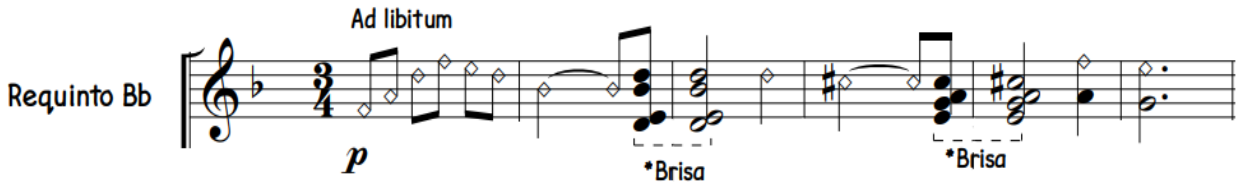


Figura 60. Ejemplo de la técnica «brisa» aplicada en la pieza "Tío Germán" (compases 1-6). Fuente: esta investigación.

Intervalos compuestos a partir de armónicos artificiales. Esta técnica consiste en, primero, armar un intervalo cualquiera (en la pieza "Tío Germán" se utilizan sextas) en el diapasón; segundo, tocar con el plectro la nota más grave de dicho intervalo y, tercero, tapar suavemente con el dedo medio (en el doceavo traste contado desde donde se pisan las cuerdas) el orden que produce la nota más aguda, al mismo tiempo en que se pulsa con la uña dedo anular. De esta manera se consigue un armónico que resulta siendo la octava de la nota más aguda y que, al sonar simultáneamente con la otra nota, forma un intervalo compuesto: esto quiere decir que, si se arma una sexta en el diapasón, va a sonar una trecena. Los armónicos artificiales serán escritos en la partitura utilizando figuras con cabezas en forma de rombo; con esto denotaremos dónde se debe pisar la cuerda en el diapasón (el armónico suena una octava arriba de lo escrito). Todos los armónicos artificiales de la pieza se consiguen tocando suavemente el doceavo traste contado desde donde se pisan las cuerdas. De esta manera, se escribirá una nota normal y, a distancia del intervalo deseado, se escribirá la nota correspondiente al armónico artificial. A continuación, exponemos el fragmento de la obra "Tío Germán" donde se utiliza esta técnica:

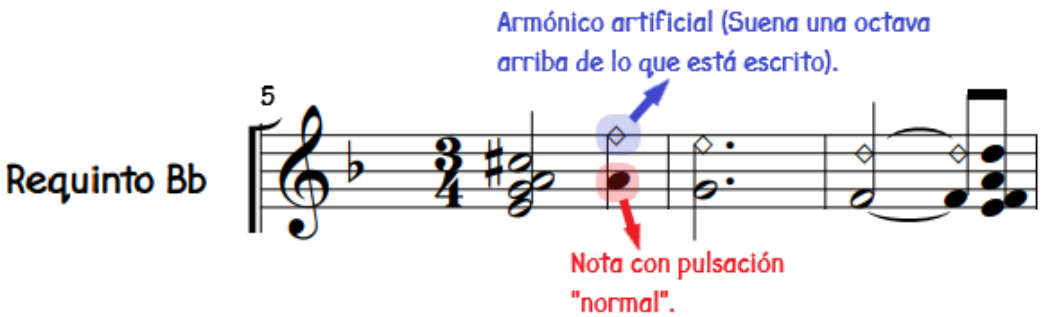


Figura 61. Explicación y aplicación de la técnica «intervalos compuestos a partir de armónicos artificiales» aplicada en la pieza "Tío Germán" (compases 5-7). Fuente: esta investigación.

Melodía sobre un solo orden. Este recurso musical consiste en ejecutar una línea melódica sobre un único orden (o cuerda para instrumentos de órdenes simples) a pesar de existir otras posibilidades de digitación que incluyen las demás cuerdas del instrumento. Dicha melodía suele ejecutarse con la pulsación de doble plumada, lo cual le aporta fuerza y contundencia a la frase. Adicionalmente, es común que se emplee una cuerda que, estando al aire, produzca una nota consonante con la armonía (normalmente, el quinto grado melódico de la tonalidad). Esto brinda la posibilidad de alternar las notas que se consiguen pisando el diapasón con aquellas que se producen tocando la cuerda al aire, lo cual permite conseguir arpegios o el efecto de pedal. Si bien este recurso es muy común en la interpretación del requinto y en muchos otros instrumentos de cuerda, se quiso destacar porque resulta ser bastante utilizado en instrumentos como la bandola llanera y el bandolón. Al no considerársele como una técnica de ejecución, sino más bien como un recurso musical, se mantiene la escritura melódica convencional en la partitura y se indica el orden sobre el que se realiza la melodía. A continuación, presentamos un fragmento de la pieza "Por la vía al llano, con requinto en mano" en el que se aplica este recurso:

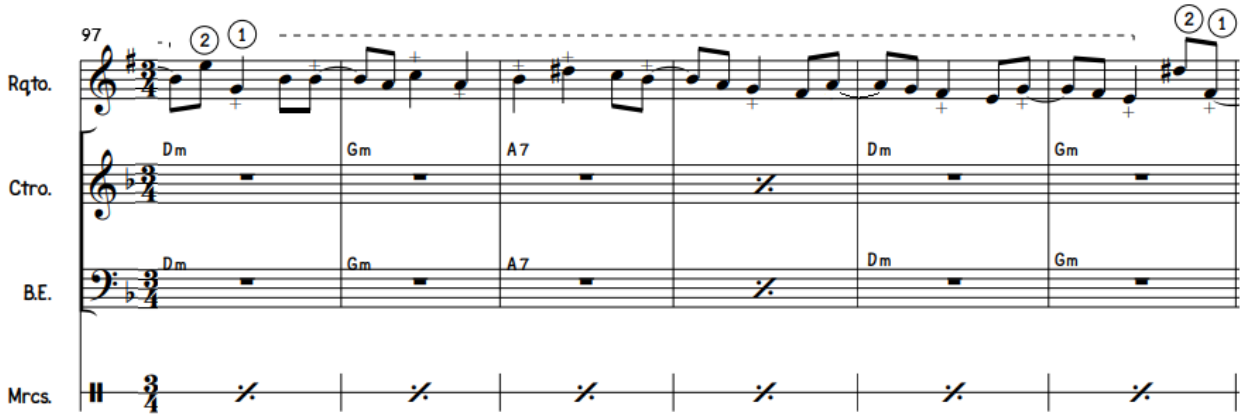


Figura 62. Melodía interpretada sobre un solo orden del requinto; fragmento de la pieza "Por la vía al llano, con requinto en mano" (compases 97-102). Fuente: esta investigación.

Trémolo en dos órdenes no adyacentes. Consiste en realizar un trémolo simultáneo en dos órdenes no sucesivos, especialmente el segundo y el cuarto orden, para realizar intervalos armónicos de octava, sextas o movimientos de voces independientes. Para conseguir este efecto, la cuerda u orden más cercano a la visión del instrumentista se acciona con el plectro, mientras que el orden más lejano se acciona con la uña del dedo medio o anular dependiendo de la comodidad del ejecutante. Para representar esta técnica en la partitura, se escriben ambas melodías en planos diferentes: la melodía principal, aquella que se ejecuta con la uña (tranquilla), se representa con notas de cabeza triangular y con las plicas apuntando hacia arriba, mientras que la melodía secundaria, que se ejecuta con el plectro, mantiene la notación normal, pero con las plicas hacia abajo. Adicionalmente, se le agrega a cada nota el signo o indicación del trémolo. A continuación, mostramos un fragmento de la pieza "Caldo para'o" donde se aplica esta técnica para ejemplificar lo mencionado en cuanto a su notación:

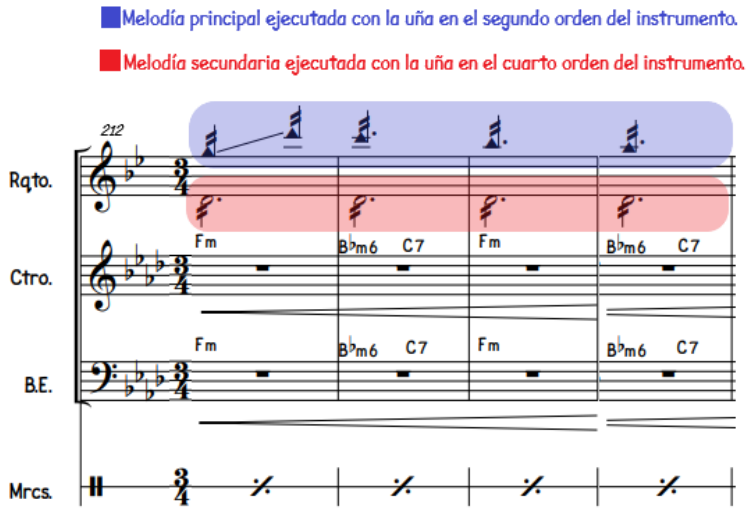


Figura 63. Técnica de «trémolo en dos órdenes no adyacentes» en la pieza "Caldo para'o" (compases 212-215). Fuente: Esta investigación.

CAPÍTULO III: *POR LA VÍA AL LLANO, CON REQUINTO EN MANO*: TRES OBRAS ANDINO-LLANERAS PARA TIPLE-REQUINTO

3.1. Génesis y concepto de las obras

Desde el momento en que se planteó generar una propuesta interpretativa para tocar músicas llaneras en el requinto, se tuvo presente que una prioridad era mantener el lenguaje propio del instrumento. Es decir, se tomó como punto de partida su estilo intrínseco para realizar la búsqueda de técnicas diferentes a las que normalmente se ejecutan con él. Con esto, el emplear técnicas poco comunes para el instrumento tiene como motivo y fundamento la preocupación por enriquecer su lenguaje —el cual ha ido consolidándose con el paso del tiempo y con los inmensos aportes de sus intérpretes— y el interés por ampliar las posibilidades interpretativas para ejecutar músicas llaneras (u otras), que es lo que se pretende alcanzar en un nivel inicial con el presente trabajo. Fue a partir de esto que comenzó la labor de diseñar las tres obras que, por lo que ya se mencionó, y más específicamente en la sección de contexto del presente documento, se caracterizan como andino-llaneras y son de gran ayuda para aplicar el estudio realizado en el presente documento haciendo sonar la propuesta interpretativa que se plantea. Vale aclarar que con este trabajo no se pretende presentar una propuesta única, ni mucho menos «una forma correcta de tocar», puesto que fue construida a partir de los aportes musicales de muchos otros intérpretes, de diversas fuentes de información y de mi conocimiento personal, y se espera que pueda transformarse y alimentarse del aporte de otros puntos de vista, músicos e investigaciones para así propiciar el constante desarrollo interpretativo del tiple-requinto.

El hecho de que se haya decidido trabajar con las formas musicales llaneras ya mencionadas (entreverao, pasaje y pajarillo) se fundamenta en que ellos pueden resumir, de cierta manera, parte de la realidad musical en el marco del joropo colombo-venezolano. En dicho contexto, existen formas musicales utilizadas para ambientes festivos como los «parrandos» —la razón de haber diseñado un entreverao—, también una corriente de piezas cantadas que se desarrolla en diversos espacios —razón por la cual se diseñó el pasaje— y una vertiente de obras que buscan resaltar el virtuosismo rítmico, melódico-armónico y dinámico incluyendo ciertos componentes académicos, haciendo diálogos con otros lenguajes musicales y empleando instrumentos externos del contexto musical llanero actual —razón por la cual se diseña un pajarillo-torbellino—.

Antes de comenzar con el análisis y descripción musical de las piezas, vale recordar que el formato sobre el cual se trabajó fue el siguiente: requinto en B♭, cuatro, bajo eléctrico, maracas (y voz para el pasaje). En el requinto, se buscaron tonalidades que permitieran ejecutar con facilidad la mayor cantidad de técnicas adaptadas; es decir, se tuvo preferencia por tonalidades donde hubiera cuerdas al aire, preferiblemente con la quinta y/o la tónica de la tonalidad. Dichas tonalidades (en sonido real) son *re*, *si* bemol, *do*, *sol* y *fa* (mayor y menor), que, de hecho, son las más utilizadas en la interpretación del instrumento en los espacios donde se ha desarrollado con su rol melódico principal. Por el hecho de que las obras se enfocan, principalmente, en la exploración de una manera de ejecutar el requinto en el joropo, se puede evidenciar

en él un mayor protagonismo en comparación con los demás instrumentos que componen el formato. Es por esto que fue en el proceso de ensamble con los músicos acompañantes que se consolidaron aspectos relacionados con las texturas, dinámicas grupales y demás.

3.2. Descripción de elementos morfológico-musicales de las obras

3.2.1. Caldo para'o (entreverao de guacharaca, chipola y quitapesares) (ver video)[53]

Esta obra es un entreverao conformado por los golpes llaneros guacharaca, chipola y quitapesares. El principal objetivo por cumplir con el diseño y la interpretación de esta obra es explorar y definir el rol melódico principal del tiple-requinto en un contexto completamente instrumental y basado en golpes con los regímenes acentuales «por corrío» y «de chipola».

Armonía. El hecho de que se escogieran los golpes llaneros guacharaca, chipola y quitapesares nos brindó desde un inicio una gran cantidad de información en cuanto al contenido musical que se podía a utilizar. Esto se debe a que una de las características de los golpes llaneros es la presencia de la cuadratura, la cual Vera (1982) define como "(...) esa construcción estructural de una pieza la cual posee periodos melódicos [y armónicos], que guardan entre sí una estrecha relación numérica, rítmica y melódica" (p. 72). De esta manera, estamos ante unas estructuras armónicas que poseen construcciones melódicas definidas y una forma u organización que depende de dichas estructuras. En consecuencia, tuvimos ciclos armónicos y melotipos estructurales básicos sobre los cuales se podía desarrollar el discurso de la obra. En cuanto a su contenido melódico-armónico, el cual nos ayudó a definir la construcción de la línea melódica del requinto, tenemos la siguiente información:

En primer lugar, sabemos que el golpe llanero guacharaca posee el siguiente ciclo armónico:

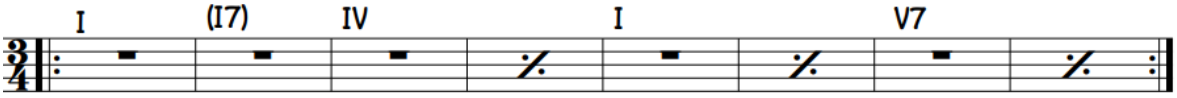


Figura 64. Ciclo armónico del golpe llanero guacharaca. Fuente: esta investigación.

En la pieza, este golpe se ejecuta en la tonalidad de *si* bemol mayor (posición de *do* mayor para el requinto). En dicha tonalidad se aprovecha el tercer y cuarto orden del instrumento —que al aire son respectivamente el quinto y el segundo grado melódico de la tonalidad— para realizar pedales y algunas de las técnicas expuestas en el apartado anterior. Para enriquecer el lenguaje armónico básico del golpe, se emplearon recursos armónicos como la ejecución de los acordes correspondientes a los grados primero,

[53] Dentro del presente capítulo, al lado de los títulos de cada una de las obras musicales del trabajo, se aporta un *link* que dirige al lector a un material audiovisual que le permite tener una idea de la interpretación de dichas obras. Vale aclarar que el material mencionado es simplemente de apoyo y se espera realizar a futuro una producción más profesional para cada pieza.

cuarto y quinto de la tonalidad como dominantes (con séptima menor: I7 - IV7 - V7) y, por parte de los acompañantes, la sustitución de acordes y el empleo de tensiones.

El uso de técnicas en el requinto, donde se emplea un orden para hacer notas pedales, genera tensiones o agregaciones de novenas y sextas que dan color a la armonía básica del golpe. Dicho elemento técnico-musical es muy característico de la sonoridad del joropo y se consigue, específicamente para esta obra, pisando el segundo orden del instrumento en el tercer espacio del diapasón para producir un *do*. Este pedal se ejecuta con la técnica del jalao, ya explicada en el capítulo anterior. Vale recordar que tal vez unas de las razones que fundamentan la ejecución de dicha técnica sobre el segundo grado de la tonalidad son el hecho de que el sonido producido funciona bastante bien con los grados armónicos I-IV-V7 (ya sea en modo mayor o menor) y también la afinación y/o disposición morfológica de instrumentos en los que se aplica, como la bandola llanera, por ejemplo. A continuación, exponemos un fragmento de la obra donde se aplica el jalao y se generan dichas agregaciones (vale recordar que, en la partitura, el requinto en *si* bemol está transpuesto, por lo que la nota escrita *re* suena como un *do*):

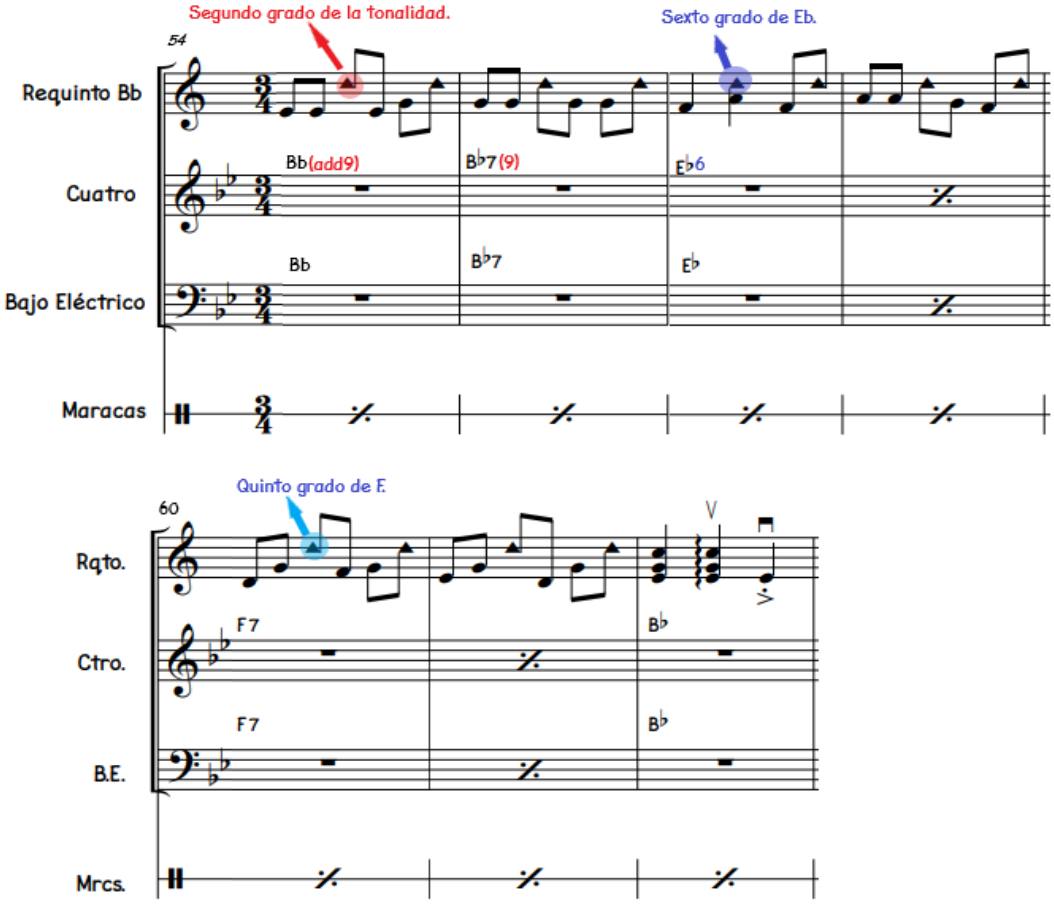


Figura 65. Acordes (o armonía) con agregaciones a partir del jalao en la melodía; fragmento de "Caldo para'o" (compases 54-57 y 60-62). Fuente: esta investigación.

El golpe llanero chipola es conocido también "(...) como Chipola de cuatro partes o tonos" (Calderón, 1999 citado en Ardila, 2017, p. 38). Este golpe se caracteriza por las modulaciones que se llevan a cabo en el mismo, las cuales van hacia el sexto grado, quinto grado y segundo grado de la tonalidad principal (Ardila, 2017). También, podemos inferir que el ciclo básico de la chipola se estructura por medio de dos partes principales: una parte A[54] y una *revuelta*[55] (también llamada coda).

Tal vez una de las razones por las cuales se utilizan dichas tonalidades específicas es la facilidad que tendría un instrumento diatónico, como el arpa llanera, para ejecutar el golpe. Sin embargo, para nuestra pieza, se optó por utilizar las siguientes tonalidades: primero, se expone el golpe en *si* bemol mayor; segundo, se modula a *fa* menor; tercero, se modula a *do* mayor y en la repetición de la *revuelta* de dicha tonalidad se modula a *do* menor, es decir, a la isotónica. Aclaramos que, si bien mantuvimos la estructura básica del golpe en cuanto a su forma, se quiso aprovechar la parte A de cada ciclo: por este motivo se alargó (casi que de manera indeterminada) esta parte en cada tonalidad (la *revuelta* se hizo siempre con una repetición). A continuación, presentamos la estructura armónica de este golpe con la armonía empleada en la obra.

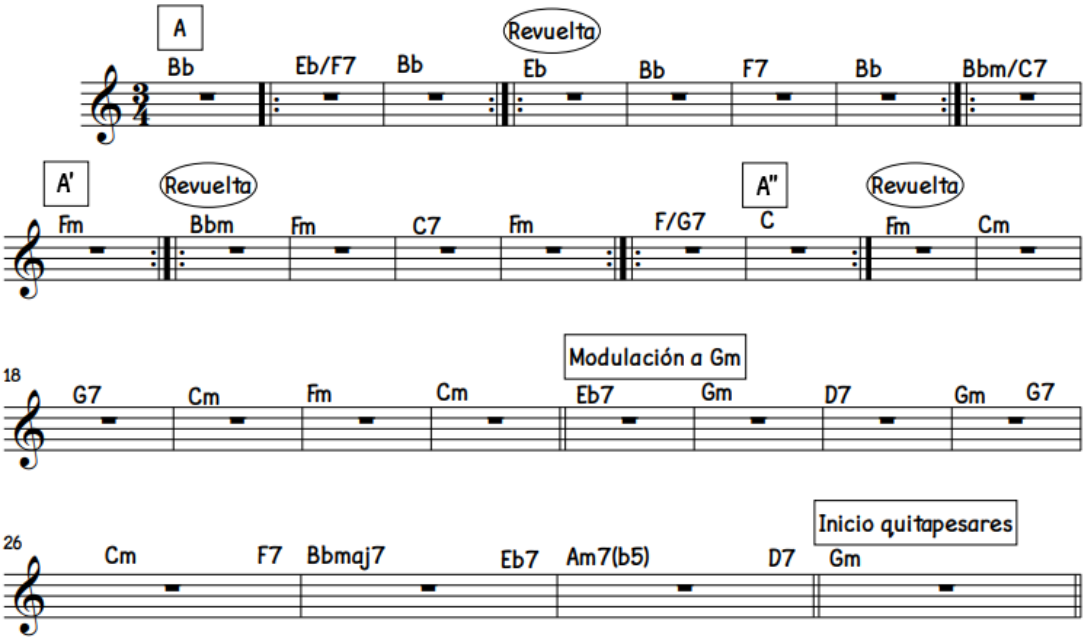


Figura 66. Estructura armónica de chipola con la armonía utilizada en la obra ("Caldo para'o") y el puente para pasar al quitapesares. Fuente: esta investigación.

En este golpe se aprovecha bastante el uso de las cuerdas al aire. Por esta razón se emplean pedales que favorecen el lenguaje polifónico del requinto. A continuación, exponemos uno de los fragmentos de la

[54] Módulo que se repite, y se desarrolla a partir de variantes, a disposición del instrumentista melódico principal (Néstor Lambuley, comunicación personal, 22 de junio del 2022).
[55] Ver definición en el glosario.

pieza en los que se aprovecha este recurso a través del uso del pedal en el cuarto orden del instrumento (*do*), que resulta ser el quinto grado de la tonalidad utilizada en el momento (*fa* menor). Es interesante reconocer la independencia entre el pedal y la línea melódica:

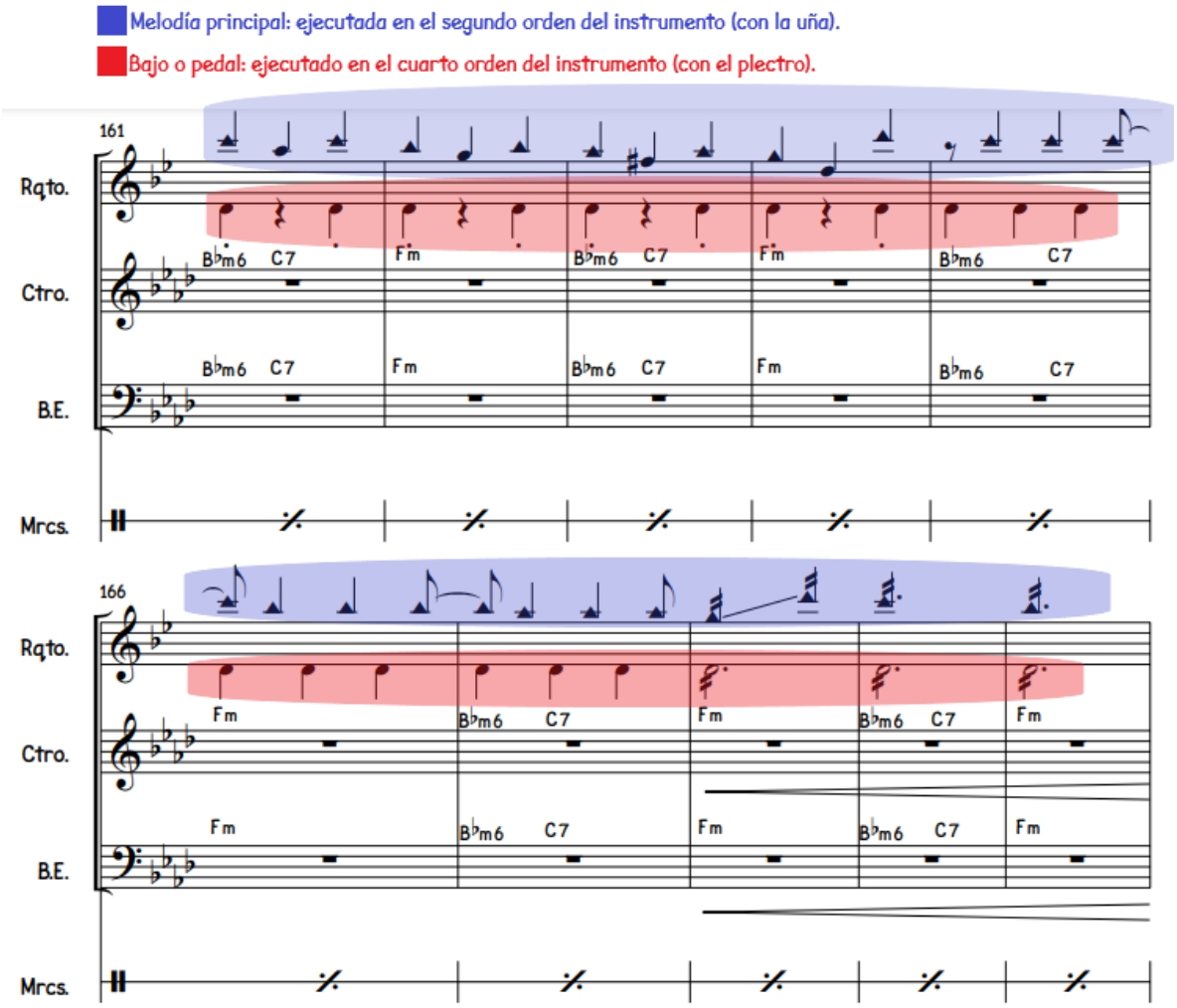


Figura 67. Uso del recurso de pedal y melodía en la pieza "Caldo para'o". Fuente: Esta investigación.

El golpe de quitapesares tiene un ciclo armónico más largo que el de la guacharaca y la chipola, y se conforma de dos partes: parte A y B, cada una con su respectiva repetición. A pesar de que este golpe tiene las mismas características de los demás en cuanto a la rigurosidad formal relacionada con la armonía y la melodía, se presentan muchas variantes en su ejecución (sin romper necesariamente dicha rigurosidad) partiendo del uso de recursos que enriquecen y transforman, en su mayoría, las secuencias armónicas. Dichos recursos pueden ser el uso de sustituciones acórdicas, de dominantes secundarias, de la ampliación y/o tonicalización de ciertos campos tonales, del uso del giro frigio en diferentes momentos (que en este golpe es un elemento característico y que forma parte de su estructura), entre otros. Sabiendo esto, presentaremos «una» de las maneras de estructurar el ciclo armónico del quitapesares.

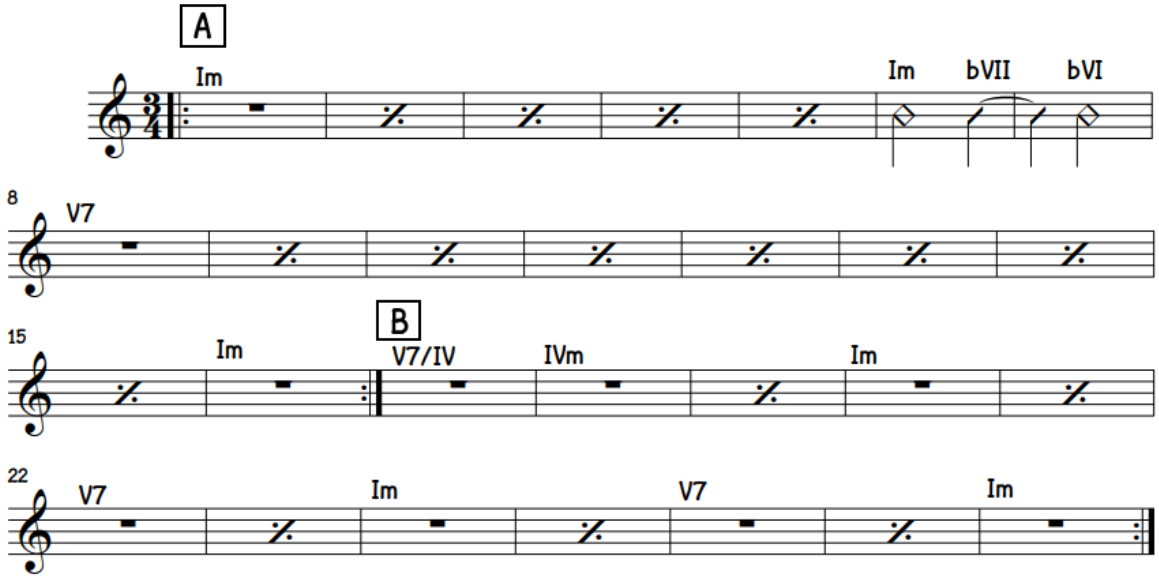


Figura 68. Ciclo armónico de quitapesares utilizado en la pieza "Caldo para'o". Fuente: esta investigación.

Este golpe se ejecuta en la tonalidad de *sol* menor (posición de *la* menor para el requinto). En esta posición se tiene el quinto grado (*re*) de la tonalidad en el primer orden al aire del requinto, lo que permite su uso para la ejecución de pedales y demás técnicas, como el chamarreo sobre una melodía (técnica que ya explicamos en el capítulo anterior con un ejemplo de esta pieza). El quitapesares se caracteriza por tener un ciclo armónico amplio, por tener una figuración en su ritmo armónico (hemiola al momento de realizar el giro frigio) y por el uso de recursos armónicos como dominantes secundarias y/o tonicalizaciones y del ya mencionado giro o cadencia frigia.

Ritmo. Como lo mencionamos anteriormente, la pieza se construye con base en golpes llaneros con los regímenes acentuales «por corrío» y de «chipola» o «chipoliao». Del documento *MÚSICA LLANERA: Cartilla de iniciación musical*, de Carlos Rojas (2004), entendemos que:

> La música llanera presenta tres regímenes acentuales plenamente diferenciados. Son ellos: el régimen acentual Por Corrío (cuando se marca el acento en el primero y tercer tiempo del compás), el régimen acentual Por Derecho (cuando se marca el acento en el segundo y tercer tiempo del compás) y el régimen acentual de Chipola (cuando se marca el acento en el segundo y tercer pulso en su primer segmento ternario y en el primero y segundo pulso en su segmento binario). (Rojas, 2004, p. 14)

En la práctica instrumental, los acentos que se mencionan en la cita anterior están marcados principalmente por el bajo. Sabiendo esto, afirmamos que en la obra "Caldo para'o" tenemos las siguientes estructuraciones rítmico-acentuales:

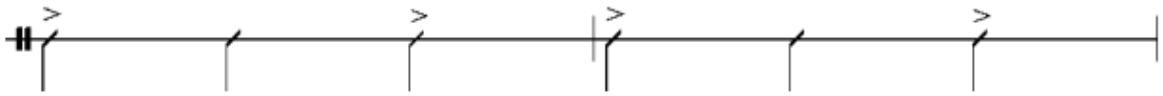


Figura 69. Estructura básica del régimen acentual «por corrío». Adaptado de: Régimen acentual por corrío, del documento MÚSICA LLANERA: Cartilla de iniciación musical (Rojas, 2004, p. 14)

Figura 70. Estructura básica del régimen acentual «de chipola». Adaptado de: Régimen acentual de chipola, del documento MÚSICA LLANERA: Cartilla de iniciación musical (Rojas, 2004, p. 14)

En consecuencia, la pieza está mayormente en una métrica de 3/4 ya que los golpes que la conforman están en el sistema «por corrío», a excepción de la chipola que posee cambios métricos internos (no escritos en la partitura) entre las métricas de 3/4 y 6/8. Además de esto, algunos elementos musicales como la melodía poseen acentuaciones y/o figuraciones rítmicas que se acercan más al 6/8, aun estando en la métrica de 3/4.

Existen también elementos musicales recurrentes en las formas musicales llaneras que se emplearon en la pieza. Uno de ellos es el uso de hemiolas[56], puesto que no es un recurso musical aislado que se utiliza sólo para dar variedad al discurso musical, sino que es presentado por Rojas como una de las variaciones de los regímenes acentuales que los intérpretes ejecutan en algunos fragmentos de las obras (Rojas, 2004). Dicho recurso también se denomina en este contexto como «el cruzao». A continuación, presentamos su estructura básica en los regímenes acentuales de «por corrío» y «chipola»:

Figura 71. Cruzaos o hemiola en el régimen acentual «por corrío». Adaptado de: Cruzaos en Por Corrío, del documento MÚSICA LLANERA: Cartilla de iniciación musical (Rojas, 2004, p. 16).

Figura 72. Cruzaos o hemiola en el régimen acentual «de chipola». Adaptado de: Cruzaos en Chipola, del documento MÚSICA LLANERA: Cartilla de iniciación musical (Rojas, 2004, p. 16)

[56] "Percepción de pulsos distinta al del sistema métrico de base producida por una sucesión de acentos que agrupan a un número de elementos de la matriz distinto al normal". (Rojas, 2004, p. 46)

El elemento rítmico de la hemiola lo podemos encontrar ya sea en un sólo instrumento, como en la melodía del requinto, o en bloque —no necesariamente con la figuración básica, sino complementada con otras figuras rítmicas a partir de floreos, *palm mute*, etc.—. En las piezas, la hemiola se presenta en la melodía por medio de grupos de notas que forman un motivo que se repite. Dichos grupos, para una métrica de 3/4, son de un número par de notas (como si pertenecieran a un compás binario, como el 2/4), lo que hace que el motivo se desplace y genere la sensación rítmica característica de este recurso. Aquí presentamos las diferentes maneras en las que se usa dicho elemento en la obra:

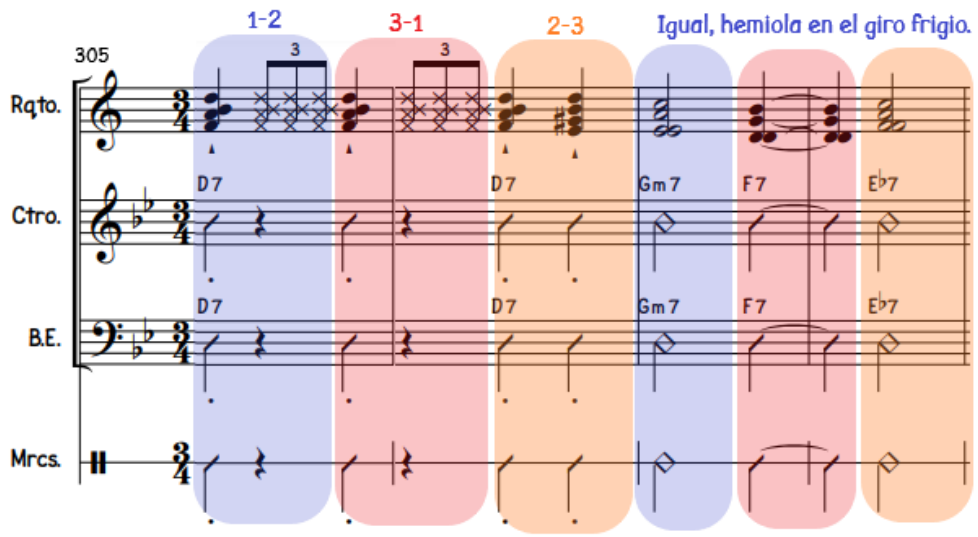


Figura 73. Hemiola en bloque, complementada con otros elementos rítmicos; Fragmento de "Caldo para'o" (compases 305-308). Los números representan los pulsos 1, 2 y 3 del compás de 3/4. También tenemos la hemiola con cambio armónico (giro frigio). Fuente: esta investigación.

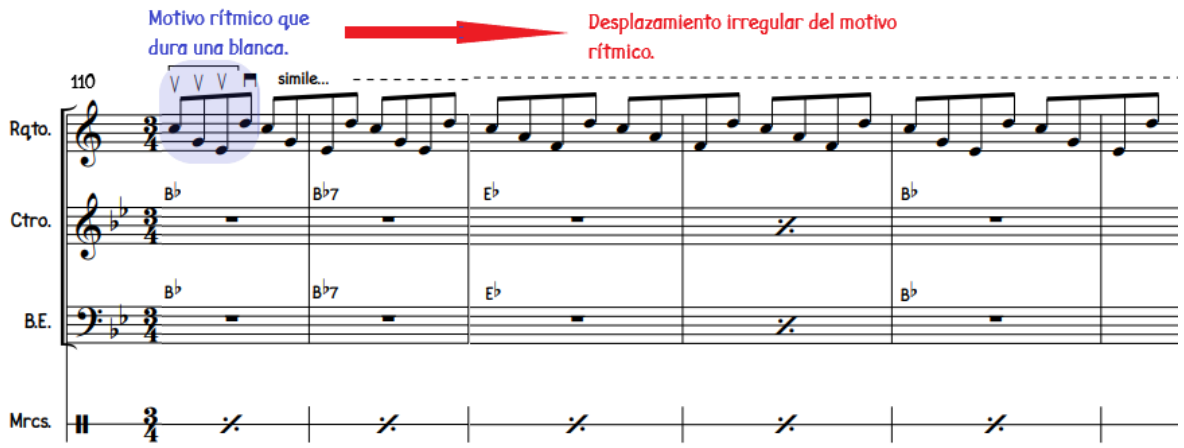


Figura 74. Hemiola en la melodía; fragmento de "Caldo para'o" (compases 110-116). Fuente: esta investigación.

Melodía. El discurso melódico de la obra se construye a través del uso y desarrollo de melotipos característicos de cada golpe utilizado. En adición, se tuvieron en cuenta algunas características propias de los golpes llaneros que nos ayudaron a establecer dicho discurso. Tales características son la construcción melódica mensural dependiente —en la cual la melodía está sujeta al acompañamiento—, la repercusión, —que consiste en repetir un mismo motivo melódico o rítmico durante varios compases—, y la repetición motívica[57] (Ramón y Rivera, L, 1959 citado en Vera, 1982).

Para desarrollar el contenido melódico se buscó, entre otras cosas, emplear la idiomática del requinto a partir del uso de intervalos armónicos paralelos —principalmente sextas y terceras—, de glissandos, de trémolos, del registro interrumpido por la primera cuerda más grave (afinación reentrante) y de otros elementos técnicos propios del instrumento. También se buscó aprovechar recursos como cromatismos —especialmente para la sección de acordes de séptima dominante—.

En el registro se optó por emplear patrones o secuencias melódicas que se utilizan en contextos musicales llaneros tradicionales, principalmente, basándonos en el tipo de registro que se ejecuta en la bandola tradicional de Maní-Casanare[58]. En la pieza "Caldo para'o", dicha sección se construyó en *si* bemol mayor a partir de sus grados armónicos. Una de las principales características de los registros en el contexto mencionado (Maní, Casanare) es la construcción de la línea melódica a partir de secuencias interválicas que se repiten de manera ascendente y/o descendente; tal característica se tuvo en cuenta para realizar el registro de la pieza. Adicionalmente, se emplearon otros recursos musicales como cromatismos y el pedal en el bajo con la quinta del acorde utilizando diferentes figuraciones. Una de estas figuraciones es la rítmica de blanca-negra (propia del acompañamiento del bajo en el sistema «por corrío») realizada en el tercer y cuarto orden del instrumento mientras se ejecuta la melodía principal independiente. A continuación, ilustramos lo anteriormente dicho:

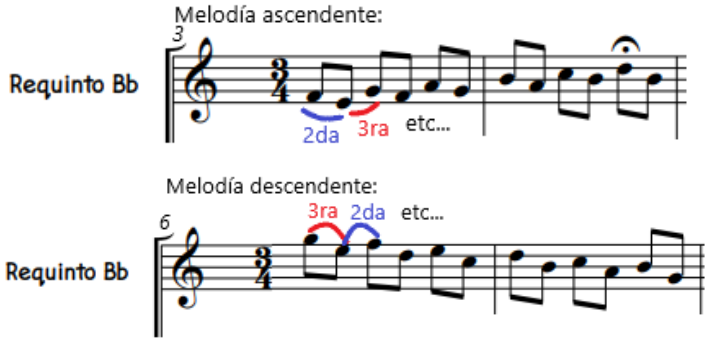


Figura 75. Secuencias melódicas empleadas en el registro de la pieza "Caldo para'o" (compases 3-4 y 6-7). Fuente: esta investigación.

[57] Es una característica propia de los golpes llaneros y consiste en repetir una frase musical completa para, de esta manera, concluir el ciclo o período correspondiente a una sección del golpe (Vera, 1982). Por ejemplo, en la *guacharaca*, el motivo melódico cambia cada dos ciclos; esto quiere decir que cada motivo se expone dos veces.
[58] Recomiendo ver el video *11.Registro bandola llanera- Juan Carlos Contreras (Juan Bandola)* de Contreras (2019m). Aquí, el *link* https://www.youtube.com/watch?v=9ZH7IjpAxgE

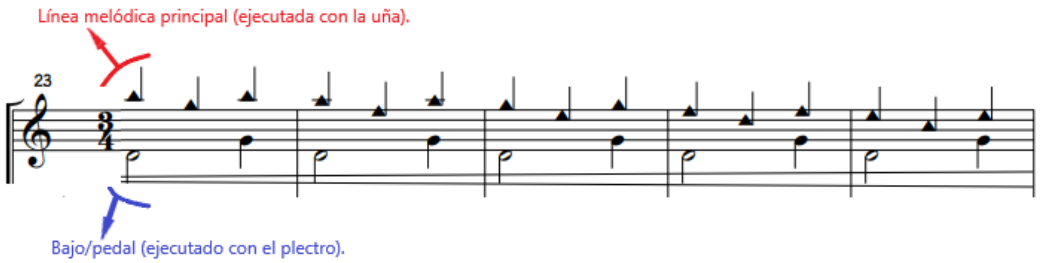


Figura 76. Línea melódica del registro construida a partir de secuencias interválicas, acompañada con un bajo o pedal; fragmento de "Caldo para'o" (compases 23-27). Fuente: esta investigación.

En cuanto a las secciones rítmico-tímbricas de esta pieza (rasgueos, chamarreo, cueriao, floreos, entre otros), recordamos que se escriben unas sugerencias en la partitura de lo que puede ser ejecutado. Sin embargo, por la naturaleza de este tipo de secciones dentro del contexto musical llanero, se deja a la voluntad del intérprete la ejecución y combinación de las técnicas que desee. Para indicar esto en la partitura, se utiliza una línea que abarca tales secciones junto con una aclaración o anotación. Para el caso de los rasgueos, se escribe lo siguiente: *Rasgueos: ejecución sugerida. El intérprete puede utilizar otras combinaciones*. A continuación, mostramos el fragmento de la pieza donde se incluye esta anotación para el caso de los rasgueos (el ejemplo con los floreos se expuso en el capítulo anterior, ver figura 47, página 64):

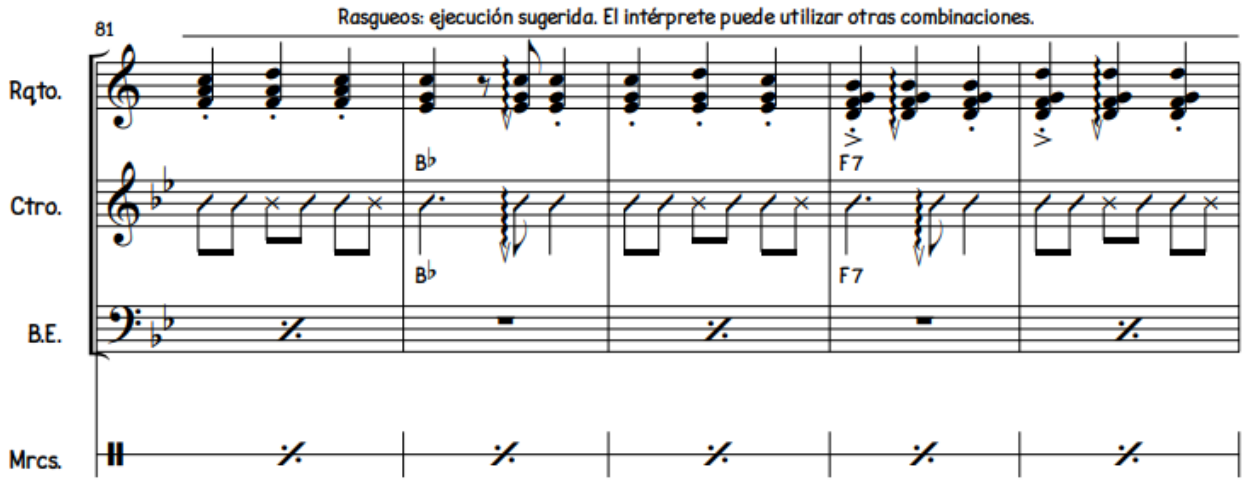


Figura 77. Sección rítmico-tímbrica donde se le aclara al ejecutante que puede interpretar lo escrito, o utilizar otra combinación de rasgueos; fragmento de "Caldo para'o" (compases 81-85). Fuente: esta investigación.

Forma. Como se mencionó anteriormente, la obra se compone por los golpes llaneros guacharaca, chipola y quitapesares y se presentan en dicho orden. La obra inicia con un registro y con el golpe de guacharaca, mientras que la chipola funciona como puente para establecernos en el quitapesares. Entonces, los rasgos más generales de la organización de la obra son los siguientes:

En la guacharaca:

1. La guacharaca se conforma por el ciclo armónico de I - I7 - IV - IV - I - I - V7 - V7 donde el motivo melódico cambia cada dos exposiciones del ciclo.
2. En la guacharaca se asignan secciones netamente melódicas y una de rasgueo (chamarreo). Esta configuración es muy común en los golpes llaneros pues, además de refrescar el discurso musical, se utiliza para llamar al zapateo por parte de los bailarines.
3. Para concluir este golpe, se opta por realizar una variación melódico-armónica a partir del uso de acordes de séptima de dominante (I7- IV7 - V7) para preparar el oído a un cambio contrastante del discurso que se traía hasta el momento.

En la chipola:

1. Este golpe está compuesto por dos partes: A y *revuelta*.
2. La modulación a diferentes tonalidades es una característica importante de la chipola. Para nuestra obra se comenzó con la tonalidad que se traía desde la guacharaca, es decir, *si* bemol mayor. Luego se modula a una tonalidad menor, a *fa* menor, para buscar contraste. Después, también buscando el contraste y la simetría (mayor, menor, mayor), se modula a *do* mayor. Teniendo en cuenta que la chipola nos tendría que llevar al golpe de quitapesares, que está en tonalidad menor, se utilizó el recurso de exponer la *revuelta* de la última tonalidad a la que modulamos (*do*) en menor, es decir, en la isotónica (*do* menor).
3. Para cada tonalidad se utilizan recursos técnicos diferentes: en *si* bemol, predomina el uso de intervalos armónicos paralelos; en *sol* menor, predomina el uso del pedal en el bajo acompañando la melodía principal, y en *do* (mayor y menor), se utilizan notas melódicas articuladas con técnicas como la alzapúa y la doble plumada.

En el quitapesares:

1. Este golpe se conforma también por dos partes: Ax2 y Bx2.
2. En este golpe se realizan tres vueltas o repeticiones del ciclo armónico buscando siempre conseguir un contraste y/o balance entre los recursos utilizados por el requinto, es decir, utilizando secciones melódicas, rítmicas, cortes, etc.
3. Para finalizar el golpe y la obra se realiza una pequeña coda cuyo contenido melódico y dinámico es ascendente; esto, con el fin de conseguir un final contundente.

A continuación, presentamos una tabla en la que se definen las partes de la pieza con la respectiva descripción de los eventos más relevantes que ocurren en ellas. También se incluye la cifra básica de la armonía utilizada (en cifrado americano y cifrado analítico), los números de los compases que abarca cada parte y una representación básica (y muy general) de los niveles climáticos de la pieza. Para esto último,

se utiliza una escala de colores indicando si el nivel dinámico y/o climático es alto o bajo de la siguiente manera: entre más cercano esté al azul, es más bajo y entre más cercano esté al rojo, es más alto. La escala es la siguiente:

Parte	REGISTRO	GUACHARACA			
Compases	1 - 29	30 -79	80 - 90	91 - 117	117 - 125
Descripción	Ejecución del registro por parte del requinto (sin acompañamiento).	Entrada de los instrumentos acompañantes con el ciclo armónico de la guacharaca. El motivo melódico cambia cada dos ciclos.	Breve sección de rasgueos en el requinto, lo cual genera contraste con el contenido melódico.	El requinto retoma la melodía principal, pero complementada con elementos rítmicos como el trapiao. En la frase siguiente se incluyen arpegios para dinamizar el discurso y preparar el final de la sección.	Sección melódica movida (corcheas) usando acordes de séptima dominante.
Cifra básica	**Bb:** Bb - Cm - F7 - Bb	**Bb:** Bb - Bb7 - Eb - Bb - F7 - Bb			**Bb:** Bb7 - Eb7 - Bb7 - F7 - Bb7
Armonía	**Bb:** I - IIm - V7 - I	**Bb:** I - V7/IV - IV - I - V7 - I			**Bb:** I7 - IV7 - I7 - V7 - I7
Puntos climáticos					

CHIPOLA						
TONALIDAD DE Bb			TONALIDAD DE Fm	TONALIDAD DE C/Cm		
126 - 133	134 - 145	146 - 154	155 - 180	181 - 198	199 - 204	205 - 211
Improvisación del bajo sobre la base armónica de la chipola mientras los demás instrumentos están haciendo cortes sobre el acorde de Bb6/9.	El bajo continúa improvisando mientras los demás instrumentos lo acompañan con el ciclo armónico de la parte A de la chipola. El requinto acompaña con una melodía (contrapunto).	El requinto retoma el rol melódico principal mientras los demás instrumentos lo acompañan con el ciclo armónico de la revuelta de la chipola.	Modulación a fa menor: se expone el ciclo completo de la chipola (parte A y revuelta).	Modulación a do mayor: se expone la parte A de la chipola.	Se ejecuta la revuelta de la chipola, pero en do menor. En la repetición de este fragmento se llega hasta la mitad (resolución a Cm del compás 204).	Se utiliza el motivo melódico de la revuelta mientras armónicamente se está llegando a sol menor para dar paso al quitapesares en dicha tonalidad.
Bb: Bb6/9	**Bb:** Bb - Eb - F7	**Bb:** Eb - Bb - F7 - Bb	**Fm:** Fm - Bbm - C7 - Fm - Bbm - Fm - C7 - Fm	**C:** C - F - G7	**Cm:** C - Fm - Cm - G7 -Cm	**Gm:** Eb - Gm - D7 - Gm
Bb: I 6/9	**Bb:** I - IV - V7	**Bb:** IV - I - V7 - I	**Fm:** Im - Ivm - V7 - Im - Ebm - Im - V7 - Fm	**C:** I - IV - V7	**Cm:** V/IV - IVm - Im - V7 -Im	**Gm:** bVI - Im - V7 - Im

QUITAPESARES			
212 - 299	300 - 311	312 - 322	323 - 327
El requinto continúa con el rol melódico principal mientras los demás instrumentos lo acompañan sobre el ciclo armónico del quitapesares. Esto se realiza durante un ciclo (y la parte A del segundo ciclo) del golpe hasta llegar a la paarte B en la que se realizan cortes para contrastar y dar fuerza al discurso.	Se realiza una serie de cortes en bloque (sobre la parte B del segundo ciclo) para tensionar rítmicamente el discurso y, de esta manera, preparar el final de la pieza.	Se expone la repetición de la revuelta con un contenido melódico movido en el requinto (corcheas) para buscar el punto climático de la pieza y darle fin a la misma.	Se realiza una melodía dinámica y ascendente en el requinto, acompañada por una contramelodía también ascendente en el bajo y una figuración específica en las maracas y el cuatro para conseguir un final contundente.
Gm: //Gm - F - Eb - D7 - Gm //G7 - Cm - Gm - D7 - Gm - D7 - Gm//	**Gm:** G7 - Cm - Gm - D7 - Gm - F - Eb - D7 - Gm	**Gm:** G7 - Cm - Gm - D7 - Gm - F - Eb - D7	**Gm:** D7 - Eb - D7 - Gm - D7 - Gm
Gm: //Im - bVII - bVI - V7 - Im //V7/IV - IVm - Im - V7 - Im - V7 - Im//	**Gm:** V7/IV - IVm - Im - V7 - Im - bVII - bVI - V7 - Im	**Gm:** V7/IV - IVm - Im - V7 - Im - bVII - bVI - V7	**Gm:** V7 - bVI - V7 - Im - V7 - Im

Tabla 1. Forma de la pieza "Caldo para'o". Fuente: esta investigación.

Recursos técnico-expresivos del requinto (técnicas). En la obra "Caldo para'o" se quiso aprovechar la mayor cantidad de recursos técnicos y musicales aprendidos y estudiados durante la elaboración del presente trabajo. A grandes rasgos, se pudo hacer un uso efectivo de las siguientes técnicas: jalao, doble plumada, alzapúa, rasgueos, chamarreo, trapiao, cueriao, *palm mute*, cuerdas muteadas, arpegios, pedales, bajos y melodía, abanico con cacheteo, *chord melody*, glissando tremolado de acordes, chamarreo sobre una melodía, melodía con chamarreo, trémolo en órdenes no adyacentes,

entre otros. Estas técnicas se articularon satisfactoriamente con el lenguaje estilístico propio del requinto, lo que permitió enriquecer el mismo al poder generar y tener a disposición diversas posibilidades técnico-musicales para la interpretación de este tipo de repertorios.

En cuanto a los recursos musicales, se pudieron aprovechar elementos como el registro, la utilización de golpes llaneros con sus particularidades, modulaciones, cambios de sistema acentual (de «por corrío» a «chipola» y viceversa), cortes, hemiolas, recursos armónicos como sustituciones, acordes con agregaciones, uso de secuencias armónicas basadas en acordes de séptima dominante, entre otros.

Pautas interpretativas (timbre y fraseo). Es importante tener en cuenta que la interpretación de los instrumentos melódicos en la música llanera se caracteriza por su fuerza dinámica y contundencia en la pulsación, lo cual se suele relacionar y referenciar con el concepto de lo «recio»[59]. Esto último, lejos de sugerir una ejecución brusca o que maltrate el sonido, es un elemento estructural muy importante para conseguir una ejecución coherente con el lenguaje y el contexto musical llanero. Para lograr esto en el requinto, se recomienda, siempre que sea posible, pulsar las cuerdas en un sector más cercano al puente pues, además de que así lo hacen la mayoría de los intérpretes de diapasones llaneros (como la bandola, la mandolina y el bandolón), permite conseguir la tímbrica característica del estilo, la contundencia y el volumen esperado en la interpretación sin necesidad de pulsar tan fuerte las cuerdas. Vale resaltar que, para la interpretación de ciertas técnicas como los rasgueos, resulta ser más útil y pertinente realizar la pulsación en una zona cercana a los trastes o a la boca del instrumento; esto se fundamenta en que, como lo inferimos de las audiciones mencionadas en el segundo capítulo (ver anexo 2), así funciona también, de manera general, en la ejecución del bandolón, la bandola llanera y el bandolín.

En cuanto al fraseo, es importante destacar que las distintas maneras de subdivisión (binaria, como el 6/8, y ternaria, como el 3/4) y de acentuaciones (hemiolas, cortes, cambios de regímenes acentuales) dentro de un compás ternario son un aspecto de gran importancia para alcanzar una ejecución coherente con el estilo musical llanero: por esta razón se torna imprescindible conocer el contexto rítmico-melódico de cada frase a ser ejecutada y tener referencias interpretativas para hacer de este proceso algo más orgánico.

Como el planteamiento de nuestro trabajo es buscar una propuesta interpretativa de músicas llaneras, o andino-llaneras, vale la pena aclarar que no hay una ejecución, fraseo o tímbrica «correcta» o «única» para ejecutar las piezas. Sin embargo, hay parámetros que permiten dar la intención esperada al ejecutar las obras; esto quiere decir que, cuando hay elementos musicales identificables como «llaneros» es muy importante ejecutarlos con dicha intención; lo mismo ocurre con la interpretación de elementos más «andinos» y/o requintísticos.

[59] Ver definición en el glosario.

3.2.2. Tío Germán (pasaje) (ver video)[60]

Si bien el segundo capítulo y las obras musicales de este trabajo están casi exclusivamente enfocados en conceptos y elementos relacionados a la interpretación del requinto como instrumento melódico principal, se consideró importante explorar también su rol melódico secundario por medio del diseño de una obra cantada, enmarcada en la forma musical del pasaje. Con esto, la pieza diseñada permite la alternancia de roles entre el requinto y la voz, y la debida interacción entre ambos instrumentos. Este tipo de configuración permite trabajar otros aspectos en el requinto que también son importantes para fortalecer su actuación en repertorios llaneros pues, como se mencionó con anterioridad, el pasaje (y en general, la música cantada) es muy importante para la producción de la música llanera en la actualidad y en diferentes contextos socioculturales[61]. También, el querer trabajar con dicha forma musical representó un reto para su diseño ya que era indispensable crear un texto sobre el cual se iría a basar el discurso musical. Esto último significó considerar siempre que los recursos técnico-musicales que se emplearían en la obra tuvieran relación y valor expresivo con lo plasmado en la letra.

En esta ocasión, la temática de la obra se centra en el momento posterior al fallecimiento de mi tío, Germán Bernal, donde el vacío que dejó fue sentido y manifestado de diferentes maneras en las personas que lo conocían y, específicamente (que es lo relatado en la letra), en las personas de mi núcleo familiar.

Armonía. A diferencia de los golpes llaneros, el pasaje no posee una estructuración melódica (como melotipos) ni armónica (como ciclos) fija que haga que de ella dependan su forma y los demás elementos musicales del tema. Como afirma Vera (1982) el pasaje no posee cuadratura (concepto que vimos anteriormente), la cual es una característica propia de los golpes llaneros. En otras palabras, a diferencia de la guacharaca, la chipola, el quitapesares (que ya vimos anteriormente) y otros golpes llaneros, el pasaje no posee una estructura armónica y melódica única, sino que, a pesar de que existen elementos recurrentes y característicos que nos permiten identificarlo y diferenciarlo de otras formas musicales, carece de dicha rigurosidad estructural.

A partir de la audición de varios pasajes llaneros se decidió aplicar, para nuestras obras, elementos recurrentes y comunes en ellos. En primera instancia, se optó por utilizar la tonalidad menor (*do* menor en nuestra pieza), no solo porque existen varios pasajes que la emplean, sino porque es la más apropiada para la temática de la letra. En cuanto a elementos armónicos estructurales o recurrentes de los pasajes (que se relacionan más con la forma particular de cada obra), se decidió trabajar a partir de una sección de estrofa, una de coro, y una *coda*. También, para variar un poco el contenido armónico se empleó el V grado menor. A continuación, presentaremos la estructura armónica básica de cada sección mencionada incluida en el pasaje "Tío Germán".

---

[60] Video tomado de Facultad de Artes ASAB – Universidad Distrital (2022).

[61] Según Vera (1982) el pasaje "(...) es una de las formas musicales más cultivadas por los compositores del país [Venezuela]. Se dice que cerca del 60 % de las composiciones venezolanas están enmarcadas bajo la denominación de pasaje". (p. 74)

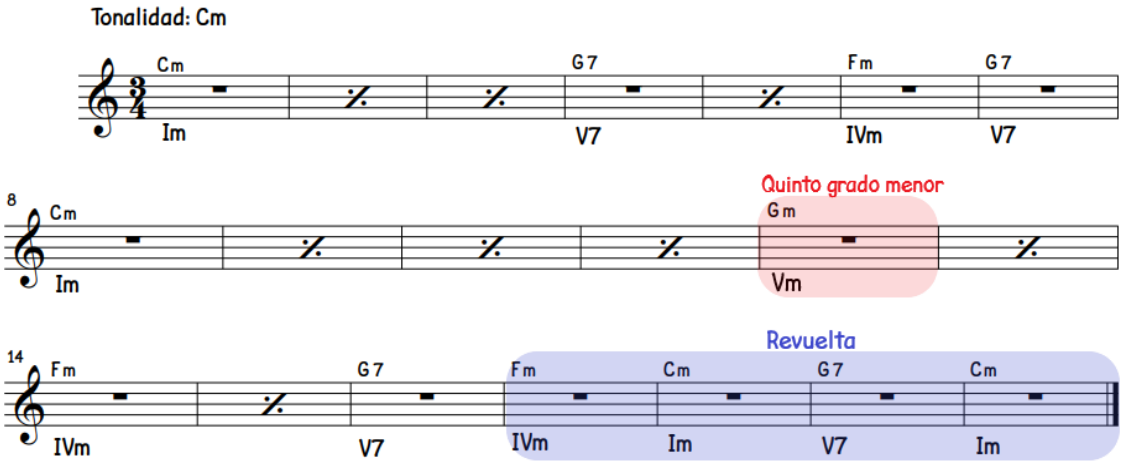


Figura 78. Armonía de la sección de estrofa en la pieza "Tío Germán". Fuente: esta investigación.

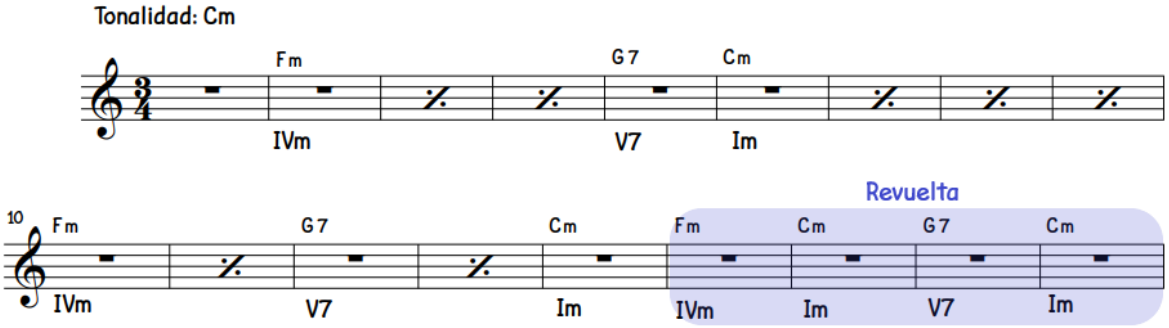


Figura 79. Armonía de la sección de coro en la pieza "Tío Germán". Fuente: esta investigación.

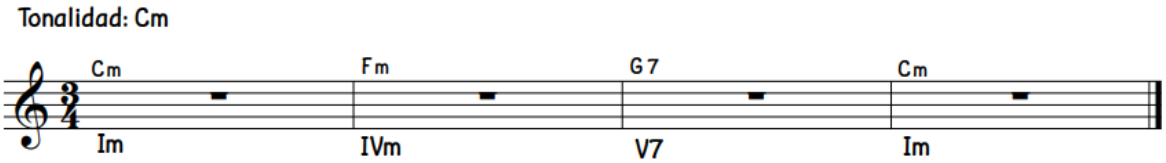


Figura 80. Armonía de la sección de coda en la pieza "Tío Germán". Fuente: esta investigación.

Como lo pudimos apreciar, se hace uso de un lenguaje armónico muy cercano al tradicional puesto que se emplean, casi que exclusivamente, los grados armónicos I, IV y V de la tonalidad (*do* menor). También, a partir de lo señalado en las figuras anteriores, se hace uso de la *revuelta* para concluir las secciones de estrofa y coro en la pieza.

Letra. Para tener una idea de cómo construir la letra de nuestra pieza, se realizó la audición de tres pasajes llaneros tradicionales: "Romance en la lejanía", de la autoría de Pedro Emilio Sánchez[62]; "Romance Apureño", de la autoría de Victor Brizuela[63]; y "Llorando mi novia muerta", de la autoría de Miguel Tovar[64] (todas, en las versiones cantadas de Francisco Montoya).

Con este proceso de escucha se efectuó una exploración básica en la estructuración de la letra[65] (en términos de versos, estrofas, rimas, etc.) de los pasajes mencionados. A partir de esto, pudimos inferir que la construcción de sus letras se basa, principalmente, en estrofas de cuatro versos octosílabos, también denominadas «cuartetas octosílabas» o «coplas», y que, a grandes rasgos, manejan los esquemas de rima abcb y/o abab. A continuación, expondremos el cómputo silábico realizado a la primera estrofa del pasaje "Romance en la lejanía". Aclaramos que, para identificar la copla, retiramos una pequeña frase de la cual hablaremos más adelante:

a Por/ un/ ca/mi/ni/to/ ver/de , (8)
b del/ pa/len/que_a/ la/ que/se/ra, (8)
c con/ el/ o/lea/je/ del/ vien/to, (8)
b me_hi/cis/te/ que/ te/ di/je/ra. (8)

Figura 81. Cómputo silábico de la primera estrofa de "Romance en la lejanía". Adaptado de: Pedro Emilio Sánchez (citado en Ottoniel Parra - Producciones EL MONO, 2017, 0:24 min).

Las estrofas del pasaje "Llorando mi novia muerta" están compuestas exclusivamente por coplas. A continuación, presentaremos la primera estrofa completa (de dos coplas) del pasaje mencionado para ilustrar la afirmación:

[62] Recuperado del canal de YouTube de Ottoniel Parra - Producciones EL MONO (2017).
[63] Recuperado del canal de YouTube de Francisco Montoya - Tema (2016).
[64] Recuperado del canal de YouTube de Francisco Montoya . Tema (2018).
[65] Las herramientas empleadas para analizar las letras de los pasajes mencionados en este apartado fueron adquiridas en la asignatura "Formas poéticas en algunas músicas tradicionales: estudio y práctica", caracterizada como electiva extrínseca del Proyecto Curricular de Artes Musicales, creada e impartida por el maestro Efraín Franco, y ofrecida a todos los estudiantes de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Yo no sé por qué el destino

me dio un castigo tan negro

amargándome la vida

con lloros y desesperos.

No puedo aguantar la angustia,

el dolor me está venciendo,

porque dentro de mi pecho

hay un pozo de recuerdos.

Figura 82. Primera estrofa completa (compuesta por coplas) del pasaje "Llorando mi novia muerta". Adaptado de: Miguel Tovar (citado en Francisco Montoya - Tema, 2018, 0:26 min).

Un elemento recurrente encontrado en la estructuración de las estrofas a partir de coplas es la agregación de una pequeña frase de cinco sílabas (pentasílaba) normalmente entre dos versos de la cuarteta. Dicha frase normalmente resulta ser una expresión que da continuidad y coherencia a lo relatado. A continuación, mostraremos la misma copla que expusimos en la *Figura 81* —que corresponde a la primera estrofa de "Romance en la lejanía"—, pero incluyendo la pequeña frase mencionada anteriormente (la señalaremos con color naranja). También incluiremos la segunda estrofa del mismo pasaje para mejorar la comprensión de lo explicado:

Por un caminito verde
Del palenque a la quesera
Con el oleaje del viento, mujer bonita
Me hiciste que te dijera

Que mi amor se quedaría
Fuera nube pasajera
Y que te dejara escritas, en mis canciones
Cuantas cosas te ofreciera

Figura 83. Primera y segunda estrofa del pasaje "Romance en la lejanía" señalando la frase pentasílaba añadida. Adaptado de: Pedro Emilio Sánchez (citado en Ottoniel Parra - Producciones EL MONO, 2017, 0:24 min).

También identificamos el uso de estrofas de seis versos octosílabos, principalmente para los coros, las cuales pueden ser entendidas como coplas a las que se les agrega dos versos más debido al fragmento

melódico-armónico de la *revuelta*. El ciclo armónico de la *revuelta* es V (o IV) - I - V - I en tonalidad menor y/o mayor, y es utilizada en algunos pasajes para concluir (no es norma) secciones como el coro, las estrofas y/o la pieza completa. A continuación, mostraremos una estrofa y un coro del pasaje "Romance apureño" para evidenciar lo descrito anteriormente:

I

En la inmensa lejanía, ay lejanía,

cual paraíso de ensueño

miré pasar con la brisa, verdad mi vida,

sobre el paisaje apureño

una tarde de verano

a la mujer de mis sueños. (BIS)

CORO

Con su rostro angelical

y su carita de diosa

se llevaba del jardín

la fragancia de la rosa

para perfumar el llano,

trigueña linda y hermosa. (BIS)

Copla.

Frase pentasílaba añadida.

Versos correspondientes al fragmento de "revuelta".

Figura 84. Estrofa y coro del pasaje "Romance apureño" donde se usan estrofas de seis versos. Adaptado de: Victor Brizuela (citado en Francisco Montoya - Tema, 2016, 0:26 min).

En dichas estrofas de seis versos se utilizan los siguientes esquemas de rima: ababcb y abcbdb empleando tanto rimas asonantes como consonantes.

En la sección de anexos del presente trabajo están incluidas las letras de los pasajes analizados con algunas partes específicas señaladas (ver anexo 3).

Todo lo expuesto anteriormente nos sirvió como punto de partida para construir la letra del pasaje "Tío Germán". Para las estrofas se adoptó el uso de la copla (cuarteta octosílaba) complementada con los dos versos correspondientes a la *revuelta*. A continuación, señalaremos ambas partes de la primera estrofa del pasaje:

Aquí desde mi recinto,
con la voz del pensamiento,
te canto este pasajito
pa' contarte el sufrimiento

Copla

que se vive en nuestra casa
desde que viajaste al cielo.

Revuelta

Figura 85. Versos correspondientes a la copla y la revuelta dentro de la primera estrofa del pasaje "Tío Germán". Fuente: esta investigación.

De manera similar a las estrofas de seis versos que citamos del pasaje "Romance apureño", las estrofas de la pieza "Tío Germán" tienen las siguientes rimas: ababcb y abcbcb utilizando tanto rimas asonantes como consonantes. A continuación, exponemos el cómputo silábico de la segunda estrofa del pasaje "Tío Germán":

a De/ tu/ tai/ta/ yo/ te/ cuen/to, (8)
b iay!,/ que_a/ún/ si/gue_es/pe/ran/do (8)
c las/ lla/ma/das/ que/ le_ha/cí/as (8)
b pa' ha/blar/le/ de/ tu/ tra/ba/jo_y (8)
c pa'/ sa/car/le_u/na/ son/ri/sa (8)
b es/qui/van/do/ sus/ re/ga/ños. (8)

Figura 86. Cómputo silábico de la segunda estrofa del pasaje "Tío Germán". Fuente: esta investigación.

Para el coro se quiso realizar algo diferente a la construcción por coplas, motivo por el cual se realizó la siguiente estructuración: la estrofa (correspondiente al coro) posee siete versos donde el primero tiene cinco sílabas; el segundo y el tercero, trece[66]; y los cuatro últimos, ocho sílabas (como si conformaran una copla). Los esquemas de rima empleados en el coro son los siguientes: aBCcbdb y aBCcbcb utilizando tanto rimas asonantes como consonantes. A continuación, presentamos el cómputo silábico del primer coro del pasaje "Tío Germán":

[66] En la segunda estrofa del último coro hay una excepción de lo mencionado: el segundo verso posee doce sílabas y no trece.

a Y/ de/ tu/ ma/ma	(5)
B pue/do/ de/cir/ que/ pien/sa_en/ ti/ ca/si/ to'_el/ tiem/po:	(13)
C cuan/do_a/ma/ne/ce,/ cuan/do/ se/ lle/ga/ la/ tar/de,	(13)
c cuan/do_es/tá/ so/la_o/ con/ al/guien	(8)
b a_e/lla/ lle/gan/ los/ re/cuer/dos	(8)
d don/de_al/ i/gual/ que'n/ las/ fo/tos	(8)
b siem/pre_a/pa/re/ces/ son/rien/do.	(8)

Figura 87. Cómputo silábico del primer coro del pasaje "Tío Germán". Fuente: esta investigación.

A continuación, presentamos la segunda estrofa del segundo coro de nuestro pasaje para mostrar la manera en la que se incluyó la copla junto con los tres primeros versos que no son octosílabos:

Y por mi parte, — Verso pentasílabo (de cinco sílabas)

sigo extrañando el recibirte en nuestra casa
porque recuerdo que estando en tu compañía — Versos tridecasílabos (de trece sílabas)

mi familia se reunía
y las tristezas se olvidaban:
en esas tardes bonitas
se formaba una parranda. — Cuarteta octosílaba o "copla"

Figura 88. Segunda estrofa del segundo coro del pasaje "Tío Germán" con los versos señalados según su número de sílabas. Fuente: esta investigación.

La letra del pasaje "Tío Germán" y las partituras de las tres obras diseñadas se encuentran en anexos.

Melodía. Según Vera (1982), la melodía del pasaje es mensural independiente puesto que es medible en cierto grado, se presenta de manera independiente en relación con su acompañamiento y sus giros parecen estar más regidos por el texto que por las exigencias melódico-armónicas[67]. También, Vera (1982) afirma que la melodía vocal del pasaje, al igual que la de los golpes, es silábica ya que, en la interpretación del texto, a cada sílaba se le asigna un sonido, siendo esta una de sus principales características a pesar de la aparición de diversos recursos técnicos como mordentes y glissandos.

[67] Ramón y Rivera (1959, citado en Vera, 1982).

Adicionalmente, Vera (1982) afirma que la melodía del pasaje carece del elemento de repercusión (ya explicado anteriormente), siendo esta una de sus mayores diferencias en relación con los golpes llaneros.

En cuanto a la relación instrumental entre la voz y el requinto, utilizamos otro de los elementos más característicos del pasaje, es decir, la alternancia. Lo anterior se da cuando el instrumento melódico principal (ya sea la bandola llanera, el arpa, o en nuestro caso el requinto) inicia "(...) las frases que son retomadas por la voz para ser llevadas a su desarrollo final" (Ramón y Rivera, 1959, citado en Vera, 1982, p. 66). En adición, la melodía del requinto en las partes instrumentales —donde tiene su rol melódico principal— fue construida a partir del elemento de variación, también característico de los pasajes. Esto consiste en interpretar de la melodía de la voz, respetando su esquema armónico, y realizar una variación dependiendo de la idiomática del instrumento, del uso de ornamentos y de la tendencia a crear contrapunto con la melodía vocal para llenar los espacios que ella deja (Vera, 1982). Dicha melodía es, en la mayoría de las veces, la misma que acompaña a la voz de manera simultánea, lo cual genera una textura heterofónica y contrapuntística muy característica del pasaje llanero.

Hay una característica, muy común en los pasajes, que consiste en comenzar la pieza utilizando un compás anterior al inicio del acompañamiento para ejecutar una melodía ascendente que acentúa los tres pulsos del 3/4 y que se dirige al cuarto grado armónico de la tonalidad. A continuación, señalaremos dicho elemento característico aplicado en nuestro pasaje "Tío Germán":

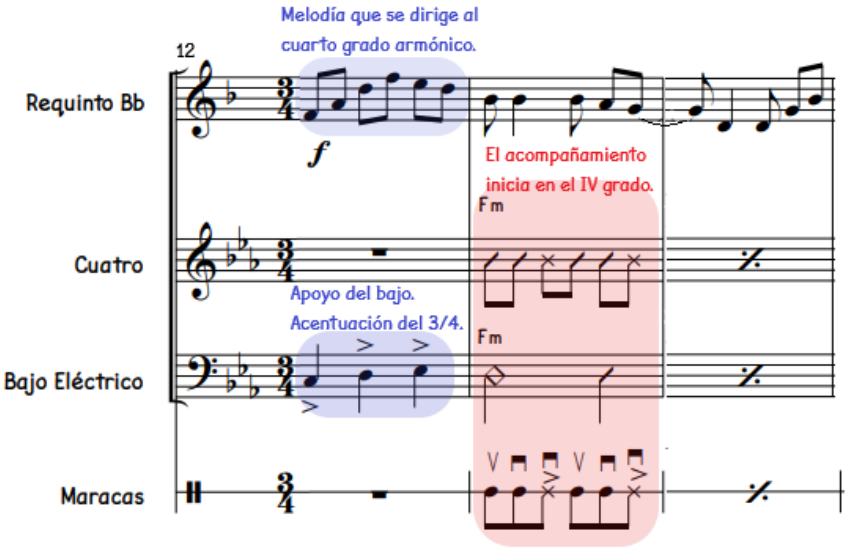


Figura 89. Inicio característico de los pasajes aplicado en la pieza "Tío Germán" (compases 12-14). Fuente: esta investigación.

En términos generales, la melodía de la pieza, tanto en la voz como en el requinto, es diatónica. Hay presencia de algunos cromatismos en la melodía del requinto empleados como notas de paso. También, al tratarse de un pasaje lento, con una temática no festiva, la melodía de la voz posee poca figuración, es

decir, hay más presencia de notas largas y pausas. Por la misma razón, la línea melódica del requinto es poco figurada, hay escasez de técnicas percusivas y demás efectos que imprimen fuerza en la interpretación. El virtuosismo en esta pieza está más enfocado a la expresividad interpretativa que a la velocidad y la contundencia rítmico-dinámica.

Ritmo. Normalmente los pasajes se construyen sobre una métrica de 3/4, que funciona con las características del régimen acentual «por corrío», pero, como en los golpes, también posee elementos más próximos al 6/8. En cuanto a la velocidad de nuestra pieza, se optó por utilizar un tempo lento (*Vivace*, negra igual a 150 BPM, aproximadamente) debido a la temática de la letra y también para lograr un contraste con las otras dos obras que poseen un tempo bastante rápido (*Prestissimo*). Vale aclarar que existen pasajes rápidos, sólo que en esta ocasión el tempo lento apoya la expresividad de la obra en relación con la letra.

Forma. A partir de la audición de los pasajes llaneros citados anteriormente, pudimos encontrar una estructuración común en cuanto a la forma. En general, podemos identificar dos partes fundamentales que se distribuyen en lo instrumental y lo vocal: la estrofa y el coro (algunos pasajes llevan registro). El coro, y en ocasiones la estrofa, se remata con la *revuelta*. A continuación, presentamos dichas estructuraciones formales correspondientes a los pasajes analizados:

ROMANCE EN LA LEJANÍA

CC|EE/CC|EECC|EE/CC|R

ROMANCE APUREÑO.

|CC|EE/CC|EC|EE/CC|R

LLORANDO MI NOVIA MUERTA

CC|EE/CC|EECC|EE/CC|C

C: Coro.

E: Estrofa.

R: Revuelta.

Resaltado color indica que la sección es instrumental.

Si no hay resaltado, quiere decir que la sección es vocal o cantada.

Figura 90. Forma básica de los pasajes estudiados "Romance en la lejanía", "Romance apureño" y "Llorando a mi novia muerta". Fuente: esta investigación.

En nuestro pasaje "Tío Germán", para la introducción instrumental, el requinto interpreta la melodía del coro; para el interludio, toca la sección de estrofa y coro; y como coda, toca el primer fragmento instrumental del coro con una pequeña variación para concluir la obra. La estructuración básica del pasaje "Tío Germán", con las mismas convenciones utilizadas en la ilustración anterior, es la siguiente:

Preludio |C|EE/C|EC|E/CC|CODA

Figura 91. Estructuración formal básica del pasaje "Tío Germán". Fuente: esta investigación.

La forma de la obra, con las mismas convenciones utilizadas en la forma de "Caldo para'o", es la siguiente:

Parte	PRELUDIO	INTRODUCCIÓN (CORO)	ESTROFA Y CORO	
			ESTROFA X 2	CORO X 1
Compases	1 - 11	12 - 29	30 - 50	51 - 68
Descripción	El requinto (solo) interpreta una melodía *ad libitum* a partir de armónicos artificiales mientras la acompaña, o alterna, con acordes ejecutados a través la técnica de brisado.	El requinto ejecuta la introducción instrumental, la cual es el mismo contenido melódico-armónico del coro, mientras que los demás instrumentos lo acompañan.	El requinto da paso a la melodía de la voz (alternancia) y la acompaña con una melodía similar, sólo que con algunas variantes, provocando una textura heterofónica. Los demás instrumentos continúan con su rol de acompañamiento. La estrofa se ejecuta dos veces (con diferente letra en la repetición) y el coro se hace una sola vez.	
Cifra básica	**Cm:** Dm7(b5)- G7 - Cm	**Cm:** Fm - Cm - Fm - G7 - Cm - Fm Cm - G7 - Cm	**Cm:** Cm - G7 -Cm - Gm - Fm - G7 - Fm - Cm - G7 - Cm	**Cm:** Fm - Cm - Fm - G7 - Cm - Fm - Cm - G7 - Cm
Cifrado analítico	**Cm:** IIm7(b5) - V7 - I	**Cm:** IVm - Im - IVm - V7 - Im - IVm - Im - V7 - Im	**Cm:** Im - V7 -Im - Vm - IVm - V7 - IVm - Im - V7 - Im	**Cm:** IVm - Im - IVm - V7 - Im - IVm - Im - V7 - Im
Puntos climáticos				

INTERLUDIO		ESTROFA Y CORO		CODA
(ESTROFA X 1)	(CORO X 1)	ESTROFA X 1	CORO X 2	
69 - 88	89 - 106	107 - 126	127 - 162	163 - 166
El requinto retoma la melodía principal y es acompañado por los demás instrumentos. Se ejecuta el mismo contenido melódico-armónico de la estrofa y el coro sin repeticiones.		Misma dinámica textural, armónica y musical de la primera sección cantada de Estrofa y Coro. En esta ocasión se hace sólo una estrofa (sin repetición), mientras que el coro se repite (con diferente letra en la repetición).		El requinto ejecuta el motivo melódico que da inicio al coro (dando paso al IVm), pero se complementa inmediatamnete con una cadencia de V7 - Im. La voz realiza unas notas largas en el cuarto y quinto grado melódico de la tonalidad mientras todos los instrumentos hacen el corte final dejando vibrar las cuerdas hasta apagarse el sonido.
Misma cifra de la estrofa cantada.	Misma cifra del coro cantado.	Misma cifra de la estrofa.	Misma cifra del coro con una pequeña variación para repetir.	**Cm:** Cm - Fm - G7 - Cm **Cm:** Im - IVm - V7 - Im

Tabla 2. Forma de la pieza "Tío Germán". Fuente: esta investigación.

Recursos técnico-expresivos del requinto (técnicas). A pesar de que en la construcción del discurso melódico del requinto se utilizaron algunas técnicas, como el intervalo de trecena a partir de armónicos artificiales y el brisado, el interés principal que se tenía al iniciar el diseño de esta pieza, más que aplicar técnicas de ejecución, era el de hacer uso de los elementos morfológico-musicales característicos del pasaje y aplicarlos a un contexto en el que el requinto alterna su rol de instrumento melódico principal con la voz. Esto quiere decir que la exploración y el aprendizaje personal que se logró con el diseño de esta pieza está en la identificación y aplicación de algunos de los elementos estructurales

que caracterizan al pasaje llanero: en otras palabras, se llevó a la práctica lo indagado en cuanto al diseño de la letra, la estructuración formal de la pieza, la relación entre la voz y el tiple-requinto como instrumentos melódicos, la construcción estilística de la línea melódica del requinto y la voz, el uso de la armonía también enmarcada en el estilo, el uso de ciertos recursos musicales característicos (ya explicados), entre otros aspectos trabajados que se reúnen dentro de la forma musical del pasaje.

Pautas interpretativas (timbre y fraseo). Si bien es válido que, en el requinto, la pulsación cercana al puente podría funcionar para la ejecución de los pasajes (especialmente aquellos que son rápidos o que desarrollan una temática más festiva), en nuestra pieza se propone pulsar el instrumento en una región media entre el puente y los trastes; si se quiere, más cercano a los trastes. Este tipo de ejecución tímbrica, la cual brinda una sonoridad opaca o pastosa, se asemeja la utilizada en ciertos repertorios carrangueros, los cuales tienen en común con el pasaje el hecho de que sean vocales y que la prioridad no sea demostrar el virtuosismo instrumental, sino apoyar lo plasmado en la letra. En este sentido, la sonoridad dulce que produce el requinto con dicha pulsación resulta ser pertinente y útil en conceptos de expresividad.

De igual manera, se puede afirmar que es una buena opción utilizar, en lo posible, sólo la pulsación o plumada descendente. Esto se puede llevar a cabo debido a que el tempo de la pieza no es tan rápido y, por ende, no se requiere tanta velocidad en la ejecución del requinto, sino que, por el contrario, se exige una mayor expresividad. Es por esto que la pulsación descendente, que se asemeja a la utilizada en ciertos repertorios carrangueros, puede aportarle al sonido el peso y la solidez requerida para conseguir la intención interpretativa deseada. Para esto, adicionalmente, el intérprete puede hacer uso de recursos técnico-musicales propios del requinto, tales como el vibrato y los glissandos tremolados, por ejemplo; también puede jugar con dinámicas o con los distintos manejos expresivos del tiempo (como el *rubato*), siempre y cuando se haga con criterio y coherencia con el estilo.

3.2.3. Por la vía al llano, con requinto en mano (pajarillo-torbellino) (ver video)

Ya teniendo el planteamiento inicial de las dos piezas que hemos estudiado hasta el momento, se vio necesario trabajar con el golpe llanero pajarillo debido a que, además de que permite realizar un acercamiento al régimen acentual «por derecho», es una de las formas musicales más representativas del joropo colombo-venezolano. También, sabiendo que en el entreverao y el pasaje se encuentran claramente los elementos andinos y llaneros que dialogan y se complementan, se quiso, para esta tercera pieza, llevar a cabo esta relación no solo desde los recursos interpretativos y técnicos del requinto, sino también desde la yuxtaposición de dos formas musicales diferentes: una andina y una llanera. Como criterio para escoger dichas formas musicales y para procurar que funcionaran en una misma pieza musical se partió de un elemento expuesto en el primer capítulo del presente trabajo: el régimen TÓNICA-SUBDOMINANTE-DOMINANTE que nos explica Bedoya (1987). Bajo este factor decidimos articular la interpretación de un pajarillo y un torbellino mediado por una breve exposición del ciclo armónico del seis por derecho (todos incluyen la estructura armónica de I-IV-V). En definitiva, el interpretar un pajarillo que dialoga con un torbellino nos permite ilustrar de manera musical, hasta cierto punto, la cercanía entre

ambas expresiones, y, en un sentido más amplio, representa una manera de caracterizar e identificar repertorios y elementos como andino-llaneros.

Armonía. El elemento estructural de la armonía es el ciclo I - IV -V7 presente en el pajarillo y el torbellino. Sobre esta base se realizan los respectivos aportes armónicos hechos por los intérpretes y las transformaciones que nos permiten pasar del pajarillo al torbellino y viceversa. Específicamente en el paso entre el pajarillo y el torbellino se hace uso de un breve fragmento del golpe llanero seis por derecho debido a que está en el mismo régimen acentual del pajarillo y ayuda, además, a establecernos en la tonalidad mayor del torbellino. Las modulaciones que se utilizaron en la pieza tienen su fundamento en que, en la práctica común, existe cierta tendencia (no es absoluto) a interpretar las formas musicales mencionadas en ciertas tonalidades específicas: para el pajarillo se tiende a emplear la tonalidad de *re* menor y para el torbellino, la tonalidad de *do* mayor (o posición de *re* mayor para el requinto en sus diversas afinaciones). Esto se debe, principalmente, a razones morfológicas de los instrumentos; por esta misma razón se mantuvieron dichas tonalidades para ejecutar tales formas musicales. A continuación, se muestra el proceso rítmico-armónico correspondiente al paso del pajarillo al torbellino incluyendo al seis por derecho como puente:

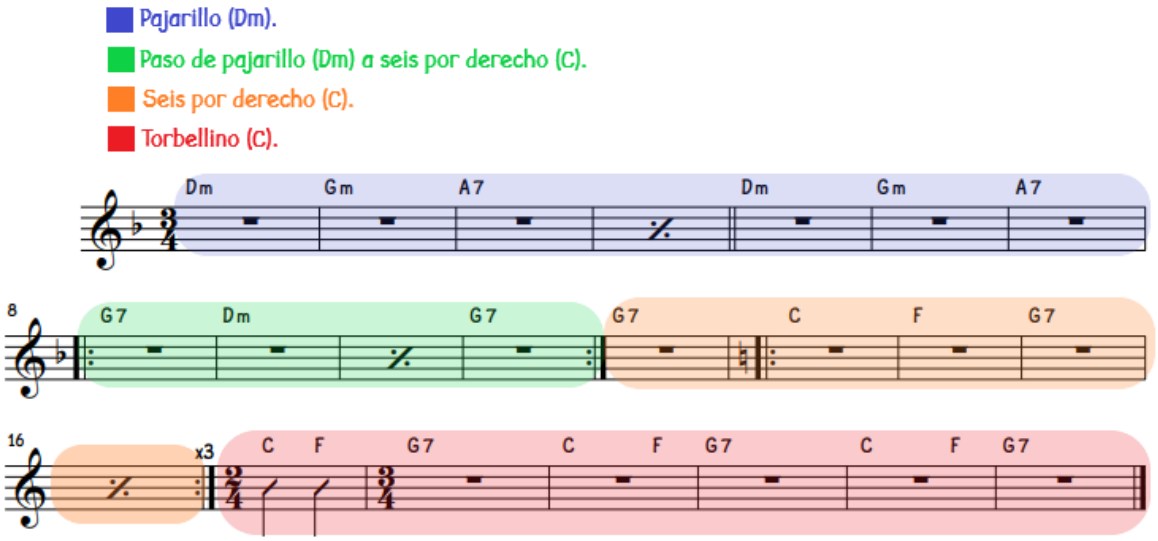


Figura 92. Proceso rítmico-armónico utilizado para pasar de pajarillo a torbellino en la pieza "Por la vía al llano, con requinto en mano". Fuente: esta investigación.

Para pasar de pajarillo a torbellino, el requinto realiza una serie de glissandos tremolados ascendentes, los cuales se van transformando junto con la armonía para acercarse a la tonalidad de *do* mayor. Dichos glissandos son la «marca» o «señal» que indica el fin de la primera exposición del pajarillo. Ya en el seis por derecho, el requinto realiza unas escalas melódicas utilizando terceras paralelas articuladas con trémolos para generar la tensión que iría a desembocar en el torbellino.

Dentro de la sección de torbellino, se emplean dos tonalidades: *do* y *fa* mayor. La modulación de *do* a *fa* mayor se hace de manera directa y se prepara (o se advierte) a partir de glissandos tremolados ascendentes y descendentes en el requinto, los cuales vendrían a ser una «marca» o «señal» similar a la empleada en el cambio de pajarillo a torbellino. A continuación, mostramos la estructura armónica del cambio de tonalidad y el ejemplo del fragmento mencionado:

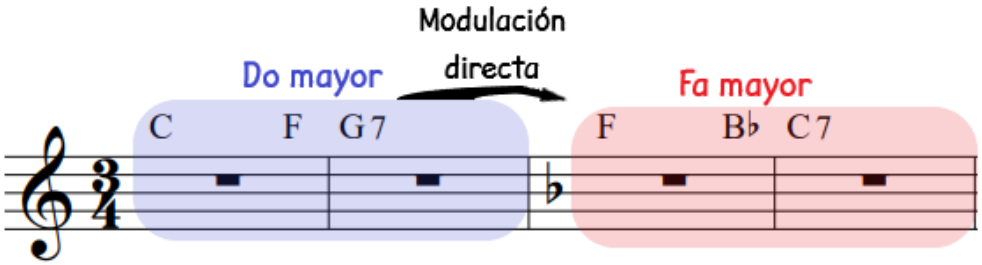


Figura 93. Esquema de modulación en la sección de torbellino de la pieza "Por la vía al llano, con requinto en mano". Fuente: esta investigación.

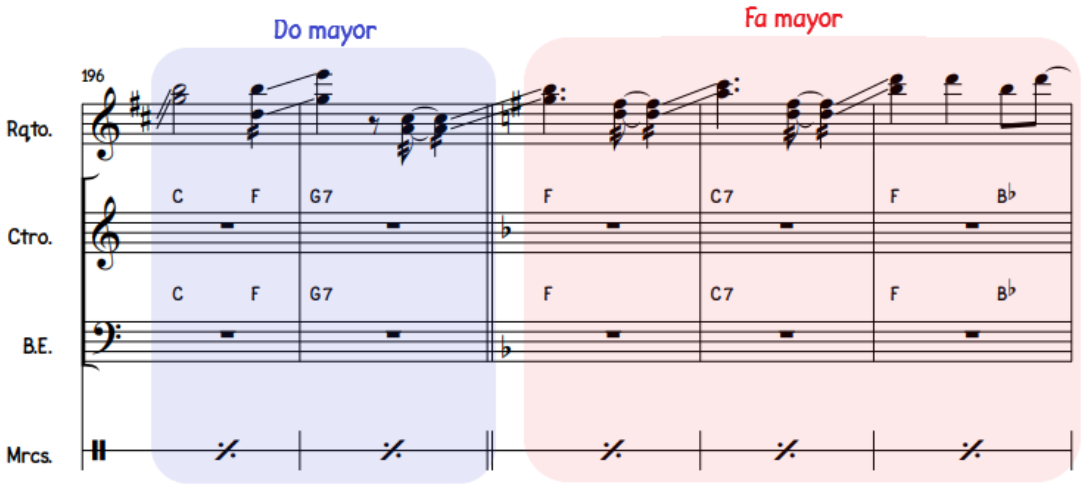


Figura 94. Modulación en la sección de torbellino de la pieza "Por la vía al llano, con requinto en mano" (compases 196-200). Fuente: esta investigación.

La sección musical correspondiente a la introducción, la cual se expone también para unir el torbellino con el pajarillo, busca generar contraste con dichas formas musicales puesto que posee una secuencia de acordes que poco tiene que ver con el ciclo de I - IV - V7. El hecho de que esta sección posea principalmente acordes mayores y contenga relaciones armónicas que se pueden enmarcar como modales, ayuda aún más a generar variedad y equilibrio en toda la pieza. También, al final de esta sección, la armonía concluye en el acorde de A7 para establecer la tonalidad de *re* menor y permitir, de esta manera, dar paso al pajarillo.

Adicionalmente, y hablando de aspectos más rítmicos, esta sección contiene, durante su desarrollo, un cambio en la manera de ser acompañado, es decir, se pasa del acompañamiento de joropo tradicional al

de onda nueva[68]. También, al final de la sección, se realiza un cambio de régimen acentual (de «por corrío» a «por derecho») que nos permite, en primer lugar, alcanzar un nivel de variedad rítmico-acentual para anticipar los cambios de sistema que se darán a lo largo de la pieza y, en segundo lugar, realizar la transición entre el torbellino (que está en «por corrío») y el pajarillo (en «por derecho»). A continuación, mostraremos dicho fragmento armónico (en la descripción de los elementos rítmicos de esta pieza hablaremos más del cambio de régimen acentual que se da aquí):

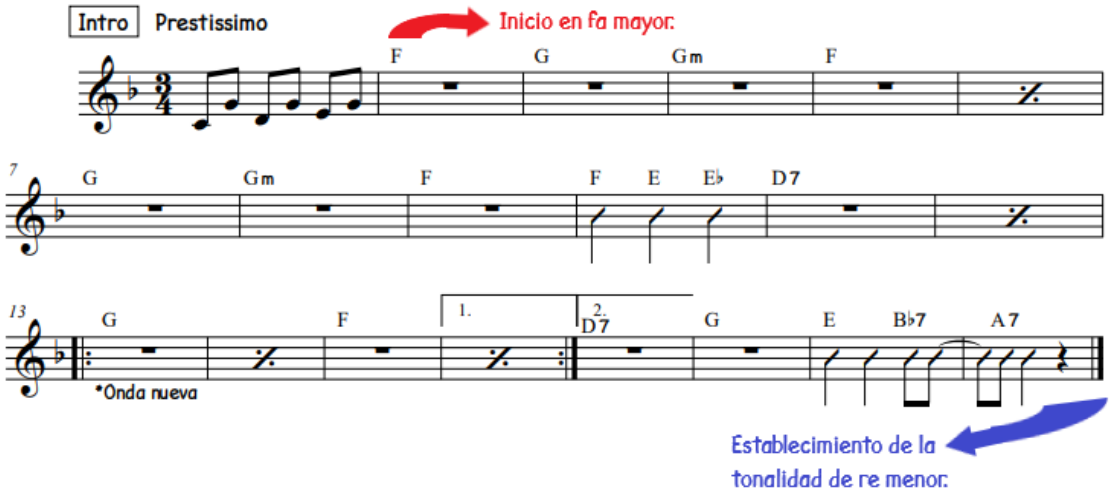


Figura 95. Fragmento correspondiente a la introducción y puente (paso entre el torbellino y el pajarillo) de la pieza "Por la vía al llano, con requinto en mano". Fuente: esta investigación.

El diseño melódico del requinto en la sección expuesta anteriormente se construye principalmente a partir de arpegios. También se utiliza la técnica del jalao como complemento y como un factor de unidad técnica entre esta sección y el resto de la pieza. Se optó por utilizar y dar énfasis a los arpegios para construir la melodía principal pensando también en contrastar con el resto de la obra y, en conjunto con la armonía, provocar una sensación «etérea» e introductoria que se diferencia de la especificidad y rigurosidad estructural del pajarillo y el torbellino.

Melodía. El pajarillo, al ser un golpe llanero, tiene las mismas características de los demás golpes trabajados en las piezas musicales. Es decir, posee una discursividad melódica basada en el uso y desarrollo de melotipos y, según Vera (1982), también posee una construcción melódica mensural dependiente —en la cual la melodía está sujeta al acompañamiento—. Al igual que los demás golpes, en el pajarillo podemos encontrar el elemento de la repercusión, —repetir un motivo melódico o rítmico durante varios compases—, y de repetición motívica (ya explicada anteriormente) (Ramón y Rivera, L, 1959 citado en Vera, 1982).

[68] Ver definición en el glosario. En nuestra pieza, dicho cambio de acompañamiento surgió gracias al aporte del maestro Juan Carlos Contreras.

Al igual que en las demás obras, se optó por seguir articulando las técnicas de ejecución de instrumentos llaneros con las del lenguaje estilístico del requinto. Sin embargo, en esta pieza es más notorio el empleo de recursos propios de la idiomática del requinto interpretando elementos musicales del joropo, lo cual representa un nivel diferente de diálogo entre ambos lenguajes. En cuanto a las secciones de pajarillo y torbellino, se buscó utilizar, en ciertos momentos, cromatismos que dieran variedad al discurso melódico tradicional debido a que sus ciclos armónicos no son tan amplios en cuanto a dominantes secundarias, mixturas y demás recursos.

En la sección de torbellino se quiso utilizar el lenguaje requintístico con total libertad. Esto se planteó con el fin de lograr un contraste interpretativo con lo ejecutado en las secciones de pajarillo y, de cierta manera, con las otras dos piezas ya presentadas. Sin embargo, como el planteamiento de la obra y del trabajo procura el diálogo entre lo andino y lo llanero, se usaron en el torbellino algunos recursos técnico-interpretativos y también morfológico-musicales relacionados, o emparentados, con elementos del contexto musical llanero. Por ejemplo, se aprovechó la posibilidad de realizar pedales, se efectuaron rasgueos que permiten una figura rítmica específica en el bajo y se utilizó la técnica de la alzapúa.

Ritmo. El ritmo en esta pieza posee diferentes cambios. El pajarillo está en una métrica de 3/4, pero en sistema «por derecho»[69], lo que lo hace más asimilable con el 6/8; mientras que el torbellino está en 3/4 dentro del sistema «por corrío»[70]. La sección de introducción y puente, que es la misma en lugares diferentes, comienza en el sistema «por corrío» y cambia a «por derecho». En este último, se acentúan los pulsos 2 y 3 de un compás de 3/4, tal como se muestra a continuación:

Figura 96. Estructura básica del régimen acentual «por derecho». Adaptado de: Régimen acentual por derecho, del documento MÚSICA LLANERA: Cartilla de iniciación musical (Rojas, 2004, p. 14)

Si bien existe un procedimiento estándar para realizar los cambios de régimen acentual, sólo se utilizó dicho modelo para llevar a cabo el paso de pajarillo a torbellino (de «por derecho» a «por corrío»). Para el cambio de «por corrío» a «por derecho» se realizaron otros procedimientos. A continuación, mostraremos los modelos básicos que se utilizan para efectuar cambios de sistema y también la manera en la que realizamos el cambio de «por corrío» a «por derecho» en la pieza:

[69] Según (Rojas, 2004), a este régimen acentual también se le denomina «toque atravesao». Dicha denominación se la dan los músicos llaneros.

[70] Vale aclarar que en el contexto torbellinero y, generalmente en el andino, no es muy común utilizar los términos «por derecho» y «por corrío». Es más común el uso de la referencia al pasillo y/o al joropo (para el 3/4, o por corrío) y al bambuco (para el 6/8, o por derecho). De esta manera, pueden encontrarse términos como merengue-bambuco, merengue-pasillo, merengue joropia'o, etc.

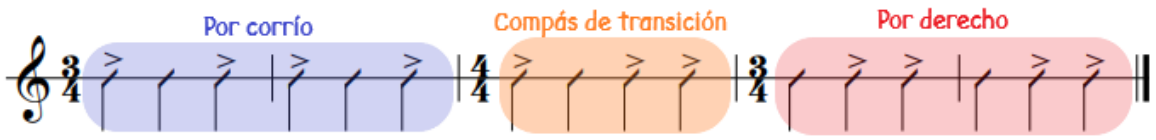


Figura 97. Modelo estándar para realizar el cambio de régimen acentual de «por corrío» a «por derecho». Fuente: esta investigación.

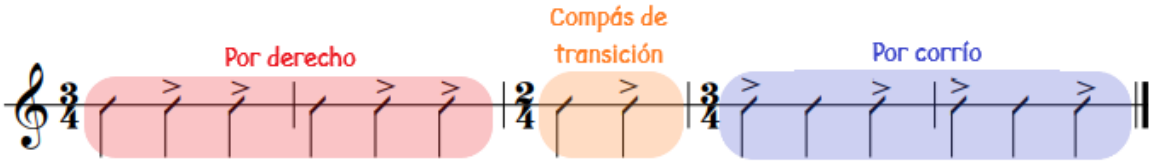


Figura 98. Modelo estándar para realizar el cambio de régimen acentual de «por derecho» a «por corrío». Fuente: esta investigación.

La figura (98) anterior muestra el procedimiento empleado para realizar el cambio de régimen acentual al pasar del pajarillo (más específicamente, del seis por derecho) al torbellino; dicho procedimiento lo podemos ver en contexto a continuación:

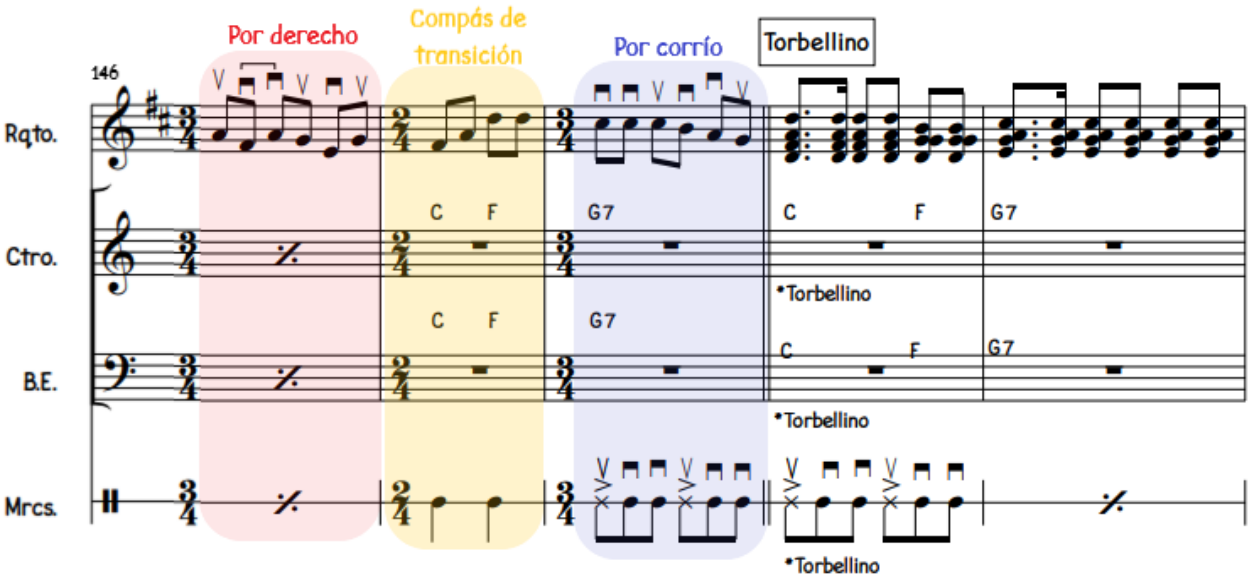


Figura 99. Paso de seis por derecho a por corrío (torbellino) en la pieza "Por la vía al llano, con requinto en mano" (compases 146-150). Fuente: esta investigación.

En la pieza, el cambio de «por corrío» a «por derecho», que se realizó en la sección de puente (la misma introducción), se llevó a cabo sin utilizar un compás de transición con métrica diferente al 3/4. Es decir, se hizo el cambio de sistema dentro de un solo compás de 3/4 a partir de cortes en bloque que lo que hacen es acentuar todos los pulsos del compás para preparar la acentuación del sistema «por derecho». A

continuación, mostraremos una figura para ilustrar el procedimiento de una manera más esquemática y también expondremos el fragmento en el que se da este cambio:

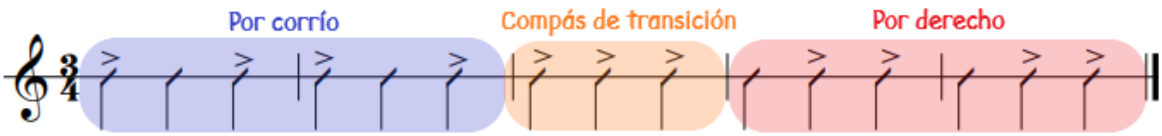


Figura 100. Modelo empleado en la pieza "Por la vía al llano con requinto en mano" para realizar el cambio de régimen acentual de «por corrío» a «por derecho». Fuente: esta investigación.

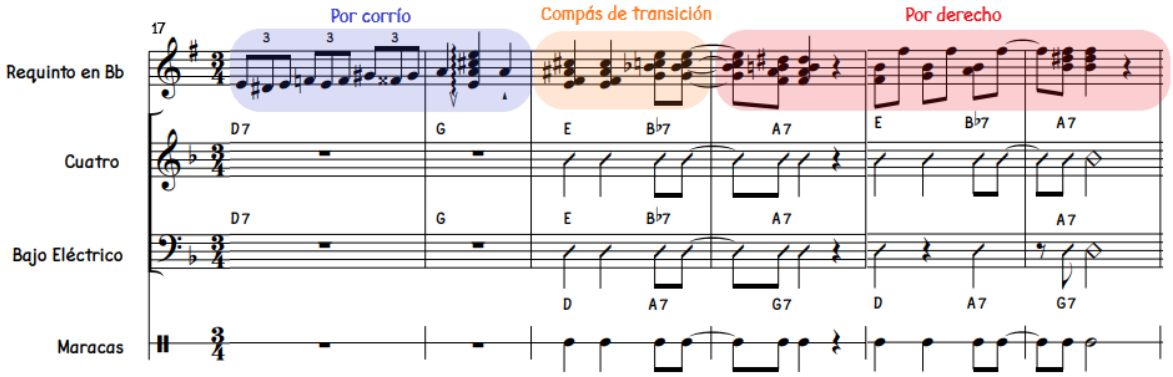


Figura 101. Ejemplo del procedimiento empleado en la pieza "Por la vía al llano con requinto en mano" para realizar el cambio de régimen acentual de «por corrío» a «por derecho» (compases 17-22). Fuente: esta investigación.

Además de la exploración en los regímenes acentuales, también se aplicaron otros recursos rítmicos que dieron variedad y riqueza a la pieza. Por ejemplo, utilizamos el recurso de la hemiola, de la cual ya hablamos anteriormente, también se aplicaron recursos rítmicos —tresillos y cuatrillos, principalmente— para dar fuerza y dinamismo en la melodía, se empleó un desarrollo motívico basado en utilizar cada vez más notas o figuras rítmicas, se realizaron cortes —específicamente, en la introducción— que rompen con la simetría esperada en una frase musical (frases de 2 compases a las que se le agrega un compás más, por ejemplo), y demás. A continuación, ilustraremos los recursos rítmicos mencionados:

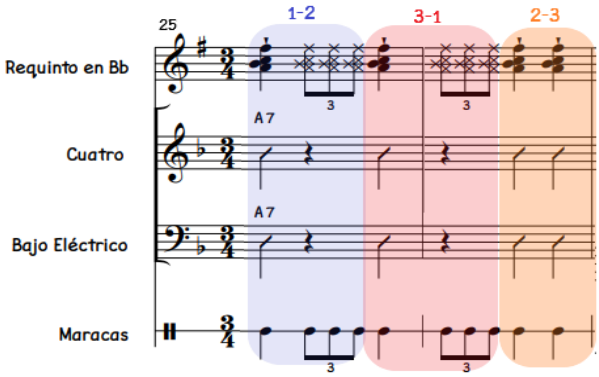


Figura 102. Uso de la hemiola como recurso rítmico, complementada con otras figuras rítmicas y recursos tímbricos; fragmento de la pieza "Por la vía al llano, con requinto en mano" (compases 25-26). Fuente: esta investigación.

Figura 103. Estructura básica de la hemiola en el régimen acentual «por derecho». Adaptado de: Cruzaos en Por derecho, del documento MÚSICA LLANERA: Cartilla de iniciación musical (Rojas, 2004, p. 16).

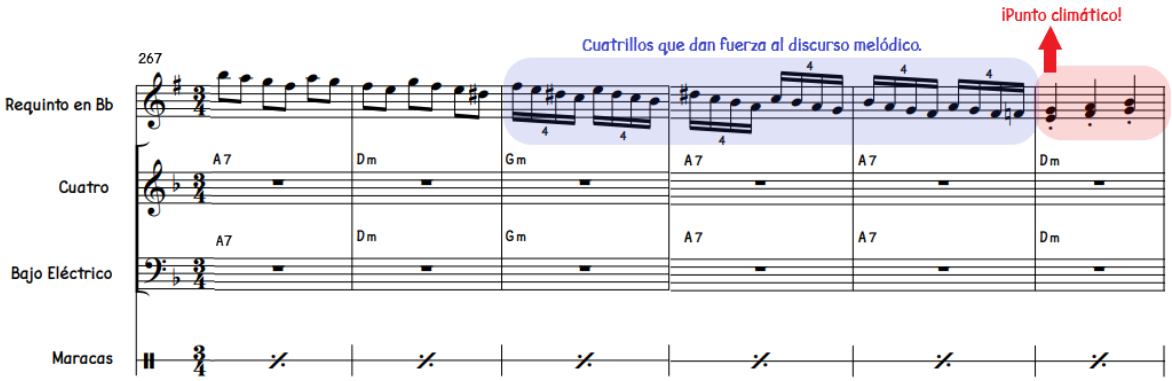


Figura 104. Uso de cuatrillos para dar fuerza al discurso melódico, para aumentar el número de notas de un motivo y llegar al punto climático de la pieza "Por la vía al llano, con requinto en mano" (compases 267-272). Fuente: esta investigación.

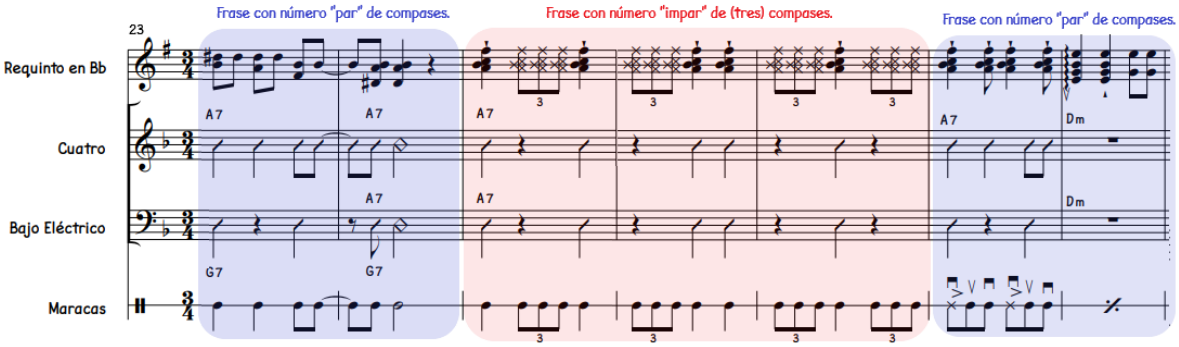


Figura 105. Uso de una frase musical de tres compases que rompe con la simetría esperada de frases de 2 compases; fragmento de "Por la vía al llano, con requinto en mano" (compases 23-29). Fuente: esta investigación.

Forma. La obra está conformada, principalmente, por dos partes: es decir, (1) dos secciones de pajarillo y (2) una de torbellino. Adicionalmente, se incorpora una transición, que incluye al seis por derecho para llevarnos del pajarillo al torbellino, y una sección de introducción, que además se repite más adelante sirviendo de puente para volver del torbellino al pajarillo. La segunda vez que se interpreta el pajarillo, se propone la improvisación por parte de los instrumentos que conforman el ensamble y se ejecuta la *coda*, por parte del requinto, que lleva a la conclusión de la pieza.

En cuanto a la improvisación mencionada, se aclara que no hay un orden específico que indique qué instrumento improvisa primero —aunque se recomienda que sea el requinto por cuestiones de continuidad en la melodía—, ni se especifica el número de compases o «vueltas» que dura cada

intervención por instrumento. Al igual que en un contexto tradicional, se espera que todo se defina a partir de la energía y las dinámicas del momento. A continuación, presentamos la forma de la obra con las mismas convenciones utilizadas para las demás piezas:

Parte	INTRODUCCIÓN	PAJARILLO		
Compases	1 - 20	21 - 31	32 - 124	125 - 128
Descripción	El requinto comienza con su rol melódico construido principalmente con arpegios, mientras los demás instrumentos lo acompañan. La sección comienza en tonalidad mayor y con el sistema "por corrío", y termina en la dominande de re menor (A7) y con el sistema "por derecho".	Se realiza una serie de cortes en bloque sobre el acorde de A7 para generar tensión y preparar el inicio del ciclo armónico del pajarillo.	Se da inicio a la primera exposición del golpe de pajarillo donde el requinto posee el rol melódico principal y los demás instrumentos lo acompañan.	Se realizan, en el ciclo de pajarillo, unos glissandos tremolados ascendentes que marcan el final de la primera exposición del pajarillo.
Cifrado básica	**F:** F - G - Gm - F - E - Eb - D7 - **G:** G - F - G - F - D7 - G - **Dm:** E - Bb7 - A7	Ciclo armónico de pajarillo: **Dm:** Dm - Gm - A7 -A7		
Cifrado analítico	**F:** I - II - IIm - I - VII - bVII - V7/II - **G:** I - bVII - I - bVII - V7 - I **Dm:** II7 - bVI7 - V7	Ciclo armónico de pajarillo: **Dm:** Im - IVm - V7 -V7		
Puntos climáticos				

TRANSICIÓN PAJARILLO A TORBELLINO		TORBELLINO		
		TORBELLINO EN DO MAYOR		TORBELLINO EN FA MAYOR
129 - 133	134 - 147	148 - 181	191 - 197	198 - 231
A partir de los glissandos tremolados descendentes del pajarillo, la armonía se va transformando para establecerse en la tonalidad de do mayor.	Ya estando establecida la armonía de do mayor, se hace uso del golpe de seis por derecho para generar la aproximación al torbellino. Posteriormente se realiza el paso al torbellino (y al sistema "por corrío") a partir de un compás de 2/4.	Se da inicio a la exposición del torbellino donde el requinto posee el rol melódico principal y los demás instrumentos lo acompañan.	A partir de unos glissandos tremolados se realiza la modulación directa a fa mayor, todavía en ritmo de torbellino.	El requinto continúa con su rol melódico principal mientras los demás instrumentos lo acompañan. A partir de una escala descendente que va al quinto grado melódico de la tonalidad, el requinto retoma la misma sección de "introducción" para conectar con el pajarillo.
C: G7 - Dm - G7	Ciclo armónico de seis por derecho: **C:** C - F - G7	Ciclo armónico de torbellino: **C:** C - F - G7		Ciclo armónico de torbellino: **C:** C - F - G7
C: V7 - IIm - V7	Ciclo armónico de seis por derecho: **C:** I - IV - V7	Ciclo armónico de torbellino: **C:** I - IV - V7		Ciclo armónico de torbellino: **C:** C - F - G7

PUENTE	PAJARILLO	
232 - 250	251 - 254	255 - 283
Se interpreta el mismo contenido musical de la introducción y se da paso a la segunda exposición del pajarillo.	Se inicia esta segunda exposición con la improvisación de los músicos del ensamble. No hay un orden específico de quiénes improvisan, quién comienza, quien termina, ni la duración de las improvisaciones.	El requinto retoma el rol melódico principal y ejecuta las últimas frases que, por su construcción rítmica, generan tensión para dar fin a la pieza.
Misma armonía de la introducción.	Ciclo armónico de pajarillo: **Dm:** Dm - Gm - A7 -A7	
	Ciclo armónico de pajarillo: **Dm:** Dm - Gm - A7 -A7	

Tabla 3. Forma de la pieza "Por la vía al llano, con requinto en mano". Fuente: esta investigación.

Recursos técnico-expresivos del requinto (técnicas). Si bien en esta obra hay presencia de técnicas adaptadas de instrumentos llaneros —como el jalao, la alzapúa, rasgueos, cuerdas muteadas, entre otros— es más evidente la ejecución de recursos o elementos musicales de dicho contexto a partir de la idiomática propia del requinto. En consecuencia, es preponderante el uso de intervalos armónicos paralelos (de terceras, principalmente), notas melódicas sueltas, trémolos y demás. En el torbellino, como se mencionó anteriormente, se utiliza con más libertad el lenguaje tradicional del requinto; sin embargo, este se articula con elementos del joropo como los rasgueos, el uso de pedales y, más directamente, el acompañamiento del cuatro, el bajo y las maracas. En definitiva, en esta obra se puede observar otro tipo de diálogo entre lo requintístico y lo llanero.

También, con el diseño de la obra, se pudo aplicar lo aprendido en términos de recursos y elementos morfológico-musicales propios del pajarillo y el torbellino. En cuanto al recursos musicales llaneros, se pudieron emplear el *llamado* en el requinto, los cambios de régimen acentual, algunos de los melotipos característicos del pajarillo, el acompañamiento de onda nueva, la improvisación, entre otros. También, es de resaltar el uso de recursos musicales para realizar los cambios entre el pajarillo y el torbellino, como lo fue el golpe de seis por derecho y la sección de puente ya explicada (la cual es la misma introducción).

Pautas interpretativas (timbre y fraseo). Para la interpretación de esta obra, se mantiene la misma recomendación hecha para la ejecución de "Caldo para'o" en cuanto a mantener la fuerza interpretativa que exige el estilo (ambos se basan en golpes llaneros y en la ejecución recia). Es importante no dejar de lado la expresividad del requinto a partir del empleo de sus técnicas principales, tales como el vibrato, los glissandos, los trémolos, entre otros. También es indispensable utilizar la ubicación de la pluma en una zona cercana al puente; si bien esta posición varía por diferentes aspectos —como la decisión del intérprete, los requerimientos de cada técnica de ejecución, la fuerza y/o energía que se da en el ensamble— es importante mantenerla (en lo posible) en dicho lugar porque es ahí donde se genera la tímbrica esperada, sin mencionar que también facilita la ejecución de algunas técnicas interpretativas.

También se mantiene la sugerencia de prestar especial atención a las distintas maneras de frasear y acentuar ciertos fragmentos musicales. Para esto, recordamos lo importante que es conocer el contexto rítmico-melódico de cada frase a ejecutar y tener referencias interpretativas para conseguir una ejecución estilística más natural.

CONCLUSIONES

El objetivo principal del presente trabajo consistió en desarrollar una propuesta para la interpretación del requinto en formas musicales del joropo colombo-venezolano a partir del diseño y ejecución de tres obras andino-llaneras. Esto se realizó, inicialmente, con el propósito de enriquecer el lenguaje interpretativo propio del instrumento. Para efectuar lo anterior, fue necesario, en primer lugar, realizar un estudio teórico que sustentara el uso del tiple-requinto en la ejecución de músicas llaneras, que evidenciara los puntos de conexión entre el instrumento y el contexto musical del joropo, y que permitiera identificar los diálogos entre el requinto —enmarcado en un contexto andino— con las sonoridades llaneras. En segundo lugar, se llevó a cabo el diseño de las tres piezas propuestas a partir de la escucha de referentes musicales específicos, de la indagación en las técnicas interpretativas de instrumentos llaneros (bandola llanera y cuatro) para ser aplicados al requinto, y del estudio de elementos musicales de las formas llaneras trabajadas (golpes y pasaje) para ser afianzados y aplicados en un discurso musical. Y, por último, fue importante también presentar nuestra propuesta interpretativa de manera teórica por medio del análisis, explicación y descripción de los elementos técnicos y musicales empleados en las piezas, y, de manera práctica, a partir de la interpretación de dichas obras con el formato acompañante de cuatro, bajo eléctrico, maracas y voz.

En cuanto a la necesidad de apoyar el planteamiento del trabajo a través de un estudio teórico-contextual, se logró tejer un contenido que permite no sólo ubicar al requinto en espacios llaneros, sino también identificar y reconocer el interesante proceso de interfluencia que se da entre las regiones y subregiones de nuestro país, y, para el caso de nuestro trabajo, entre lo andino y lo llanero a partir de un diálogo constante en diversos niveles (cultural, social, económico y musical). Además de este aporte teórico-contextual obtenido con la elaboración del primer capítulo del trabajo, surgieron distintas reflexiones. Una de ellas se relaciona con la importancia de entender que las músicas tradicionales de nuestro país están vivas en la medida de que no son estáticas ni herméticas, sino que son una constante confluencia de saberes provenientes de diversos lugares y contextos que se entrecruzan y se alimentan mutuamente. En segundo lugar, se pudo apreciar el esfuerzo de muchos investigadores por estudiar las músicas llaneras y sus contextos socioculturales, y, asimismo, se logra percibir el amplio panorama que falta por ser explorado, identificado y reconocido. Como consecuencia de lo anterior, y principalmente de la información que no se abarcó en este estudio, nace la curiosidad y el interés por continuar investigando, por medio del requinto, las músicas llaneras y demás expresiones regionales colombianas en general.

En cuanto a la indagación, estudio y aplicación (en el requinto) de los elementos técnicos, o de ejecución, pertenecientes a instrumentos llaneros, fue realizable la consolidación de un conjunto de posibilidades interpretativas que quedan a disposición de requintistas para ejecutar músicas llaneras (y otros estilos) manteniendo la riqueza idiomática del instrumento. Este ejercicio de probar y adaptar técnicas interpretativas ajenas al requinto resultó ser muy provechoso porque a partir de ello se consiguieron resultados musicales eficientes y posibilidades técnicas que enriquecen el lenguaje del instrumento y del intérprete. Por esta y otras razones, surge una reflexión que nos lleva a reconocer que el requinto posee

muchas opciones interpretativas para ejecutar diversas músicas o lenguajes partiendo de su esencia estilística. Esto, debido a su versatilidad y a sus particularidades técnicas que posibilitan la exploración de nuevas maneras de ejecución. Por otra parte, es importante reconocer que existe una gran cantidad de recursos técnico-interpretativos que no fueron objeto de este estudio y que se pueden emplear en el requinto; es por esto que se propone continuar trabajando en ello para fortalecer —en conjunto con los valiosos aportes de la comunidad de requintistas— el lenguaje del instrumento para la interpretación de músicas llaneras y demás.

A partir del diseño de las tres obras propuestas, se tuvo la oportunidad de averiguar, conocer, aplicar y afianzar elementos morfológico-musicales característicos del joropo colombo-venezolano. Además, gracias al proceso de análisis y descripción de dichos elementos, se logró consolidar una fuente de información que permite al lector (o ejecutante) tener un acercamiento general a los aspectos y recursos musicales más característicos de las formas llaneras trabajadas (golpes y pasaje), a su funcionamiento, a su relación con aspectos técnicos (de ejecución) y a la manera en la que se articularon en las piezas del presente trabajo. En relación con lo anterior, se reconoce que muchos elementos musicales del joropo no se abarcaron en este estudio debido a la magnitud y diversidad estilística de dicho contexto. Sin embargo, esto da la posibilidad de continuar indagando, a través del requinto, en los demás estilos interpretativos del joropo para así mantener el valioso proceso de inmersión musical que, por medio del diseño de obras y de la investigación, representa un aporte a la visibilidad de dichos estilos y al conjunto de posibilidades, repertorios y recursos musicales del instrumento.

En cuanto al componente teórico del presente trabajo, en términos generales, se ofrece un material académico que permite al lector hacer un acercamiento al contexto histórico, geográfico y cultural del joropo de tiples con sus respectivas particularidades. También, se aporta información básica sobre elementos técnicos, morfológicos y escriturales del requinto. Por otra parte, se expone información teórica concerniente a la ejecución, notación y uso de las técnicas adaptadas de la bandola llanera y el cuatro principalmente, y también se permite identificar ciertas lógicas internas de las músicas llaneras que nos ayudan a entender su funcionamiento de manera general.

Por último, en cuanto al componente práctico del trabajo, se ofrecen tres obras musicales para ser interpretadas, ya sea por músicos académicos o de tradición oral; también, se brinda un material audiovisual básico que da a conocer la ejecución de ciertas técnicas llaneras adaptadas al requinto y, de manera más general, se entrega el planteamiento de una propuesta interpretativa que se nutre del trabajo de diferentes intérpretes, investigaciones, documentos audiovisuales, profesores y músicos de trayectoria en el contexto del joropo, y que está en un estado receptivo, que se sigue consolidando, mixturando y nutriendo para continuar aportando al lenguaje interpretativo del requinto colombiano.

Personalmente, la realización de este trabajo representó un avance importante para mi proceso formativo como músico e intérprete del tiple-requinto. En primer lugar, pude adquirir y afianzar conocimientos relacionados con aspectos históricos, geográficos, sociales y musicales del joropo colombo-venezolano a

partir del acercamiento a investigaciones, escritos, grabaciones, videos e intérpretes del contexto musical llanero. Por otra parte, el presente estudio fue una oportunidad para detenerme a conocer más mi instrumento, sus elementos estilísticos, los espacios donde se desarrolla, sus técnicas y sus particularidades morfológicas: todo este aprendizaje me llevó a apreciar aún más la riqueza del instrumento en todos sus sentidos, sus posibilidades para interpretar varios lenguajes musicales y, de igual manera, me ayudó a fortalecer mi discurso teórico e interpretativo como requintista. También, quisiera destacar que durante la realización del presente trabajo, se fortaleció en gran medida el aprecio, respeto e interés que tengo hacia las músicas llaneras, sus instrumentos y hacia el requinto; asimismo, conocí personas maravillosas con las cuales tuve la fortuna de tocar y/o compartir saberes; pude aplicar los conocimientos adquiridos desde mis inicios musicales al lado de mi abuelito y mis tíos, hasta mi paso actual por la FAASAB; reflexioné sobre lo valiosas y complejas que son las músicas tradicionales de mi país, y, entre muchas otras cosas, aprendí a valorar y a querer mucho más el oficio musical. En definitiva, este trabajo es, para mí, un paso más para crecer como persona y como músico.

REFERENCIAS

Ardila, C. (2017). *Del llano llano: obra para cuatro llanero que toma como insumo de creación el joropo colombo venezolano*. Tesis de pregrado para optar por el título de Maestro en Artes Musicales, Facultad de Artes ASAB, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, Colombia.

Audio Master. (21 de septiembre de 2018). *Bandolina y furruco maestro Jorge Perez*. [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=5cw0a-Y6FNI

Bedoya, S. (1987). Regiones, músicas y danzas campesinas. *A Contratiempo, 1,* 3-17.

Bahamón, D. [Diego Bahamón Serrato] (2014, agosto 13). *Entreverao para tiple colombiano. Diego Bahamón y Juan Carlos Contreras* [Archivo de video]. Extraído el 23 de junio, 2020 de https://www.youtube.com/watch?v=5k7FffZ_guM&list=RD5k7FffZ_guM&start_radio=1

Chacón, D. (2019). *Estudios técnicos para la guitarra eléctrica basados en golpes de la música llanera.* Tesis de pregrado para optar al título de Maestro en Música, Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Ciencias Políticas, Universidad de Cundinamarca, Zipaquirá, Colombia.

Contreras, J. C. (2019a). *El cuatro y la bandola llanera, su desempeño y comprensión de las lógicas de ejecución en tres estilos del joropo*. Tesis de maestría para optar al título de Magíster en Músicas Colombianas, Facultad de Creación y Comunicación, Universidad El Bosque, Bogotá, Colombia.

Contreras, J. C. [Juan Bandola Contreras] (3 de mayo de 2019b). *4.Pulsación con doble plumada bandola llanera- Juan Carlos Contreras (Juan Bandola)* [Archivo de video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=3chVelUq0fc

Contreras, J. C. [Juan Bandola Contreras] (3 de mayo de 2019c). *5.Pulsación con pedal bandola llanera- Juan Carlos Contreras (Juan Bandola)* [Archivo de video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=wAaohAmpzgU

Contreras, J. C. [Juan Bandola Contreras] (3 de mayo de 2019d). *10.Palm mute bandola llanera- Juan Carlos Contreras (Juan Bandola)* [Archivo de video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=vv-I0LZT4Ng

Contreras, J. C. [Juan Bandola Contreras] (3 de mayo de 2019e). *7.Trapiado bandola llanera- Juan Carlos Contreras (Juan Bandola)* [Archivo de video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=bOch8NVhwao

Contreras, J. C. [Juan Bandola Contreras] (3 de mayo de 2019f). *8.Chamarreo bandola llanera- Juan Carlos Contreras (Juan Bandola)* [Archivo de video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=hxyA0YZrKa8

Contreras, J. C. [Juan Bandola Contreras] (3 de mayo de 2019g). *9.Cueriao bandola llanera- Juan Carlos Contreras (Juan Bandola)* [Archivo de video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=peLp7w7zZ4c

Contreras, J. C. [Juan Bandola Contreras] (3 de mayo de 2019h). *12.Características tradicional bandola llanera- Juan Carlos Contreras (Juan Bandola)* [Archivo de video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=FrQc6qhSUqk

Contreras, J. C. [Juan Bandola Contreras] (3 de mayo de 2019i). *10.Abanico cuatro llanero- Juan Carlos Contreras (Juan Bandola)* [Archivo de video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=J-2PA0PVc5M

Contreras, J. C. [Juan Bandola Contreras] (3 de mayo de 2019j). *7.Cacheteo cuatro llanero - Juan Carlos Contreras (Juan Bandola)* [Archivo de video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=r1A9X4t3HGQ

Contreras, J. C. [Juan Bandola Contreras] (3 de mayo de 2019k). *11.Abanico con cacheteo cuatro llanero - Juan Carlos Contreras (Juan Bandola)* [Archivo de video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=tnXU_oWWMb0&t=3s

Contreras, J. C. [Juan Bandola Contreras] (3 de mayo de 2019l). *13.Cuerdas muteadas cuatro llanero- Juan Carlos Contreras (Juan Bandola)* [Archivo de video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=RGeXXZ7H6oM

Contreras, J. C. [Juan Bandola Contreras] (3 de mayo de 2019m). *16.Chord melody cuatro llanero- Juan Carlos Contreras (Juan Bandola)* [Archivo de video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=27CAPTtnpBY

Contreras, J. C. [Juan Bandola Contreras] (3 de mayo de 2019n). *17.glissando cuatro llanero- Juan Carlos Contreras (Juan Bandola)* [Archivo de video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=ZgwtgN4jOv8

Contreras, J. C. [Juan Bandola Contreras] (3 de mayo de 2019m). *11.Registro bandola llanera- Juan Carlos Contreras (Juan Bandola)* [Archivo de video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=9ZH7IjpAxgE

Fundación Batuta. (2012). *Álvaro Salamanca Córdoba*. Recuperado de https://www.fundacionbat.com.co/site2012/interna.php?ids=104&id=250

Francisco Montoya - Tema (27 de febrero de 2016). *Romance apureño* [Archivo de video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=K5ygS7Y65Cs

Francisco Montoya - Tema (18 de junio de 2018). *Llorando a Mi Novia Muerta* [Archivo de video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=xSFFbLJ5OjQ

Facultad de Artes ASAB – Universidad Distrital. (9 de septiembre de 2022). *Socialización de Grado- Esteban* Bernal [Archivo de video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=KcVkJUE-wSM&t=2685s

Instituto Geográfico Agustín Codazzi. (15 de noviembre de 2022). *Mapa Oficial Político Administrativo-1999* [mapa]. Geoportal. https://geoportal.igac.gov.co/sites/geoportal.igac.gov.co/files/geoportal/politicoseg.pdf

Joy, U. (2021, marzo 17). Onda Nueva, el legado de Aldemaro Romero que sigue vivo en los músicos venezolanos. Extraído el 5 de julio, 2022 de https://eldiario.com/2021/03/17/onda-nueva-legado-aldemaro-romero-en-los-musicos-venezolanos/

López, L., Bedoya, S., Lambuley, N., Sossa, J. (2007). Músicas regionales colombianas. Dinámicas, prácticas y perspectivas. Bogotá: Fundación Nueva Cultura.

Lambuley, R. (2014). *JOROPO: Sonoridades de la vida, estéticas de la existencia.* Tesis de doctorado para optar por el título de Doctor en Estudios Culturales Latinoamericanos, Área de Estudios Sociales y Globales, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, Ecuador.

Lambuley, N. (2014, septiembre). *Los diapasones integrados, una forma de conocimiento de los cordófonos andino llaneros*. Ponencia presentada en el II Seminario Nacional sobre Músicas Regionales organizado por el Grupo de investigación Valores Musicales Regionales de la Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

Marchán, C. (productor) & Petrizzelli, J. (director). (2006). Anselmo, la trampa de la uña [Película]. Venezuela: UNELLEZ.

Mandolinas de Venezuela [Mandolinas de Venezuela]. (2019, marzo 21). *TONNY RUDA-Técnica para la mandolina I PARTE* [Archivo de video]. Extraído el 9 de octubre, 2020 de https://www.youtube.com/watch?v=8oC0donXWJU

Ottoniel Parra - Producciones EL MONO (15 de junio de 2017). FRANCISCO MONTOYA - ROMANCE EN LA LEJANIA [Archivo de video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=cJ29gUHzaSg

Ricaurte, J. (s.f). *Bandolón de tiempos idos*. [CD versión electrónica]. Tauramena, Colombia: Casa de la Cultura de Tauramena

Rojas, C. (1990). Llanura, soga y corrío. En *Cantan los Alcaravanes* (pp. 65-156). Bogotá D.C: Asociación Cravo Norte, Occidental de Colombia, Inc.

Rojas, C. (2000). *Joropo en el siglo XX: redefinición de un lenguaje*. Acta del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular IASPM-AL, Bogotá, Colombia.

Rojas, C. (2004). *MÚSICA LLANERA: Cartilla de iniciación musical*. Bogotá D.C.: Ministerio de Cultura.

Rodríguez, R. (2015). Técnicas de ejecución de la guitarra flamenca: Historia, desarrollo, aporte y mecanismos. *Revista Káñina, 2* (39), 215-234. Extraído el 1 Junio, 2021 de https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=44247253013

Radio Nacional de Colombia. (2017, agosto 9). La carranga, un género joven en el corazón de Colombia. Extraído el 5 de julio, 2022 de https://www.radionacional.co/musica/bandas-colombianas/la-carranga-un-genero-joven-en-el-corazon-de-colombia

Vera, S. (1982). *Método para el aprendizaje de la bandola llanera*. Caracas, Venezuela: FUNDARTE.

Villarreal, M. (2012). *Sistematización de aspectos técnico-interpretativos del requinto en la música carranguera: el caso de Delio Torres*. Tesis de pregrado para optar por el título de Maestro en Artes Musicales, Facultad de Artes ASAB, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, Colombia.

Villota, S. (2018). *Composición y orquestación de tres obras para instrumentación andina latinoamericana y orquesta de cuerdas frotadas*. Tesis de pregrado para optar por el título de Maestro en Música, Facultad de Artes ASAB, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, Colombia.

ANEXOS

Anexo 1: Testimonios de tocadores llaneros.

Nombre quien informa	**Información complementaria**	**Testimonio**
Don Raúl Enrique Mariño Salcedo.	"(...) hombre criado en la vereda de Guafal Pintao, a orillas del río Cusiana y tocador de bandola y bandolón (requinto con temple de bandola)" (Lambuley, 2014, p. 249)	"(...) cuenta que en sus épocas de niño se tocaba era el requinto y el tiple. 'El tiple era de 12 cuerdas y no se diferenciaba del temple andino, mientras que al requinto, como instrumento puntero, se le denominaba bandolón y así funcionó hasta que llegó la bandola como en los años 60, época en que don Raúl Enrique empezó a escuchar la bandola de Anselmo López y Luis Quinitiva, que fueron los primeros músicos que oyó en ese instrumento' [Raúl Enrique Mariño, Maní, Casanare, febrero de 2010.]". (Lambuley, 2014, p. 249)
Luis Quinitiva.	"(...) uno de los primeros tocadores de bandola llanera criolla en el departamento del Meta y que luego se convirtió en uno de los principales bandolistas colombianos en la década de los 70, [quien] relata que, antes de tocar bandola, los instrumentos con los que él aprendió a tocar joropo fueron el tiple, el requinto y el guitarro,	"El primer instrumento musical que yo comencé a tocar desde niño es el que en el llano se llama tiple pero a él se le hace un transporte (afinación de la cuerdas) diferente al que tiene al natural y se le quitan dos cuerdas para darle el nombre de guitarro; es un instrumento que en el llano sirve como puntero. Otro instrumento en el que yo aprendí a puntear es el bandolón o sea el requinto, un instrumento que se cree es de tierras andinas y que entró por el lado de Boyacá, cuando Boyacá también tenía parte con llano. Después aprendí a tocar guitarra porque en muchas partes del llano también se toca guitarra… (Luis Quinitiva)" (Lambuley, 2014, p. 251)

	reiterando el valor sonoro que representaron los tiples y requintos para el lenguaje del joropo". (Lambuley, 2014, p. 251)	
Hector Julio Belisario Fonseca, también llamado El "pariente Belisario".	"(...) declara tener 49 años y que recuerda que aprendió a tocar joropo con sus padres en el tiple". (Lambuley, 2014, p. 252)	" 'En los Años que llevo yo empiezo la música por el tiple o sea el guitarro que llamábamos anteriormente, y yo aprendí a tocar en eso, por evidencia de mis padres yo aprendí a tocar en lo que se llama tiple por ahí de unos 15 años para adelante. En realidad el tiemple de la bandola, el propio tiemple llanero, tiene unos siete tiemples fuera de los tonos' (Hector Julio Belisario Fonseca)". (Lambuley, 2014, p. 252)
Pedro Flórez.	Bandolista maniceño. Nació el 11 de agosto de 1930 y murió el 14 de abril del 2010 (Clemente Mérida, comunicación personal, 26 de junio del 2022). Según Contreras (2019a), Pedro Flórez tuvo un papel importante como cultor e impulsor de la bandola llanera en Maní (Casanare) puesto que llevó a un máximo desarrollo su estilo propio, muy relacionado a las tradiciones campesinas, el cual se convirtió en	El maestro Pedro Flórez (citado en Lambuley, 2014) afirma: "Esta bandola es poco conocida, ¡esto es nuevo! [afirma Pedro Flórez refiriéndose a una bandola de diapasón corto] únicamente porque el tiemple es lo mismo con lo que tocábamos en bandolón o requinto, entonces por eso la adopté, tiene mejor sonido esta bandola, que la de cuello (diapasón) largo. El requinto o el bandolón toca tocarlos con más calmita porque son cuerdas de acero, las de esta bandola son cuerdas de nylon, las otras son de acero, entonces toca llevarlas con mañita porque o si no uno revienta todas esas cuerdas. En el requinto, el bandolón y el tiple aprendí yo… A mí me gusta la bandola de cuello corto aun cuando yo aprendí en el requinto o bandolón templao por bandola (que tienen diapasón largo), pero a mí me gusta la bandola de cuello corto porque tiene mejor sonido". (pp. 252-253)

	referente y, posteriormente, en identidad del departamento del Casanare.	
Álvaro Salamanca.	Músico, intérprete del bandolón (guitarro), nacido en Tame, Arauca (Fundación Batuta, 2012). Ha sido partícipe en festivales importantes, como el el Torneo Internacional del Joropo en Villavicencio; también ha sido integrantes de grupos como *Festival Llanero* con el cual representó a Colombia en Cuba (Fundación Batuta, 2012). Salamanca es, junto con el maestro Pedro Flórez, uno de los intérpretes tradicionales (y tocador de diapasones casanareños) más reconocidos (Lambuley, 2014).	El maestro Álvaro Salamanca (2003, citado en Lambuley, 2014) afirma: "Se ejecutaba el joropo en dos tiples, el uno se dejaba como el tiple universal, como lo conocemos hoy y el otro se afinaba al estilo bandolín o bandola, por eso le decían bandolón" (p. 247)
Maestro José Elpidio Leva Guío.	"(...) comenta de la existencia del guitarro y el bandolón anteriores	El maestro José Elpidio Leva Guío (citado en Lambuley, 2014) afirma:

	a la bandola llanera que hoy conocemos" (Lambuley, 2015, p. 247)	"'los que fuimos inteligentes aprendimos a templar el bandolón porque no había arpa y el guitarro grande que acompañaba al bandolón de diez cuerdas y el guitarro grande de acompañar de doce cuerdas…'" (p. 247).
Don Rafael Niño.	"(...) maniceño de pura cepa, tocador de tiple en otros tiempos, [a quien se le preguntó que] si el joropo en Casanare antiguamente se acompañaba con cuatro [él respondió]". (Lambuley, 2014, p. 247)	Don Rafael Niño (citado en Lambuley, 2014) afirma: "'No había cuatro, no señor. El requinto ese lo tocaban era como pa' puntiar, pero en veces, en partes tenían ese requinto y en partes era sólo tiples, ese grande, uno encordao por bandola y otro por tiple, y ahí era, eso era lo que llamaban bandolón [...] Eso era el bandolón que decían, ese tiple templa'o por bandola….' ". (p. 247-248)
Tirso Caicedo.	"(...) cantador y coplero maniceño, (...) uno de los fundadores del hoy Festival Internacional de la Bandola Criolla 'Pedro Flórez', [quien] también en su conversación nos comenta que el origen de la bandola llanera actual es cundi-boyacense y que está ligado a la bandola lira, al requinto y al tiple". (Lambuley, 2014, p. 248)	"[...] el origen de la bandola que ahora tocan viene del tiple cundiboyacense, de la bandola lira de la misma región, y el requinto desde luego, los antiguos lo afinaban, por siete formas que creo que son las mismas notas el DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI. Pero ellos lo llamaban que habían siete formas de afinar la bandola, entonces quien tocaba por todas esa formas, es decir quién sabía afinar el bandolón por todas esa formas y lo tocaba pues era amo y señor de ese instrumento. En esa época cuando los padres, los sacerdotes jesuitas fundaron Tamara, trajeron algunos instrumentos del interior del país y de ahí se vino disgregando esa forma de tocar, es decir, el llanero nativo, el nativo de aquí y el mestizo que nacía ya en esta región, quiso aprender esa forma de ejecutar ese instrumento y lo afinó como una bandola y se llamó bandolón y al requinto le decían un bandolín, al tiple afinado como tiple, le decían un grave, un grave para acompañar era el tiple

		más grande, el más pequeño era el instrumento mayor o sea el que punteaba [...] [testimonio de Tirso Caicedo]". (Lambuley, 2014, p. 248)
José Ricaurte Rodríguez Ávila "Chirivico".	"Uno de los tocadores de bandolón de mayor reconocimiento y producción discográfica (...) el instrumento que él interpreta y que él llama bandolón (...): es un tiple pequeño de ocho cuerdas, es decir una derivación del requinto andino con temple de bandola". (Lambuley, 2014, p. 249)	El maestro José Ricaurte Rodríguez Ávila "Chirivico" (citado en Lambuley, 2014) afirma que: "'Hay tiple grave y hay medio grave. Bueno hay un hombre que se llama Álvaro Salamanca que es de Arauca —somos muy amigos— y él tiene un medio grave [...] Esto (refiriéndose al instrumento que tiene en las manos) (...) no es un requinto sino es un bandolón de ocho cuerdas; el requinto es de diez y este es de ocho cuerdas que es el bandolón, claro con el trasporte (afinación), porque, cuando yo le aprendí a Pedro Flórez y a Santiago, entonces hubo un problema que decían que ese tiple, ¿cómo se llamaba?, es un tiple, pero ¿y ese tiemple?, dijo 'será el tiemple del diablo"' y así se quedó…'". (pp. 249 - 250)

Anexo 2: Proceso de audición realizado a la interpretación del requinto, la bandola llanera, la mandolina, el bandolón y el cuatro en repertorios llaneros o en diálogo con dicha sonoridad.

Información recogida del proceso de escucha realizado a la interpretación de Gilberto Bedoya en el requinto ejecutando sus obras "Joropillo" y "Río Guamal":

ELEMENTOS MUSICALES	ELEMENTOS TÉCNICOS	ESTILO
-Cambios rápidos y extremos de dinámicas y/o intensidad: es muy expresivo en este sentido. -Parece existir un equilibrio entre el uso de notas sueltas y	-Uso de intervalos armónicos. -Uso de redobles y trémolos. -Utilización del vibrato (es muy expresivo en este sentido). -Uso de la articulación de	-Lenguaje del requinto instrumental en diálogo con el lenguaje instrumental llanero tradicional.

de intervalos armónicos (como terceras y sextas paralelas) en la melodía. -Uso de ornamentos, mordentes, redobles, trémolos. -En “Joropillo” se hace una modulación lejana (a la isotónica) aprovechando que el requinto es un instrumento cromático. -Acompañamiento del requinto con la «base» llanera (cuatro, bajo y maracas) en “Joropillo”.	*staccato* como elemento expresivo. -Arpegios sobre una posición acórdica fija (deja vibrar las cuerdas). -La ubicación de la plumada es muy variada: cambia con el fraseo (pregunta-respuesta), se mantiene mayormente justo debajo de la boca del instrumento, y en los finales de las frases utiliza una pulsación muy cercana al puente para ganar brillo. -Ejecuta armónicos para construir melodías. -Uso de efectos como la sordina. -Melodía a partir de acordes (*chord melody*).	

Información recogida del proceso de escucha realizado a la interpretación de Delio Torres en el requinto ejecutando su pieza “El zapatero” y “Corazoncito llanero” (del maestro Jorge Velosa).

ELEMENTOS MUSICALES	**ELEMENTOS TÉCNICOS**	**ESTILO**
-Uso de la figura «negra con punto-corchea-negra» para rematar frases. Esto se hace, principalmente, con las cuerdas que llevan la melodía. La negra con punto tiende a alargarse y la corchea a acortarse. -Uso preponderante de intervalos armónicos de terceras y sextas para la ejecución de la melodía.	-Uso de trémolos y redobles. -Elementos propios del lenguaje del requinto: glissandos, staccato, vibrato, entre otros. -Uso de la plumada alternada (para ejecutar notas sueltas y rápidas) y descendente (especialmente para ejecutar intervalos armónicos con una figuración no tan rápida). En “El zapatero” se emplean las	-Lenguaje del requinto instrumental (en “El zapatero”) y carranguero (en “Corazoncito llanero”) en diálogo con el lenguaje musical llanero tradicional.

-Melodías con registro interrumpido debido a la afinación reentrante. -También hay presencia de melodía con notas sueltas. -Se realizan modulaciones a tonalidades cercanas (en “El zapatero”). -Acompañamiento con cuatro en “El zapatero”.	plumadas descendente y ascendente apoyadas.	

Información recogida del proceso de escucha realizado a la interpretación de Javier Moreno en el requinto ejecutando su pieza “El requinto carranguero” y “El carranguero” (del maestro Jorge Velosa).

ELEMENTOS MUSICALES	**ELEMENTOS TÉCNICOS**	**ESTILO**
-Uso de intervalos armónicos en la melodía (terceras y sextas). -Uso de la terminación o remate de «negra con punto-corchea-negra» en la melodía. La negra con punto tiende a alargarse y la corchea a acortarse. -Uso de recursos melódico-armónicos (musicales) del joropo: ciclo armónico de «seis por corrío», llamado y uso del séptimo grado bemol (b7) de la escala en el requinto (en “El carranguero”). -Formato carranguero (requinto, tiple, guitarra, guacharaca y voz).	-Uso de golpe de acompañamiento más apagado por parte del requinto. -Trémolos. -Mayor uso de recursos de ejecución de la idiomática llanera en la guitarra (en “El carranguero”). -Hay presencia notable de rasgueos, floreos y arpegios en el requinto. -Al parecer, se mantiene una posición de ataque (de la uña, para el caso de Javier Moreno) medianamente fija. Es cercana al puente, posiblemente, debajo de la boca del instrumento. -Hay fuerza interpretativa en todos los instrumentos del formato.	-Lenguaje del requinto carranguero en diálogo con el lenguaje musical llanero tradicional.

Información Recogida del proceso de escucha realizado a la interpretación de Álvaro Quiroga en el requinto ejecutando en su pieza "Pajarillo".

ELEMENTOS MUSICALES	ELEMENTOS TÉCNICOS	ESTILO
-Uso abundante de notas sueltas en la melodía. -Uso de intervalos armónicos de terceras y sextas paralelas en la melodía. -Virtuosismo en el uso de figuras rítmicas en la melodía (muchas notas, velocidad, cuatrillos). -Se evidencia la repetición motívica y el desarrollo de variantes interpretativas de dichos motivos. -Desarrollo melódico a partir del aumento de la figuración rítmica del motivo (más notas, más velocidad). -Uso de cromatismos para hacer referencia a otros estilos musicales. -Acompañamiento de tiple y bajo eléctrico.	-Uso de recursos técnicos de la bandola llanera, como la doble plumada, el pedal, los rasgueos; y del cuatro, como las cuerdas muteadas, el *chord melody* y el glissando tremolado con acordes (elementos que estudiaremos más adelante en este capítulo). -Articulación de recursos técnico-musicales llaneros y requintísticos. -Uso de redobles, vibrato, glissandos, trémolos y sordina como técnicas propias del requinto. -Posición de la pluma cercana al puente. Los rasgueos para rematar las frases se hacen aún más cerca al puente para ganar brillo (similar a la ejecución de Gilberto Bedoya). -Notable fuerza interpretativa en el formato instrumental.	-Lenguaje estilístico del requinto instrumental santandereano articulado con el lenguaje llanero que, a su vez, está en diálogo con nuevos recursos musicales.

Información recogida del proceso de escucha realizado a la interpretación de Luis Quinitiva en la bandola llanera ejecutando la pieza "Pajarillo del Chire" (D.R.A.).

ELEMENTOS MUSICALES	ELEMENTOS TÉCNICOS	ESTILO

-Se ejecuta un registro en la bandola llanera y, posteriormente, una especie de introducción con el ciclo armónico del gabán (por corrío). Se hace el cambio de sistema y se pasa al pajarillo a partir del llamado y de cortes. -Ejecución de melodías o planos melódicos independientes. -Alternancia entre frases melódicas y de rasgueos. -Se evidencia la repetición motívica y el desarrollo de variantes interpretativas de dichos motivos. -Escalística y armonía acorde al lenguaje musical llanero tradicional. -La pieza tiene un tempo rápido. -Formato llanero tradicional.	-Uso de la pulsación con pedal ejecutada con pluma y con uña. -Uso recurrente de la técnica de jalao. -Pulsación con la pluma apoyada. -Mucha fuerza interpretativa. -Pulsación cercana al puente. -Ejecución de rasgueos como efecto tímbrico-percusivo y rítmico. -Al parecer, en los rasgueos se realiza la pulsación de las cuerdas cerca a la boca del instrumento.	-Lenguaje llanero recio, tradicional.

Información recogida del proceso de escucha realizado a la interpretación de Jorge Pérez en la mandolina ejecutando el golpe de seis por corrío.

ELEMENTOS MUSICALES	**ELEMENTOS TÉCNICOS**	**ESTILO**
-Se hacen rasgueos para rematar algunas frases melódicas. Estos se realizan en la misma región donde se ejecuta la melodía, es decir, cerca al puente. -Hace uso de notas pedales agudas, pero siempre con la pluma; es decir, no «jala» las cuerdas con la uña.	-Utiliza la técnica de doble plumada (propia de Maní, Casanare). -Uso de rasgueos como efecto tímbrico-percusivo y rítmico. Al momento de realizarlos, la pulsación de las cuerdas se hace *sul tasto*, es decir, sobre los trastes. Esto se debe a que en esta zona el sonido del	-Lenguaje del joropo colombo-venezolano tradicional.

-Sí hace uso de intervalos armónicos paralelos para realizar la melodía. -En ocasiones hace melodías en una sola cuerda. -Se evidencia la repetición motívica y el desarrollo de variantes interpretativas de dichos motivos. -Alternancia entre frases melódicas y de rasgueo. -Escalística y armonía acorde al lenguaje musical llanero tradicional. -La pieza tiene un tempo rápido. -Acompañamiento de cuatro, furruco y maracas.	instrumento es más «pastoso» y permite generar una mayor masa rítmica, más compacta. También se realiza en esta zona porque aquí las cuerdas están menos tensionadas, lo que permite mayor suavidad para ejecutar ese tipo de técnicas.	

Información recogida del proceso de escucha realizado a la interpretación de José Ricaurte "Chirivico" en el bandolón ejecutando la pieza "Guacharaca relancina" (música del folclor).

ELEMENTOS MUSICALES	**ELEMENTOS TÉCNICOS**	**ESTILO**
-No ejecuta melodías a partir de intervalos armónicos (por terceras o sextas paralelas). El discurso está sustentado en melodía y rasgueos. -Ejecución de un registro. -Ejecución de dos planos independientes (bajos y registro agudo). -Hay repetición motívica con sus respectivas variantes. -Discurso melódico y armónico acorde al lenguaje llanero tradicional. -Es común la ejecución de	-Pulsación descendente cuando se trata de notas sueltas, especialmente, para la ejecución del registro. -Al comenzar con el golpe, la pulsación en la mano derecha se vuelve más fuerte, contundente y utiliza la técnica de doble plumada (propia de Maní, Casanare). -Hay uso de pedales, pero no a partir del jalao. -Durante la ejecución melódica pulsa las cuerdas en una región cercana al puente, al parecer,	-Lenguaje llanero tradicional.

melodías en una sola cuerda. -Es recurrente el uso de arpegios dentro del discurso melódico. -El tempo de la pieza es rápido. -Acompañamiento de cuatro, bajo y maracas.	casi entre la mitad del puente y la boca del instrumento. -En el momento de realizar rasgueos (chamarreo, entre otros) la pulsación de las cuerdas se hace *sul tasto*, es decir, sobre los trastes. Esto se debe a que en esta zona el sonido del instrumento es más «pastoso» y permite generar una mayor masa rítmica, más compacta. También se realiza aquí porque las cuerdas están menos tensionadas, lo que permite mayor suavidad para ejecutar ese tipo de técnicas.	

Información recogida del proceso de escucha realizado a la interpretación de Juan Carlos Contreras en el cuatro ejecutando su obra "Cuatro en colores".

ELEMENTOS MUSICALES	**ELEMENTOS TÉCNICOS**	**ESTILO**
-Acordes con agregaciones y tensiones; riqueza en el lenguaje armónico. -Variaciones y figuras rítmicas complejas (hemiolas, tresillos, acentuación de 3/4 y 6/8 alternada, entre otras). -Uso de intervalos armónicos en la melodía, principalmente de sexta y octava. -Cuatro solista.	-Uso de arpegios sobre posiciones fijas. Uso del bajo independiente, con el pulgar, ya sea con la rítmica de «blanca-negra» u otra. -*Chord melody* articulado con rasgueos, cuerdas muteadas, glissandos, floreos, abanicos y demás técnicas de la mano derecha. -Cortes a partir de cuerdas muteadas y acentos como el «latigueo». -Glissando tremolado para conectar acordes.	-Lenguaje llanero moderno, de concurso. -Los recursos técnicos también pueden ser aplicables a contextos más tradicionales.

Anexo 3: Letras de los pasajes llaneros analizados en el tercer capítulo.

En el presente anexo se incluyen las letras de los pasajes “Romance en la lejanía”, “Romance apureño” y “Llorando mi novia muerta”. Teniendo en cuenta las explicaciones realizadas sobre dichas letras en el tercer capítulo, señalamos algunos elementos de la siguiente manera:

Copla.

Frase pentasílaba añadida.

Versos correspondientes al fragmento de *revuelta*.

También se realizó una representación básica/esquemática de la forma utilizada en dichas piezas. Las convenciones utilizadas son las siguientes:

Ejemplo de forma: CC|EE/CC|EECC|EE/CC|R

C: Coro.
E: Estrofa.
R: *Revuelta*.
Resaltado color indica que la sección es instrumental. Si no hay resaltado, quiere decir que la sección es vocal o cantada.

ROMANCE EN LA LEJANÍA – Pedro Emilio Sánchez
(Versión de Francisco Montoya)
CC|EE/CC|EECC|EE/CC|R

I
Por un caminito verde,
del palenque a la quesera,
con el oleaje del viento, mujer bonita,
me hiciste que te dijera.

Que mi amor se quedaría
fuera nube pasajera
y que te dejara escritas, en mis canciones,
cuantas cosas te ofreciera.

Te ofreceré mil bellezas
naturales de mi tierra,
quién pudiera darse el gusto
para darte las más bellas
envueltas en mis cantares
cuando el arpa me atropella.

Te entrego mi corazón
porque de amor está lleno,
va repleto de esperanza
como boga y canoero,
como sediento que encuentra
manantial en el estero.

II
Voy a ver si con un verso
puedo bajar una estrella
que me hable de tus antojos, mujer bonita,
y no me pierda tu huella. (BIS)

Me aparece que adivino,
en tu mirada morena,
que te gusta el horizonte
juguete de tolvanera
como juega tu sonrisa
en tus labios de cayena.

Te mando esta melodía
en un lirio sabanero
confundida en una garza
con belleza de garceros
y el lirio con su fragancia
me sembrará en tu recuerdo

ROMANCE APUREÑO – Víctor Brizuela
(Versión de Francisco Montoya)
|CC|EE/CC|EC|EE/CC|R

I
En la inmensa lejanía, ay lejanía,
cual paraíso de ensueño
miré pasar con la brisa, verdad mi vida,
sobre el paisaje apureño
una tarde de verano
a la mujer de mis sueños. (BIS)

CORO
Con su rostro angelical
y su carita de diosa
se llevaba del jardín
la fragancia de la rosa
para perfumar el llano,

trigueña linda y hermosa. (BIS)

II
Como una flor sabanera, oye mujer,
adornabas el camino,
salió el amor de mi pecho, ay de mi pecho,
para marcharse contigo
y sembrar en tu corazón
un remanso de cariño. (BIS)

CORO
Será la pampa llanera
la cuna de nuestro idilio,
la cual estará adornada
por campanillas y lirios,
será un romance apureño
el que formaré contigo. (BIS)

LLORANDO MI NOVIA MUERTA – Miguel Tovar
(Versión Francisco Montoya)
CC|EE/CC|EECC|EE/CC|C

I
Yo no sé por qué el destino
me dio un castigo tan negro
amargándome la vida
con lloros y desesperos.

No puedo aguantar la angustia,
el dolor me está venciendo,
porque dentro de mi pecho
hay un pozo de recuerdos.

CORO
Mi novia se la llevaron
una tarde de noviembre,
la muerte se la llevó
por el camino del cielo,
mis ojos derraman lágrimas
porque más nunca la vieron.

La noche de su velorio
me desmayé y caí al suelo
al ver inerte la boca
que me decía yo te quiero
y al contemplar su carita

cubriéndola un velo negro.

II
Mis lloros fueron más tistes
ese otro día de tu entierro,
ver alejarse la urna
con rumbo hacia el cementerio.

Quise cargarla en mis brazos
junto con mis compañeros
y cuando quise agarrarla
volví a desmayar de nuevo.

CORO
Desde que murió mi novia
la vida mía es un infierno,
los días los paso amargado
llorando en el cementerio
tirado sobre su tumba
agonizando mi duelo.

Mi corazón guarda luto
Por ese amor tan sincero
Y reza junto conmigo
Lloros de rodilla en tierra
Pidiéndole a Dios bendito
Que le dé el descanso eterno.

Anexo 4: Partituras de las piezas "Caldo para'o", "Tío Germán" y "Por la vía al llano, con requinto en mano".

NOTA: Si se encuentra interesado(a) en obtener las partituras completas de las piezas diseñadas, puede solicitarlas comunicándose conmigo a través de mi correo personal (jebernalr.music@gmail.com). Se las compartiré con gusto.

C A L D O P A R A ’O

Entreverao (guacharaca, chipola y quitapesares)

ESTEBAN BERNAL

FORMATO:

REQUINTO EN B♭
CUATRO
BAJO ELÉCTRICO
MARACAS

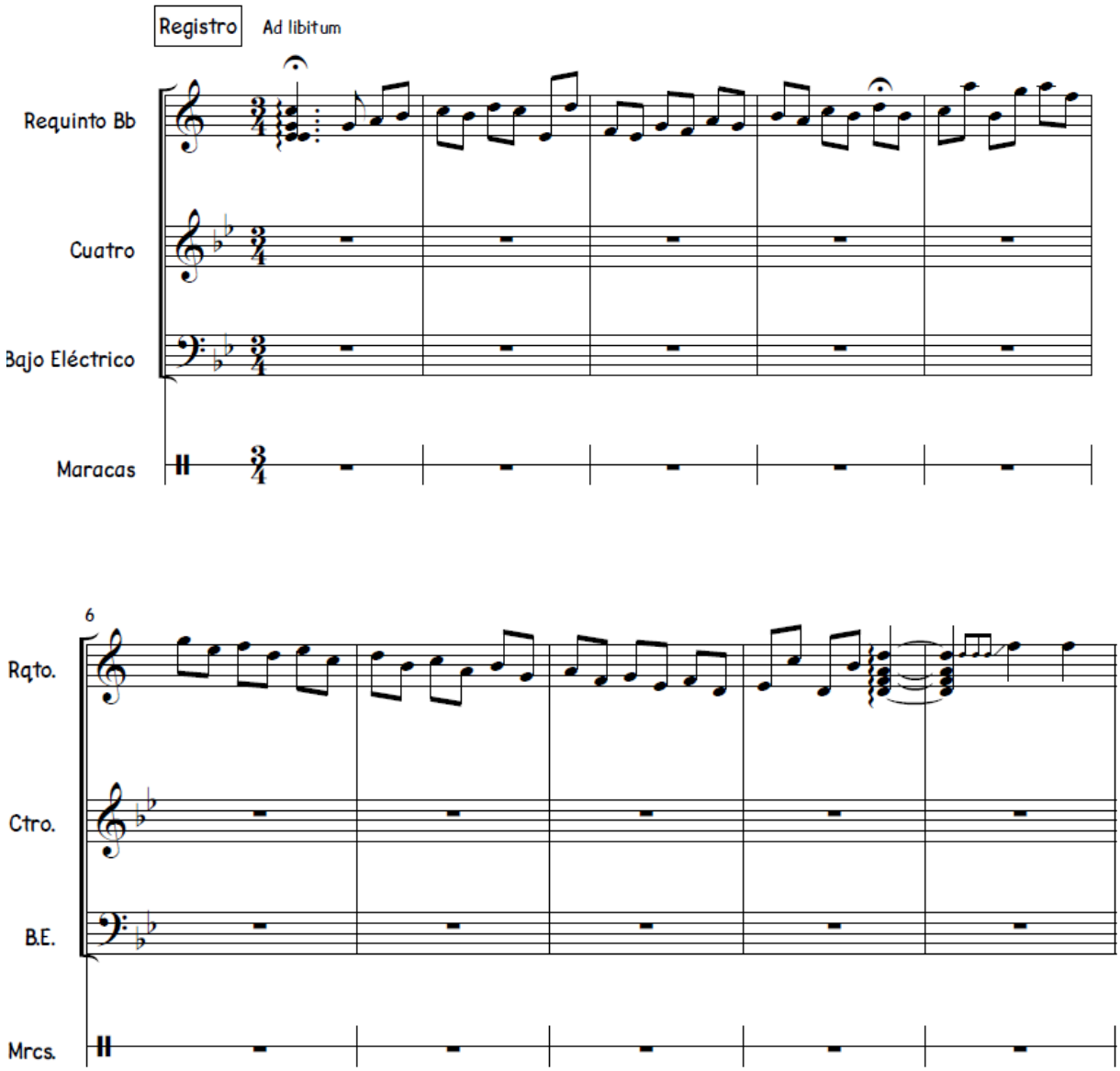
2021

CALDO PARA'O

Entreverao (guacharaca, chipola y quitapesares)

Duración aprox.
4:15 min

Esteban Bernal



2021

GLOSARIO

Altiplano del Reyno: Término antiguo utilizado para hacer referencia a la sabana de Bogotá y sus alrededores (Pablo Vila, 1944 citado en López et al., 2007). A su vez, se utilizaba la expresión «reynosos» para hacer referencia a quienes venían de tierras altas, es decir, de los lugares mencionados (Lambuley, 2014).

Carranga: Forma musical que tiene sus orígenes en Colombia hacia la década de los ochenta a partir de la resignificación que el maestro Jorge Velosa (su principal exponente) hizo a las músicas campesinas de las subregiones andinas colombianas (Radio Nacional, 2017). Esta forma musical tiene sus raíces en expresiones como el torbellino, el merengue vallenato (de cuerda), las rumbas criollas, las cantas de guabina, entre otras (Radio Nacional, 2017). Su formato instrumental básico se conforma por: requinto, tiple, guitarra, guacharaca, voces y, ocasionalmente, armónica (Radio Nacional, 2017). Esta forma musical se presenta, principalmente, en las subregiones andinas de los departamentos de Boyacá, Santander y Cundinamarca.

Tiple-requinto: Instrumento cordófono, de cuerda pulsada, melódico-armónico que se ha venido consolidando como el instrumento armónico principal de algunos géneros musicales que se enmarcan en ciertas subregiones de la región andina colombiana (Villarreal, 2012). Al instrumento se le denomina tiple-requinto o requinto-tiple, pero más comúnmente se le llama requinto (Villarreal, 2012).

Entreverao: En el contexto musical llanero se utiliza esta palabra para hacer referencia a la mezcla de diferentes ritmos o aires del joropo para conformar una sola pieza musical: de esta manera, se pueden utilizar pasajes y golpes llaneros, principalmente, a partir de su conexión secuencial (Contreras, 2019).

Golpes llaneros: "Son estructuras construidas a partir de ciclos armónicos que son caracterizados por melotipos que identifican a cada golpe" (Contreras, 2019, p. 44). A esto le agregamos que existen categorías y denominaciones para dichos golpes dependiendo de su régimen acentual (si es por corrío o por derecho) y de su tonalidad (si es menor o mayor). Algunos golpes llaneros son: pajarillo, seis por corrío, periquera, guacharaca, quitapesares, chipola, San Rafael, carnaval, kirpa, seis numerao, gaván, nuevo callao, diamantes, cacho pelao, entre otros.

***Hammer on*:** Esta es una técnica muy utilizada en cordófonos con diapasón (con trastes), la cual consiste en la ejecución de un ligado ascendente a partir del siguiente procedimiento: primero, se pulsa una cuerda (sea con el plectro u otro objeto); segundo, se pisa dicha cuerda en el diapasón realizando un movimiento rápido con el dedo, a manera de martillo o golpe sobre el diapasón, para conseguir el sonido deseado sin pulsar la cuerda de nuevo. De esta manera se consiguen dos sonidos ligados: el primero pulsado y el segundo «pisado».

***Llamado*:** Frase musical característica, presente principalmente en los golpes llaneros cantados, que el músico mayor (o melódico principal) realiza para llamar a la interpretación del cantante.

Leco: En ciertos golpes llaneros cantados, después de que el músico mayor realiza la frase musical correspondiente al *llamado*, el cantante entra o comienza su interpretación con el leco. Este último es una especie de grito recio que, normalmente, se realiza sobre el segundo o quinto grado de la tonalidad de la pieza.

Onda Nueva: Es una forma musical desarrollada a partir de 1968 por el maestro Aldemaro Romero (músico, compositor, arreglista y director de orquesta venezolano) (Joy, U., 2021). En dicha expresión musical, confluyeron el joropo venezolano, elementos del jazz y la bossa nova, y se sustituyó el formato llanero tradicional (arpa, cuatro y maracas) por el piano, el bajo y la batería (Joy, U., 2021).

Pasaje: Es una estructura o forma musical perteneciente al joropo de tempo lento: sobre ella se componen letras o textos que hacen referencia a temáticas relacionadas con el llano y sus costumbres, con lugares, objetos y con tópicos como el amor, el despecho, entre otros (Contreras, 2019).

***Pull off*:** Esta técnica es muy utilizada en cordófonos con diapasón (contrastes), la cual consiste en ejecutar un ligado descendente realizando el procedimiento contrario al *Hammer on*: primero, se pulsa con el plectro (u otro objeto) una cuerda ya pisada; segundo, el dedo que está pisando dicha cuerda debe soltarla o separarse del diapasón realizando un movimiento, a manera de gancho, que, al soltar la cuerda, haga una pulsación hacia la misma para provocar el sonido deseado. De esta manera se consiguen dos sonidos ligados: el primero pulsado (y pisado) y el segundo «halado».

Posadas ganaderas: Eran los hatos donde los trabajadores de llano que transportaban el ganado por la gran planicie del Orinoco descansaban, tenían la posibilidad de dormir y se abastecerse (Rojas, 1990).

Plumada: Dentro del lenguaje común entre intérpretes del requinto se hace el uso del término «plumada» para hacer referencia a la utilización del plectro o pluma para pulsar las cuerdas del instrumento. Es por esta razón que se emplea dicho término en el presente trabajo.

Recio (y/o música recia): Según Contreras (2019a), "En el contexto joropo, es una expresión que se usa para dar una connotación de fuerza" (p. 45). En la ejecución instrumental, esto se evidencia en términos de expresividad y violencia al interpretar el joropo de tempo rápido (Contreras, 2019a). En lo vocal se presenta a partir de "La potencia, claridad, robustez en la voz de un cantador [o cantadora] de joropo" (Contreras, 2019a, p. 45).

Registro: Según Contreras (2019m, 0:07 min), el registro "(...) es un preludio de pequeñas melodías *ad libitum* donde el bandolista [u otro instrumentista] demuestra su destreza y es la antesala a la pieza que se va a tocar". Contreras además explica, a través de ejemplos musicales, que cada contexto musical tiene sus propias características de ejecución y de recursos musicales utilizados. Así, los registros de la bandola moderna (de ensambles, comercial o de festival) y de la bandola tradicional (de Maní, Casanare) presentan notables diferencias (Contreras, 2019m).

***Revuelta*:** Rojas (2004) presenta la *revuelta* como un golpe llanero con el siguiente ciclo armónico: IV - I - V - I (un acorde o función armónica por compás, de 3/4). Se puede ejecutar en tonalidad mayor o menor. Este ciclo armónico también es utilizado, en obras musicales más grandes, como cadencia o conclusión de secciones específicas; por ejemplo, en un pasaje, se puede utilizar la *revuelta* para concluir las secciones de coro.

Torbellino: Forma musical presente en subregiones andinas, como los departamentos de Boyacá y Santander, principalmente. Se construye a partir del ciclo armónico de tónica-subdominante-dominante (mencionado por Bedoya, 1987) y de ciertos melotipos característicos que se repiten y varían conforme se desarrolla el discurso musical.

Torbellinero: se refiere a todo lo relacionado con el torbellino (agrupaciones, repertorios, instrumentos, técnicas y demás).