



**UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS**

**FACULTAD DE ARTES ASAB**

**PROYECTO CURRICULAR DE ARTES MUSICALES**

**IMPROVISACIÓN SOBRE LOS GOLPES PAJARILLO, GABÁN, ZUMBA QUE  
ZUMBA Y TRES DAMAS TRATADOS COMO ESTÁNDARES DE LA  
COMBINACIÓN DE MÚSICA LLANERA Y JAZZ**

**CRISTHIAN ALBERTO RODRÍGUEZ REY**

**BOGOTÁ, D.C.**

**2016**



**UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS**

**FACULTAD DE ARTES ASAB**

**PROYECTO CURRICULAR DE ARTES MUSICALES**

**IMPROVISACIÓN SOBRE LOS GOLPES PAJARILLO, GABÁN, ZUMBA QUE  
ZUMBA Y TRES DAMAS TRATADOS COMO ESTÁNDARES DE LA  
COMBINACIÓN DE MÚSICA LLANERA Y JAZZ**

**MODALIDAD: CREACIÓN E INTERPRETACIÓN**

**CRISTHIAN ALBERTO RODRÍGUEZ REY**

**CÓDIGO: 20111098026**

**INSTRUMENTO PRINCIPAL GUITARRA ELÉCTRICA**

**TUTOR: JUAN MIGUEL SOSSA**

**LÍNEA DE INVESTIGACIÓN: ARTE Y CULTURAS TRADICIONALES Y  
POPULARES**

**BOGOTÁ, D.C.**

**2016**

## TABLA DE CONTENIDOS

Agradecimientos	
Resumen	8
Introducción	9
1) Planteamiento del problema	11
1.1. Antecedentes	
1.2. Justificación	17
1.3. Pregunta de investigación	19
1.4. Objetivos	
1.4.1. Objetivo General	19
1.4.2. Objetivos específicos	19
2. MARCO REFERENCIAL PRELIMINAR	
El Joropo	
2.1. Referente Histórico	20
Descripción de los componentes del Joropo	
2.2. Sistemas de acentuación	24
2.3. Variaciones de los regímenes acentuales del Joropo	27
2.4. Sistemas de Bajos Característicos	
2.4.1. Régimen por corrió	28
2.4.2. Régimen por derecho	29
2.4.3. Chipola	30
2.5. Estructuras armónicas simples del Joropo	
2.5.1. Golpes: Descripción de los diferentes golpes de la Música Llanera	31
2.5.2. Estructuras armónicas compuestas del Joropo	33
2.5.3. Estructuras armónicas complejas del Joropo	35
2.6. Improvisación en la música llanera	39
2.7. Acerca de los formatos de la música llanera	46
3. Jazz	
3.1. Breve historia del Jazz	49

3.2. Breve descripción de los componentes del Jazz	
3.2.1. Escalas	54
3.2.2. Modos	55
3.2.3. Acordes	57
3.2.3.1. Triada	57
3.2.3.2. Acordes con séptima	57
3.2.3.3. Extensiones	58
3.2.4. Formas <i>Standard</i>	58
3.2.5. Cadenas de ii - V - I	62
4. Improvisación	63
5. Propuesta Final	67
5.1. Obra 1. Zumba que zumba	68
5.2. Obra 2. Gabán	72
5.3. Obra 3. Pajarillo	75
5.4. Obra 4. Las tres damas	78
6. Conclusiones	81
7. Bibliografía	82
8. Discografía	84
9. Anexos	86

## **AGRADECIMIENTOS**

Este trabajo es dedicado a la memoria de Rosita, mi madre, por su interminable labor maternal y su inmensa confianza, también a mi hermana Jeanne, que a pesar de la distancia, hemos permanecido unidos y creyendo mutuamente en nuestros deseos, y a mis abuelos por el apoyo constante en nuestra evolución humana y profesional. De otro lado, a mis tíos y a mis primos que han estado presentes en los últimos años de mi carrera profesional y han sido base fundamental para la realización de ésta. Por último, a los compañeros de grupos, maestros, familiares y demás personas que han sido parte tanto de mi formación personal como de mi formación académica. Gracias a todos los mencionados.

## RESUMEN

El objetivo de este trabajo consiste en brindar a los guitarristas eléctricos herramientas para la improvisación a partir de la práctica sobre la combinación de música llanera y jazz. La participación con guitarra eléctrica en la música llanera aporta diferentes elementos improvisativos sobre los golpes que resultarán estandarizados en esta reflexión. De esta manera se generarán otros recursos técnicos e interpretativos expandiendo el campo sonoro tanto del jazz como de la música llanera y de su respectiva combinación. Elementos técnicos del arpa y de la bandola llanera serán tenidos en cuenta para la transferencia idiomática como recursos interpretativos en la guitarra eléctrica y, con esto ser participe en la música llanera conociendo y reconociendo conceptos y elementos técnicos básicos de la música antes mencionada.

**Palabras clave:** Improvisación, Jazz, Música Llanera, Guitarra Eléctrica, Interpretación.

## SUMMARY

The main objective of this project is offer tools through improvisation for electric guitarists because the improvisation practicing will be the way to find others technical and interpretive resources. The mixing of jazz and llanera music could change the traditional point of view in all musicians and the musical experiences would change the music too. The bandola llanera's technical tools have been the most important elements to study in this reflexion, and arpa's technical elements also have been taken in account to do this project. On the other hand, the standardized musical pieces are the results of exploration and improvisation practices and could be used in different ways by all musicians. To finish, is a proposal to participate with an unusual instrument into llanera Music.

**Key words:** Improvisation, Jazz Music, Llanera Music, Electric Guitar, Interpretation.



## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo pretende generar referentes documentales para los guitarristas eléctricos dada la inquietud interpretativa de la combinación de música llanera y jazz. Por tal motivo, se plantearán unos diseños a manera de *Standard* de jazz<sup>1</sup> – modelo generalizado para presentar una forma musical en referencias a músicas populares asumido como práctica frecuente de música urbana y de jazz – donde sea de vital importancia la improvisación. Se tomarán y se transformarán elementos de las músicas antes mencionadas a partir de la transcripción y el análisis.

De esta manera se reflejarán diferentes resultados en cuanto a aspectos técnicos, tímbricos, rítmicos, melódicos y armónicos principalmente. La participación con guitarra eléctrica en la música llanera hace que se amplíe el repertorio tanto para la guitarra eléctrica como para la música llanera y se den otros puntos de exploración y experimentación musical. Los intercambios que se producen a partir de la interacción entre el jazz y la música llanera hacen que se generen diferentes recursos tímbricos, melódicos, armónicos e improvisatorios que serán herramienta fundamental para la interpretación. Elementos técnicos pertenecientes a la bandola y al arpa serán de vital importancia para el intercambio idiomático generado hacia la guitarra eléctrica.

El formato tradicional llanero es tenido en cuenta para la exploración musical propuesta dentro de esta reflexión, viéndose transformado en su organología se conseguirán diferentes recursos interpretativos y sonoros. La improvisación será la herramienta fundamental para la creación en tiempo real, logrando así, una transformación constante tanto de las obras musicales interpretadas como de la improvisación sobre ellas. Los modelos improvisatorios de cada intérprete nutrirán a las obras musicales propuestas y a las experiencias musicales de los mismos; se buscará entonces, propiciar un encuentro de experiencias múltiples entre intérpretes del lenguaje llanero e intérpretes del jazz desde una perspectiva improvisatoria,

---

<sup>1</sup> Es un tema musical que ha adquirido gran seguimiento dentro del género jazz, pues es conocido por un gran número de músicos y ha sido objeto de numerosas versiones, interpretaciones e improvisaciones, y al que se recurre con frecuencia en *jam sessions* y actuaciones. Herrera, 1995.

donde se generarán diversos puntos referenciales que enriquecerán tanto a los intérpretes como a las obras musicales propuestas.

Las obras estandarizadas brindarán un referente documental para los guitarristas eléctricos y para los músicos interesados en la participación de la propuesta realizada, puesto que resultarán unos referentes físicos y virtuales elaborados a partir de la transcripción y la adaptación, además dichos referentes documentales brindarán la posibilidad de difusión, buscando así, la masificación y la propagación de la música llanera en diálogo con el jazz, para así darle un mayor reconocimiento a una música tradicional con tan amplia historia y desarrollo cultural. De otra parte, los registros audio-visuales resultantes ampliarán el campo sonoro de la música llanera y el jazz brindando referentes para otros estudiantes y maestros.

Un acercamiento hacia la música llanera y hacia el jazz generarán herramientas interpretativas diferentes a las usualmente vistas, claro está, que estas últimas son el referente básico para la propuesta generada. Resulta indispensable conocer elementos básicos -prácticos y teóricos- tanto del jazz como de la música llanera y no pretender jerarquizar una música sobre otra, debido a que el objetivo consiste en extraer herramientas y proporcionar otras.

Por último, será de vital importancia la participación de músicos hablantes del lenguaje jazz y del lenguaje llanero, puesto que, se pretende la improvisación de todos los participantes sobre las obras musicales resultantes de esta reflexión. La participación de los diversos músicos generará otras experiencias que serán reflejadas en el resultado sonoro final.

## **1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA**

### **1.1. ANTECEDENTES**

La motivación para la elaboración de este trabajo es la de realizar un acercamiento práctico a la música llanera desde la guitarra eléctrica. Debido a la escasa existencia de referentes documentales para la interpretación de música llanera con guitarra eléctrica, este trabajo se anima a proponer una mediación, entre el jazz como estrategia formativa de interpretación y, la música llanera; proceso que de manera personal ha sido explorado y experimentado. Tanto en la música llanera como en el jazz, la improvisación es un elemento fundamental que siempre está presente. En esta reflexión, la improvisación es motivo y eje de este trabajo.

La exploración y la práctica de la improvisación marcan el camino para reconocer, indagar, experimentar y apropiarse elementos en el proceso de formación académica y profesional y por supuesto, la vinculación de la música llanera en el repertorio de un guitarrista. También, otra fuerte motivación está basada en el conocimiento acerca de estas dos músicas, la manera de relacionarlas, de interpretarlas y, una propuesta de diálogo entre ellas, proponiendo así otras miradas.

Un primer acercamiento a la música llanera ocurrió a los 14 años, con la interacción con la bandola llanera se inició el gusto por esta música. Entonces, a partir de un viaje a Maní, Casanare, en el año 2011, en calidad de espectador del Festival Internacional de la Bandola “Pedro Florez”, y la participación en un par de talleres para la ejecución de la bandola y las maracas llaneras, creció el interés por esta expresión. Para el año 2012, con algunos integrantes de la Fundación Cultural *Summum Draco*, se conformó la agrupación *Llano Toco Llano Canto*, para este mismo año con la participación en el Festival de Música y Teatro de la Universidad Pedagógica Nacional fue posible viajar por Guaduas, Honda y Villavicencio. Estas y otras experiencias han sido básicas para el acercamiento y gusto por la música llanera.

La tesis de Juan Carlos Castillo, "*La improvisación en el pasillo a través de tres composiciones para ensamble con guitarra eléctrica*" (2012), es un antecedente importante para este trabajo porque el autor propone la participación de la guitarra eléctrica en el pasillo y, porque hace una apuesta a la improvisación con algunos elementos del jazz dentro de dicha música. Entre esta tesis y el presente proyecto existen similitudes con relación a algunos elementos métricos, melódicos, rítmicos y armónicos de las músicas estudiadas. La importancia de la improvisación es notoria en la tesis de Castillo. La transcripción de algunos solos, tanto del jazz como de algunos pasillos, hacen que se generen herramientas para el estudio de dichas músicas con la guitarra eléctrica. La participación de un instrumento no convencional hace que se conozca y se reconozca la posibilidad de algunos aportes y propuestas para una posible transformación musical y sonora en el pasillo, en el trabajo mencionado, y la música llanera en esta reflexión. Por lo tanto, la propuesta de este trabajo es lograr una participación y un acercamiento a la música llanera con elementos tomados del jazz, donde la improvisación sea una herramienta fundamental.

En el trabajo de grado, "*Llano en Blanco y Negro*" (2003) de Laura Lambuley, se presentan una serie de entrevistas con algunos de los maestros más reconocidos dentro del sector musical llanero, (Carlos Rojas y Darío Robayo). Dichos maestros aportan elementos fundamentales de la música llanera a Laura Lambuley, y dicha autora presenta una serie de efectos, recursos pianísticos y modelos de acompañamiento como modelos de improvisación basados en las estructuras de la música llanera. La relación hallada en este trabajo consiste primero en: una exploración de la música llanera con instrumentos no convencionales, como el caso de la guitarra eléctrica; segundo, la experimentación con un formato diferente al convencional y, por supuesto, el contacto con otras músicas ajenas a la llanera; tercero, una posible adaptación de técnicas instrumentales propias del arpa y la bandola en el piano, como el de los "cueriaos"<sup>2</sup> en el arpa y "el jalao o segundeó"<sup>3</sup> en la

---

<sup>2</sup> Efecto resultante de la combinación de varios efectos y se identifica como uno de los efectos más expresivos en el arpa llanera "recia", ya que su resultado sonoro es agresivo y fuerte. Se puede interpretar con un acorde o un arpeggio ascendente, dándole énfasis al staccato con apoyo que hace el dedo pulgar. Castro Rueda (2015).

<sup>3</sup> Es la técnica mediante la cual podemos acompañar la melodía de la pieza que se ejecuta, con unas notas que obtendremos halando una cuerda con el dedo medio de la mano derecha. Vera (1982).

bandola. Efectos que sin duda pueden ser vinculados a la guitarra eléctrica como herramientas de interpretación.

Posteriormente en la grabación "*Llano en Blanco y Negro*" (2008), Laura Lambuley adapta el piano –siendo éste un instrumento no convencional dentro del formato tradicional de la música llanera como lo es, en nuestro caso, la guitarra eléctrica–, una serie de recursos tímbricos muy destacados y sobresalientes de la música antes mencionada. Por ejemplo, en las pistas 1 y 7, "Gabán" y "Pajarillo Chipoliao", Lambuley selecciona en la mano izquierda unos modelos y patrones de acompañamiento pertinentes a dichos golpes y también unos modelos rítmico-melódicos en la mano derecha. El efecto del "cueriao" es notorio y sobresaliente el cual consigue producirlo con una serie de arpeggios tanto descendentes como ascendentes, lo que permite identificar fácilmente cómo y cuándo establecer momentos de tensión y distensión.

Una sección para la improvisación en el jazz o, el desarrollo en la música llanera, resulta bastante congruente, partiendo de algunos materiales antes expuestos: modelos rítmicos, modelos melódicos, arpeggios, octavas, cruzaos o hemiolas, entre otros. El formato acompañante compuesto por cuatro, maracas y bajo eléctrico juega un papel muy importante para generar una masa sonora muy sólida y un acercamiento bastante apropiado a la música llanera tradicional.

De otra parte, en el CD "*Piano Llanero*" (Calderón, 2002), pista número 2 "Quitapesares con San Rafael", se presenta otro tipo de adaptación sonora y técnica: la mano izquierda realiza el papel del bajo *pim pom* - interpretación realizada por las bandolas haciendo el soporte ritmo armónico de bajos mientras las bandolinas o guitarros ejecutaban los papeles melódicos - intercambiando materiales rítmicos y armónicos como el acompañamiento del cuatro, haciendo partidos y cruzaos, entre otros. La mano derecha lleva en su mayor parte la melodía correspondiente a dichos golpes. También se encuentra una sección de improvisación o desarrollo para el cuatro, mientras el piano desarrolla un rol armónico con sus notas graves. El formato empleado para esta obra consta de maracas, piano y cuatro. Una exploración casi solista por parte del piano genera variedad de recursos melódicos, tímbricos y técnicos a la hora de la interpretación de dicho golpe llanero.

Otro panorama muestra la agrupación musical Cimarrón es su disco *"Joropo Music from the Plains of Colombia"* (2011), sus virtuosas interpretaciones fijan otros modelos para el desarrollo en este trabajo, otros materiales sonoros, técnicos, de improvisación, de masa sonora y muchos más. El formato propuesto resulta demasiado llamativo, pues consta de bandola llanera, arpa, cuatro, bajo eléctrico, maracas llaneras, cajón peruano, zapateado y voz. Los pasajes solistas contrastan de manera muy acertada a la masa sonora. La improvisación juega un papel relevante en los intérpretes puesto que cada uno de ellos tiene un momento de desarrollo y exploración. Un modelo repetitivo en algunas de las formas de los golpes como, por ejemplo, tema, improvisación de la bandola, vuelta al tema e improvisación del cuatro, y así sucesivamente hasta pasar por todos los instrumentos e intérpretes. También se apuesta en gran medida por la exploración melódica y armónica, exploraciones con escalas no usuales para la música llanera tradicional, progresiones armónicas tampoco usuales en la música llanera tradicional, entre otras herramientas.

En la tesis *"Interpretación de tres arreglos compositivos que integran varios géneros del eje de las músicas de los llanos Colombovenezolano con aportes de elementos de las músicas urbanas"* (Castro Zamorra, 2012), existen elementos pertenecientes a la práctica guitarrística que utiliza el autor en la interpretación de música llanera con elementos del jazz, de otra parte también se puede encontrar un diseño elaborado a partir de la adaptación y exploración instrumental. Por ejemplo, en la guitarra eléctrica, se muestran una serie de recursos melódicos basados en escalas pentatónicas, escalas blues y modos, generando así, una sonoridad más cercana al jazz que a la música llanera tradicional, también se muestra en la transformación organológica que el autor emplea, por ejemplo; flauta, guitarra acústica y violoncello logrando de esta manera una transformación tímbrica y sonora lejana de la música llanera convencional. Así mismo el conocimiento y reconocimiento de las músicas antes mencionadas, nos obliga a concretar el paso de algunas herramientas propias entre una música y otra para con esto lograr una interconexión desde la música llanera hacia el jazz y viceversa.

Para el presente trabajo, el estudio tanto del jazz como de la música llanera (improvisación, desarrollo) posibilita nuevas herramientas para la interpretación y la recreación de dichas músicas, por supuesto, la participación en estas dos músicas en conjunto brinda otros

modelos para el acercamiento y la transformación, donde sea relevante la improvisación en la guitarra eléctrica y la experimentación con un formato no convencional en la música llanera tradicional.

La tesis "*Tres composiciones originales de Jazz con olor a Joropo*" (Morales Helberth, 2009) muestra otros recursos musicales más orientados al jazz y al blues. Estructuras armónicas con otras pretensiones sonoras y muy elaboradas son vistas a lo largo de las obras, fragmentos melódicos tomados de la transcripción de algunos solos del jazz, del blues y del Jazz Rock hacen parte de sus propuestas melódico-rítmicas. Sus pretensiones a la hora de la improvisación pueden resultar más encaminadas hacia el jazz que hacia la música llanera tradicional debido a las escalas usadas - pentatónicas, blues y modos -, también a las figuras rítmicas empleadas puesto que son pasajes muy virtuosos y con acentos *swing* o *shuffle*, y a un componente tímbrico característico de la guitarra jazz; una ecualización con bastante medios. Por supuesto, el autor no deja de lado en ningún momento la música llanera y particularidades de ésta. Esta propuesta permite concebir otros puntos de vista, de partida y de llegada a objetivos personales. Sus recursos técnicos e interpretativos son referentes para este trabajo.

Si bien se han visto diversas propuestas, la participación con guitarra eléctrica sigue estando alejada de la música llanera, motivo por el cual, se generarán referentes documentales para los guitarristas eléctricos, ampliando así el repertorio y generando otras propuestas sonoras e interpretativas.

De otro lado los elementos melódicos, tímbricos, armónicos y rítmicos tanto de la música llanera como del jazz serán analizados y tenidos en cuenta como base fundamental para la improvisación. Puesto que se generarán diversas propuestas sonoras, tal es el caso de la exploración solista, un dúo y un reemplazo del instrumento mayor, en un formato tradicional llanero, por guitarra eléctrica. Así, se tendrán varias posturas sobre la interpretación y la improvisación en la guitarra eléctrica.

## 1.2. JUSTIFICACIÓN

Este proyecto se inscribe en la línea de investigación *Arte y culturas tradicionales populares* de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas debido al estudio tanto del jazz como de la música llanera, sus respectivas lógicas interpretativas, sonoras, su transformación teórico-práctica, sus aplicabilidades en diferentes contextos, con diferentes herramientas y la permeabilización que se da entre músicas urbanas con músicas rurales. Este proyecto alimenta el campo de investigación *Análisis para la interpretación* del Proyecto Curricular de Artes Musicales, ya que propone algunas herramientas a la hora de abordar la interpretación y la improvisación en la música llanera y el jazz, y con esto, aportar otros recursos y herramientas tanto para mi formación profesional como para los músicos en general.

De otro lado, debido a la escasa existencia de referentes documentales para la interpretación de música llanera con guitarra eléctrica, se pretende diseñar con elementos tomados de algunos golpes llaneros y otros elementos del jazz, una serie de estándares donde sea posible la participación tanto de músicos hablantes del lenguaje llanero como músicos hablantes del lenguaje jazz. Resultará pertinente el conocimiento teórico-práctico de las músicas antes mencionadas por cada uno de los participantes para el resultado final obtenido. Además, se generarán diferentes experiencias musicales y sonoras que podrán ser tenidas en cuenta en diferentes espacios disciplinares.

Una exploración desde lo rítmico, lo armónico, lo tímbrico, y lo melódico de la música llanera y el jazz, hacen que esta propuesta se pueda convertir en una herramienta alterna para el estudio, el aprendizaje y la enseñanza de la guitarra eléctrica en un ámbito académico. Este trabajo aporta herramientas para la improvisación y la interpretación que pueden ser un material de práctica en espacios académicos como: ensambles, instrumento principal y músicas de cámara, entre otros. Para así, permitir a los músicos en general, un acercamiento más a fondo de las músicas antes mencionadas y una posible combinación y mediación entre ellas. La exploración de un formato en el que participa no solo la guitarra eléctrica, sino otros instrumentos no convencionales al formato tradicional de música



llanera. En suma, este trabajo hace una invitación a los músicos tradicionales y a la música misma a ampliar el campo sonoro a otros ámbitos musicales, en este caso, al jazz.

Esta tesis propone una serie de recursos improvisatorios tales como, escalas usualmente empleadas en el jazz que sirven para abordar un golpe llanero, armonías con extensiones que posibilitarán otros recursos sonoros, elementos tímbricos pertenecientes a la bandola o al arpa llanera y por último, algunos sonotipos que brindarán diferentes espacios armónicos y formales como recursos técnicos interpretativos en la guitarra eléctrica, además dichas herramientas pueden ser útiles para la diversificación y la transformación tanto del jazz como de la música llanera en los guitarristas eléctricos, y de esta manera proponer otros puntos de partida y llegada en esta práctica musical. Las obras musicales resultantes de este trabajo generará repertorio, documentos virtuales, físicos y datados, modelos y recursos prácticos y sonoros y, por último, una visión encaminada a la integración entre dos o más músicas partiendo de la música llanera y el jazz, y la respectiva difusión de las prácticas musicales que puedan resultar de este encuentro.

# **IMPROVISACIÓN SOBRE LOS GOLPES PAJARILLO, GABÁN, ZUMBA QUE ZUMBA Y TRES DAMAS TRATADOS COMO ESTÁNDARES DE LA COMBINACIÓN DE MÚSICA LLANERA Y JAZZ**

## **1.3. PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN**

¿Qué herramientas tímbricas, armónicas, melódicas y rítmicas interpretativas en la guitarra eléctrica a partir de la práctica improvisatoria pueden surgir de la interacción de la música llanera y el jazz y ser aplicadas a las obras musicales resultantes?

## **1.4. OBJETIVO GENERAL**

Interpretar sobre los golpes Pajarillo, Gabán, Zumba que zumba y Tres damas tratados como estándares surgidos de la interacción entre música llanera y jazz, incorporando herramientas tímbricas, melódicas, armónicas y rítmicas resultantes de la práctica improvisatoria.

## **1.5. OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

- Reconocer estructuras armónicas, melódicas y rítmicas del jazz y la música llanera para un posible diálogo entre dichas músicas.
- Realizar una serie de transcripciones tanto de la música llanera como del jazz para proponer herramientas de improvisación en la guitarra eléctrica.
- Explorar con un formato no convencional otras sonoridades en las que se pongan en diálogo la música llanera y el jazz.
- Apropiar conceptos de interpretación e improvisación tanto de la música llanera como del jazz.
- Explorar recursos tímbricos y sonoros en la guitarra eléctrica para intentar implementar sonoridades propias de la bandola y el arpa llanera.

## **2. MARCO REFERENCIAL PRELIMINAR**

### **EL JOROPO**

#### **2.1. Referente histórico**

En el libro *El ABCD DEL CUATRO* (Díaz, 2007), el autor afirma que el joropo es una expresión artística popular donde la comunidad es la encargada de crear y re-crear dicha expresión. Originalmente eran las fiestas de pueblo o fiestas campesinas donde se integraba no solamente la música, sino también el baile, el canto y la poesía. Todas estas actividades estaban sujetas con sus respectivos modelos y estructuras fijas donde la improvisación no podía faltar. Sus orígenes se remontan a las músicas Ibéricas de los siglos XVII y XVIII como el Fandango, Las Folías, Jotas, Malagueñas Andaluzas, entre otras, donde posteriormente en América Latina serían adaptadas y transformadas con algunos elementos africanos e indígenas.

Poco se sabe de las primeras etapas de surgimiento del género, aunque existen referencias documentadas del siglo XVIII que mencionan el término joropo como fiesta popular y por otra parte como un tipo de danza con un respectivo acompañamiento musical característico de dichas fiestas.

Por ejemplo en Venezuela las primeras definiciones de joropo se establecen como piezas musicales, sin embargo el término se fue transformando y rehaciendo hasta entenderse como baile y fiestas hogareñas. Una de las primeras referencias producida por don Lisandro Alvarado en su texto "Glosario de Voces Indígenas" donde el mencionado autor transcribe un texto de 1749 que dice: "En algunas villas y lugares desde Capitanía General de Venezuela se acostumbra a un bayle que denominan Xoporo escobillao, que por sus extremosos movimientos, desplantes, taconeos y otras suciedades que lo infaman, ha sido mal visto por algunas personas de seso". El término también fue relacionado con el Fandango en algunas partes de Venezuela aunque mucho más lo fue el término "redondo"; bailar tomados de las manos, así lo fue en la contradanza, *round*, bailar en rueda. Se puede concluir, según lo anterior, que el joropo ha reunido en su compleja estructura, música, baile y poesía de distintas épocas y procedencias. (Ramón, 1953).

De esta manera el término joropo designa una expresión musical de alta circulación en la región de los llanos del Orinoco, en territorio de Colombia y Venezuela. Es una tradición de origen mestizo con herencias musicales hispánicas y africanas plasmadas en territorios indígenas a través del proceso de colonización civil y religiosa jesuítica. (Rojas, 2011).

Los antecesores del joropo incluyen músicas de marineros y trovadores que llegan en los barcos provenientes de España, convirtiéndose así, en músicas tradicionales y emblemáticas de la cultura tradicional llanera. El joropo es considerado baile tradicional por excelencia en gran parte del territorio Venezolano y por lo menos en una cuarta parte del territorio Colombiano. En Venezuela existen tres tipos de joropos clasificados por regiones con importantes variaciones tanto en su instrumentación como en su estilo: el Joropo Oriental, el Joropo Central y el Joropo Llanero, siendo el Joropo Llanero el único que comparte Venezuela y Colombia, los otros dos tipos de Joropo solamente se producen en Venezuela. El Joropo Llanero puede ser encontrado desde Villavicencio y las llanuras de San Martín comprendiendo los departamentos de Meta, Arauca, Vichada y Casanare hasta los Estados de Guárico, Barinas, Portuguesa y Apure en Venezuela. Por esta razón el Joropo Llanero es el más difundido y desarrollado gracias a la cantidad de festivales, ventas discográficas y concursos y torneos que involucran a ambos países. Y claro está, a la diversificación y transformación a la cual se ve sujeto en las grandes ciudades y capitales de dichos países. (Calderón, 1998).

Algunas referencias bibliográficas del siglo XIX evidencian una serie de características formales en lo dancístico siendo posible encontrar descripciones de la danza con muy pocas variaciones en ámbitos geográficos muy distantes entre sí, tal es el caso de Guárico en Venezuela y los llanos de San Martín en Colombia. En estas primeras referencias del joropo se puede definir como una danza de pareja caracterizada por valseos de desplazamiento rápido y taconeos del parejo íntimamente relacionados con algunos diseños ritmo-melódicos de la música acompañante en su registro grave, los llamados bordoneos en el arpa. De esta manera el joropo es música vocal instrumental en función de la labor dancística. (Rojas, 2011).

Esta afirmación se adopta como unos de los elementos básicos para la definición de joropo, mas se puede encontrar que no siempre ha sido de dicha manera. Un claro ejemplo es el

Galerón y el Corrio, músicas que fueron destinadas al canto y que a través de dos siglos o más han casi desaparecido, y con ellas su respectiva práctica musical y sus respectivos temas literarios. Desde otro punto de vista hubo pequeños temas musicales y literarios que acompañaban al baile. Este fenómeno se produjo debido a las matronas que interpretaban el arpa y cantaban, juntando como último factor el baile. Y es así como llegamos al siglo XX donde los compositores urbanos de vales criollos, imitando al golpe, realizan sus mezclas particulares y logran penetrar en algunos terrenos populares. (Ramón, 1953).

De otra parte, los diapasones en la música llanera tradicional juegan un papel tan extenso donde podemos encontrar diferentes técnicas interpretativas y sonoras que serán un importante punto de referencia para esta socialización. Como por ejemplo, la bandola llanera, instrumento del cual se obtendrán diversos recursos tímbricos, melódicos y rítmicos característicos de la música llanera tradicional.

Se logra apreciar que la cultura hispánica es una de las culturas más involucradas en los orígenes de la música llanera tradicional debido a los instrumentos que fueron traídos a Latinoamérica. Por un lado está la zambomba como instrumento de percusión (cuya variante venezolana es el furruco) y por otro lado los instrumentos de cuerda clasificados Cordófonos como lo sería la bandola llanera. Se cree que la bandola pudo haber llegado a Venezuela en el siglo XVI, momento del gran repunte de penetración económica, política y cultural de los conquistadores españoles. La bandola llanera es, de hecho, una villa huella de los siglos XVI y XVII de la música folclórica. (Vera, 1982).

La bandola y sus congéneres pertenecen a la familia de los Laúdes, instrumentos de origen árabe que llegan a España y permanecen en ella durante varios siglos de dominación mora en esa península. Sin embargo no hay referencias históricas muy concretas con dicha información. "Lo que sí es una certeza es que la bandola era utilizada en España en el siglo XVI y es probable que haya llegado a América, más concretamente a Venezuela, con la misma forma y la misma afinación con la que se le conoce hoy en día" (Vera, 1982, p.13).

El guitarrista venezolano Alirio Díaz, realizó en 1973 una investigación sobre algunos cordófonos en Venezuela, en la cual decía: "Las afinaciones de la Bandola venezolana de

cuatro órdenes simples, proceden de las Bandurrias y Mandorres que resonaban en los ambientes de la plebe del siglo XVI" (Vera, Saúl, 1982, pág. 13)

Con dichos referentes se logra indicar que la bandola llanera aparece sólo en Venezuela y en los llanos orientales de Colombia. No obstante se encuentran instrumentos como la Jarana en México y la Mejorana en Panamá con una fuerte similitud no sólo en algunos aspectos tímbricos sino también sus aires y sones, ritmos y armonías.

De otra manera se puede apreciar el joropo de tiples mucho más característico de los nichos colombianos, operando de la misma manera que el joropo de arpas;  $3/4$  clave rítmica que se define como pulso básico de la danza, bandola "pim pom" que resulta del nombre onomatopéyico de clara alusión al pulso danzario de primero y tercer tiempo en métrica  $3/4$  realizando ejecuciones en el registro grave del instrumento, el guitarra cumpliendo la función de instrumento mayor como sustituto del arpa y por último el bandolón cumpliendo el rol de rasgueo en este caso sustituyendo al cuatro. A diferencia del joropo de arpas el joropo de tiples y bandolas - aunque accede a la grabación de manera casi simultánea con el joropo de arpas - es prácticamente inexistente en el nuevo espacio de la música en los medios. (Rojas, 2011)

Se puede apreciar el integro de la bandola a la música llanera grabada como un "rescate de la tradición musical campesina" y no como estructura interpretativa. Claro está que la bandola ha penetrado tanto en la música llanera grabada que muchos más intérpretes aparecen con diferentes propuestas interpretativas y musicales.

Así, se logra percibir uno de los factores más característicos dentro de la música llanera de arpas y de diapasones: el ritmo. Éste se debe a una raíz africana la cual influyó en muchas músicas del mundo y es un elemento que ha sido vital para la formación en la música llanera, la polirritmia. La rítmica de la melodía con su constante  $6/8$  puede provenir de las melodías populares españolas entre las que habría que contar con muchos romances hispanos y así mismo sucede con la base rítmica de las maracas. Para las bases de acompañamiento que realizan tanto el arpa como el cuatro, se puede deducir que son tomadas de músicas europeas. El gran aporte que realiza la música africana es entremezclar esta serie de bases rítmicas y lograr de esta manera acompañar y cantar con independencia

recíproca, es decir la independencia melódica sujeta a la polirritmia total. La música llanera sin la intervención de los africanos sería copia de los cantos populares europeos. (Ramón, p.17)

## DESCRIPCIÓN DE LOS COMPONENTES DEL JOROPO

### 2.2. Sistemas de acentuación:

En el joropo existen dos regímenes básicos de acentuación presentados a continuación:

1) Por corrió

2) Por derecho

El acento en el primer y tercer tiempo de un compás ternario se conoce como *Toque por corrió*. La mayoría de los golpes y pasajes de la música llanera son ejecutados por sistema corrió.



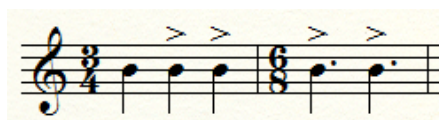
Mientras que en el sistema por derecho los acentos los llevan el pulso dos y tres. Golpes como el Pajarillo (en tonalidad menor), el Seis por derecho (en tonalidad mayor) y en algunos casos el Seis numerado (en tonalidad menor conocido como Garipola), son ejecutados por sistema derecho.



En la tesis “*Aspectos técnicos e interpretativos del joropo llanero Colombo - Venezolano y central Venezolano aplicados a la guitarra acústica*” (Téllez, 2012), el autor recalca la

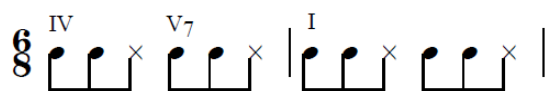
importancia de los golpes llaneros y sus respectivas estructuras melódicas, armónicas y rítmicas, ya que con esto se logran entender las lógicas musicales propias del joropo y los roles de cada instrumento perteneciente al formato tradicional de la música llanera. Los llamados sistemas -por corrió y por derecho- poseen un alto desempeño para este entendimiento musical y sonoro, pues cada uno determina ciertos comportamientos característicos para el desarrollo de los golpes llaneros. De esta manera, el entendimiento de los mismos permite conocer, apropiarse y modificar la interpretación y la improvisación en el momento de la práctica musical. Logrando obtener diferentes recursos tímbricos, melódicos, armónicos y rítmicos de la música llanera; elemento que brinda la posibilidad de explorar y aportar desde otros puntos de vista hacia el jazz y desde éste hacia la música llanera.

En la “*Cartilla de iniciación musical*” (Rojas, 2004), el autor propone otro régimen acentual llamado Chipola compuesto por dos compases. Un primer compás ternario donde los pulsos dos y tres son los pulsos acentuados, y un segundo compás de seis octavos (6/8) donde sus dos respectivos pulsos son acentuados.



Mientras que para Beco Díaz (2007), la Chipola es simplemente un golpe más que hace parte del régimen acentual por corrió. Su descripción también se compone de dos partes:

A: representa un compás partido con funciones armónicas de subdominante y dominante, seguido de otro compás en función tónica. Los dos compases son ejecutados por sistema corrió.



A': presenta una "Revuela o Perro de agua" para finalizar el ciclo armónico y continuar con la siguiente sección o finalizar la ejecución de la obra. (Más adelante se describe la manera tradicional de la ejecución de Chipola.)



$$\parallel : \text{IV} \mid \text{I} \mid \text{V}_7 \mid \text{I} : \parallel$$

Además, en el libro *ABCD DEL CUATRO* (Díaz, 2007), el golpe completo se representa de la siguiente manera:

Chipola  $\parallel : \text{IV}_{\text{V}_7} \mid \text{I} : \parallel : \text{IV} \mid \text{I} \mid \text{V}_7 \mid \text{I} : \parallel$  Sistema por corrio modos mayor y menor

Mientras que para Samuel Bedoya la Chipola es un golpe llanero que hace parte de la "base por corrió". Su definición de estructura se acerca a la de Carlos Rojas Hernández (antes vista) pero la definición como golpe se acerca más a la que propone Beco Díaz.

$$\begin{array}{c} 3 & 6 \\ 4 & 8 \end{array} \parallel (m) \mid \text{IV} (m) / \text{V}_7 \mid (m) \mid \text{IV} (m) / \text{V}_7 : \parallel (m)$$

De otra parte, la *Cartilla de Música llanera* (Rojas, 2004) hace un acercamiento básico a los instrumentos participes del formato tradicional llanero y a conceptos teóricos que envuelve la práctica de la música llanera. Estructuras armónicas, estructuras rítmicas, sistema por corrió y sistema por derecho con sus respectivas características –antes vistos–, métricas binarias y ternarias, frases y acentos, régimen acentual de la Chipola, variaciones acentuales del joropo y, por último, el cruzao o hemiola. Seguido de esto, las estructuras armónicas características de algunos de los golpes más usuales de la música llanera, sus formas, repeticiones y sus respectivas lógicas también están presentes, y el rol del bajo con sus respectivas propiedades tanto de acompañante como de solista. Y por último, la discografía usada por el autor proporcionando otros referentes sonoros y prácticos.

### 2.3. Variaciones de los regímenes acentuales del joropo

En la *Cartilla de iniciación musical* (Rojas, 2004), el autor propone unas variaciones rítmicas básicas para los sistemas por corrío, por derecho y de Chipola.

A continuación algunos ejemplos básicos de variaciones rítmicas:

- Tamborio:

Esta variación (usada en los regímenes por corrío y por derecho) consiste en marcar los tres pulsos de negra durante dos compases o más. De esta manera se eliminan los silencios -del segundo pulso en el sistema por corrío y del primer pulso del sistema por derecho-.

Tamborio por corrío:



Tamborio por derecho:



- Los Partidos:

Esta variación (usada en los regímenes por corrío, por derecho y en la Chipola) consiste en marcar usualmente durante dos compases una acentuación rítmica de negra con puntillo (un pulso binario en compás ternario).

Partidos por corrío:



Partidos por derecho:



Partidos en Chipola:



- El cruzao o Hemiola:

Esta variación (usada en los regímenes por corrío, por derecho y en la Chipola) consiste en acentuar durante dos compases tres figuras de blanca y puede presentarse por largos periodos de tiempo.

Cruzaos en sistema corrío:



Cruzaos en sistema derecho:



Cruzaos en Chipola:



## 2.4. SISTEMAS DE BAJOS CARACTERÍSTICOS

### 2.4.1. Régimen por corrío

Sobre el régimen acentual por corrío se ejecuta la gran mayoría de piezas del repertorio tradicional llanero. Van apareciendo más y más variaciones que son adaptadas principalmente al bajo eléctrico, por supuesto, la bandola llanera, el arpa llanera y el

zapateo de los bailarines también se adaptan a estos tipos de variaciones, transformando sus modelos de ejecución e interpretación.

Ejemplos:

**Gabán**

The musical score for 'Gabán' is presented in two systems. The first system includes staves for Bandola, Cuatro, Bass, and Maracas. The Bandola staff shows a melodic line starting with a measure rest, followed by notes G4, A4, B4, C5, and D5. The Cuatro staff has a rhythmic pattern of eighth notes. The Bass staff has a simple bass line. The Maracas staff has a complex rhythmic pattern. The second system continues the Bandola, Bass, and Maracas parts, with a measure rest in the first measure and a '7' above the staff.

Posibles variaciones:

Five musical staves showing different rhythmic variations for the Cuatro part. The first four staves show variations in the eighth-note pattern, and the fifth staff shows a variation with a slur over the notes.

### 2.4.2. Régimen por derecho

Existen otras variaciones sobre el régimen por derecho que son adaptadas, como en el caso anterior, por todos los ejecutantes y bailarines.

Ejemplos:

### Pajarillo

The musical score for 'Pajarillo' is presented in a system with four staves. The top staff is for Bandola, the second for Cuatro, the third for Bajo, and the fourth for Maracas. The key signature is one flat (D minor) and the time signature is 3/4. The Bandola part features a melodic line with notes G4, A4, Bb4, C5. The Cuatro and Maracas parts provide a rhythmic accompaniment. Chords Dm, Gm, and A7 are indicated below the Bandola staff.

Posibles variaciones:

Four short musical examples showing different rhythmic variations for the 'Pajarillo' accompaniment. Each example is a short melodic phrase on a five-line staff.

### 2.4.3. Chipola

Aunque la Chipola pueda entenderse como golpe y también como régimen, suele tener bajos característicos que no solamente se usan para la ejecución de dicha obra, puesto que existe tanto la expresión como la ejecución del *Bajo Chipoliao*, lo cual significa involucrar algunas de las variaciones dentro de los sistemas por derecho y por corrió, en algunos de los pasajes llaneros y en el género onda nueva (Rojas, 2004).

Ejemplos:

Posibles variaciones:

## 2.5. ESTRUCTURAS ARMÓNICAS SIMPLES DEL JOROPO

### 2.5.1. Golpes: descripción de los diferentes golpes de la música llanera.

Los golpes de la música llanera tradicional son estructuras armónicas cerradas o fijas que se repiten acompañando melodiosos establecidos, como los denomina Samuel Bedoya, los cuales son desarrollados improvisadamente. Cabe resaltar que los golpes tienen un comportamiento muy similar a los *standards* de jazz en cuanto a formas estructurales definidas, tema y variación, sección para la improvisación sobre alguna armonía antes dada, frases o *licks* representativos de algunos géneros y otros. Existe gran cantidad de golpes que se identifican y se diferencian de los demás por sus estructuras armónicas, curvas melódicas, motivos específicos, melodiosos, formas cadenciales, entre otros. Por otro lado, los textos juegan un papel muy importante dentro de los golpes de la música llanera, el

desarrollo y la improvisación son características fundamentales para la consolidación de un buen texto; la Faena llanera y la revalidación del hombre con su entorno son los temas más recurrentes en los golpes tradicionales llaneros.

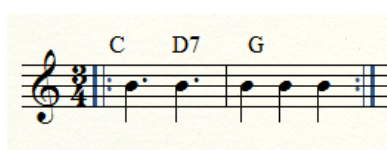
Los llamados golpes básicos son estructuras armónicas simples que nos superan los cuatro compases, donde una melodía, para adquirir sentido, debe repetirse un gran número de veces. Estas estructuras también son llamadas por Claudia Calderón (Calderón, 1999) estructuras o golpes monopartitos, quiere decir que, el golpe está formado por una sola unidad tanto armónica como melódica. Los siguientes golpes tienen una estructura de 4 compases en tonalidad mayor y tonalidad menor:

<p><b>Gaván</b> (Guacaba, Paloma y Gavilana)</p>	<p>  : V<sub>7</sub>   /   I   / :  </p>	<p>Sistema por corrio – modo mayor o menor</p>
<p><b>Seis</b></p>	<p>  : I   IV   V<sub>7</sub>   / :  </p>	<p>Puede estar en por corrio o en por derecho modo mayor</p>
<p><b>Pajarillo y Catira</b></p>	<p>  : Im   IV<sub>m</sub>   V<sub>7</sub>   / :  </p>	<p>El golpe de pajarillo se puede dar en los dos sistemas y en modo menor, la catira únicamente es por corrio y en modo menor</p>
<p><b>Perro de Agua y Revuelta</b></p>	<p>  : IV   I   V<sub>7</sub>   I :  </p>	<p>Sistema por corrio – modos – mayor o menor</p>
<p><b>Chipola</b></p>	<p>  : IV<sub>/V<sub>7</sub></sub>   I :  : IV   I   V<sub>7</sub>   I :  </p>	<p>Sistema por corrio modos mayor y menor</p>

*Imagen tomada del ABCD del Cuatro (Díaz 2007)*

Aunque existen golpes como el Galerón que tiene una estructura armónica fija de 2 compases, son menos usuales de encontrar en el vasto repertorio de música llanera tradicional.

Ejemplo de Galerón:



## 2.5.2. Estructuras armónicas compuestas del joropo

A diferencia de las estructuras simples del joropo (Díaz, 2007) las estructuras compuestas superan los cuatro ciclos armónicos en los golpes. Este cambio armónico hace que también se vean afectadas las estructuras melódicas, el desarrollo o improvisación, las formas textuales, los cierres o cadencias, entre otros. Se encuentran definiciones para este tipo de estructuras tales como: golpes bipartitos, estructuras largas o golpes abiertos.

A continuación algunos de los golpes más representativos con este tipo de estructura:

MERECURE

$$\begin{array}{c}
 \frac{3}{4} \text{ 8} - \begin{array}{c} \boxed{\text{A}} \\ \parallel: \underset{D_7}{V_7} | \not\propto | \underset{T}{I} | \not\propto : \parallel: \boxed{\text{B}} \\ \underset{\vec{D}}{I_7} | \not\propto | \underset{S}{IV} | \not\propto | \end{array} \\
 \\
 | \underset{\vec{D}}{I_7} | \underset{D}{V_7} | \underset{T}{I} | \not\propto : \parallel \quad \text{Sistema por corrio modo mayor}
 \end{array}$$

En las estructuras compuestas están sumergidas las estructuras simples aunque, existen algunos casos que no cumplen con esta regla. La parte A del merecure se puede entender como golpe de paloma y su parte B, se puede entender como la estructura bipartita que supera los cuatro ciclos armónicos antes mencionados.

### GUACHARACA

$$\frac{3}{4} \text{ 8} - \parallel: \underset{S}{IV} | \not\propto | \underset{T}{I} | \not\propto | \underset{D_7}{V_7} | \not\propto | \underset{T}{I} | \underset{\vec{D}}{I_7} : \parallel \quad \text{Sistema por corrio modos mayor o menor con predominio del mayor.}$$

En la Guacharaca, se identifica un ciclo armónico que consta de ocho compases. Su estructura armónica podría identificarse como una revuelta o perro de agua pero con el doble de compases. Sus estructuras melódicas son diferentes a las estructuras melódicas de los golpes antes mencionados.



GUAYACAN - CUNAVICHERO

$$\text{g} - \text{||} \text{ : IV | \text{Z} | I | \text{Z} | V_7 | \text{Z} | I | \overbrace{\text{I}_7}^{\text{1.}} \text{||} \overbrace{\text{I}}^{\text{2. A}} | \text{Z} | IV | V_7 | \text{Z} | \text{Z} | \text{Z} | I : \text{||} \text{ I}_7 \text{||} \text{DC}$$

Sistema por corrio, modo mayor o menor con predominio del modo menor .

PERIQUERA

Golpe conocido también como "Juana Guerrero" o "Mocho Hernández"

$$\text{g} - \text{||} \text{ : I | V_7 | I | \text{Z} | I_7 | \text{Z} | IV | I_7 | IV | \overbrace{\text{II}_7}^{\text{D}_7} | V_7 | IV | I | V_7 | I | \text{Z} : \text{||}$$

Sistema por corrio modo mayor

CACHOPELAO

$$\text{g} \text{||} \text{ : I | \text{Z} | V_7 | \text{Z} | \text{Z} | \text{Z} | I | \text{Z} : \text{||}$$

$$\text{||} \text{ : VIm | \text{Z} | V_7 \text{ de VI} | \text{Z} | \text{Z} | \text{Z} | VIm | \text{Z} : \text{||}$$

QUIRPA

$$\text{g} \text{||} \text{ : IV | V_7 | \text{Z} | I : \text{||} \text{ : V_7 de II | IIm | \text{Z} | VIm |$$

$$| \text{Z} | V_7 \text{ de VI} | \text{Z} | VIm : \text{||}$$

ZUMBA QUE ZUMBA

$$\text{g} - \text{||} \text{ : Im | V_7 | Im | \text{Z} | I_7 | \text{Z} | IVm | I_7 | IVm | \overbrace{\text{II}_7}^{\text{D}_7} | V_7 | IV | Im | V_7 | Im | \text{Z} : \text{||}$$

Sistema por corrio y modo menor.

*Imágenes tomadas del ABCD del Cuatro (Díaz 2007) y de Música llanera, cartilla de iniciación musical" (Rojas, 2004)*

### 2.5.3. Estructuras armónicas complejas del joropo

Las estructuras complejas del joropo son formas armónicas más largas y elaboradas que las dos estructuras antes vistas. Con complejas se hace referencia a los cambios armónicos no antes vistos como por ejemplo, dominantes secundarias de los grados segundo menor (ii), tercero menor (iii), sexto menor (vi), modulación temporal hacia el sexto grado menor (vi) y también hacia el quinto grado mayor (V) -todo esto en tonalidad mayor-, y estructuras melódicas más largas y cromáticas con mayor cantidad de compases por forma. Estos son algunos ejemplos con mayor cantidad de compases: 20 compases para el golpe san rafael, 24 compases para el golpe tres damas, 26 compases para el golpe los diamantes y 28 compases para el golpe quitapesares. Dentro de las formas complejas o tripartitas se encuentran sumergidas las estructuras simples y las estructuras complejas antes mencionadas.

A continuación, algunos de los golpes más representativos de las estructuras complejas del joropo o estructuras tripartitas:

NUEVOCALLAO

$\frac{3}{4}$  ||: I |  $\sphericalangle$  | V<sub>7</sub> | I | V<sub>7</sub> de II<sub>m</sub> | II<sub>m</sub> | V<sub>7</sub> de II<sub>m</sub> | II<sub>m</sub> |  
 | V<sub>7</sub> de V | V<sub>7</sub> |  $\sphericalangle$  | I | IV | I | V<sub>7</sub> | I :||

Este golpe es tocado por sistema corrió, en modo mayor y se pueden encontrar dominantes secundarias de los grados segundo menor (ii) y quinto (V).

SAN RAFAEL:

$\frac{3}{4}$  ||: <sup>A</sup> Im | V<sub>7</sub> | Im |  $\sphericalangle$  | V<sub>7</sub> |  $\sphericalangle$  | Im |  $\sphericalangle$  :||: <sup>B</sup> V<sub>7</sub> de V |  
<sub>B<sub>7</sub></sub>  
 |  $\sphericalangle$  | V |  $\sphericalangle$  | V<sub>7</sub> de V |  $\sphericalangle$  | V | IV<sub>m</sub> | Im | V<sub>7</sub> | Im |  $\sphericalangle$  :||

Este golpe es tocado por sistema corrió y en modo menor, en su parte B se hace énfasis sobre la dominante secundaria del quinto grado (V).

**SAN RAFAELITO:**

$$\begin{array}{l} \text{||: I | v}_7 \text{| I | } \cancel{\text{v}_7} \text{| } \cancel{\text{v}_7} \text{| } \cancel{\text{I}} \text{| } \cancel{\text{v}_7} \text{: ||: } \underset{\mathbb{D}_7}{\text{v}_7 \text{ de V}} \text{|} \\ \text{| } \cancel{\text{v}_7} \text{| v \text{| } \cancel{\text{v}_7} \text{| } \underset{\rightarrow}{\text{v}_7 \text{ de V}} \text{| } \cancel{\text{v}_7} \text{| v \text{| IV \text{| I \text{| v}_7 \text{| I \text{| } \cancel{\text{v}_7} \text{: ||} \end{array}$$

El San Rafaelito se compone de los mismos giros armónicos que el San Rafael y también es ejecutado por sistema corrió, con una única diferencia, debe ejecutarse en modo mayor.

**CARNAVAL:**

$$\begin{array}{l} \text{^A ||: I | } \cancel{\text{v}_7} \text{| } \cancel{\text{v}_7} \text{| } \cancel{\text{v}_7} \text{| } \cancel{\text{v}_7} \text{| I | } \cancel{\text{v}_7} \text{: ||: } \overset{\text{B}}{\text{v}_7 \text{ de VI}} \text{|} \\ \text{| } \cancel{\text{v}_7} \text{| vIm | v}_7 \text{ de V \text{| v \text{| v}_7 \text{ de V \text{| v \text{| } \overset{1.}{\cancel{\text{v}_7}} \text{: || } \overset{2.}{\text{v}_7} \text{ ||} \end{array}$$

El Carnaval es ejecutado por sistema corrió y en modo mayor, en su parte B se emplean dominantes secundarias de los grados sexto menor (vi) y quinto (V).

**MAMONALES:**

$$\begin{array}{l} \text{^A ||: I | } \cancel{\text{v}_7} \text{| } \cancel{\text{v}_7} \text{| v}_7 \text{| } \cancel{\text{v}_7} \text{| } \cancel{\text{v}_7} \text{| } \cancel{\text{v}_7} \text{| I : ||: } \overset{\text{B}}{\text{v}_7 \text{ de VI}} \text{|} \\ \text{| vIm | v}_7 \text{ de V \text{| v \text{| v}_7 \text{ de II \text{| IIIm | v}_7 \text{| I : ||} \end{array}$$

Los Mamonales es ejecutado por sistema corrió y en modo mayor. En la parte B hacen presencia las dominantes secundarias de los grados sexto menor (vi), segundo menor (ii) y quinto (V).

LOS DIAMANTES:

$$\begin{array}{l} \text{||: I | \sphericalangle | \sphericalangle | V_7 | \sphericalangle | \sphericalangle | \sphericalangle | I :||: I | VII^\circ |} \\ \text{V_7 del VI | VIIm | V_7 de V | V | V_7 del IV | IV | V_7 de III |} \\ \text{IIIIm | V_7 de II | IIIm | V_7 | I | \sphericalangle | V_7 | \sphericalangle | I :||} \end{array}$$

Como se describió anteriormente, este golpe tiene una estructura de 26 compases, y, claramente, se pueden encontrar dominantes secundarias de los grados sexto menor (vi), quinto (V), cuarto (IV), tercero menor (iii) y segundo menor (ii). Todas las funciones tonales tienen dominante excepto el séptimo grado disminuido (vii°).

TRES DAMAS:

$$\begin{array}{l} \text{||: } \overset{\text{A}}{\text{V}_7} \text{ | Im | \sphericalangle | V_7 | IVm | III | V_7 | Im :||} \\ \text{||: } \overset{\text{B}}{\text{Im}} \text{ | VII | VI | V_7 | IVm | III | } \underset{\text{(II}^\circ\text{)}}{\text{V}_7} \text{ | Im :||} \\ \text{||: } \overset{\text{C}}{\text{III}} \text{ | V_7 del III | \sphericalangle | III | \sphericalangle | V_7 del III | \sphericalangle | III :||} \end{array}$$

Para este caso en especial, existen rumores y comentarios -nada concreto o comprobable- que el golpe Las Tres Damas se empezó a interpretar como pasaje, y a través del tiempo, se convirtió en golpe. A pesar de sus muchos comentarios, se conoce como un golpe de estructura compleja. Sus tres partes hacen que sea compuesto por un total de 24 compases en su forma; la parte A está compuesta por un centro tonal menor, la parte B se diferencia por tener una candencia frigia, y su parte C se identifica una modulación momentánea hacia su tercer grado mayor (III).

QUITAPESARES:

$$\begin{array}{l}
 \mathbf{6} \parallel \overset{\text{A}}{\text{Im}} \mid \text{/:} \mid \text{/:} \mid \text{/:} \mid \text{/:} \mid \mathbf{6} \overset{\text{d}}{\text{Im}} \overset{\text{d}}{\text{VII}} \overset{\text{d}}{\text{VI}_7} \mid \\
 \mathbf{6} \text{ V}_7 \mid \text{/:} \mid \text{/:} \mid \text{/:} \mid \text{/:} \mid \text{/:} \mid \text{V}_7 / \text{IV}_m \mid \text{III} / \text{V}_7 \mid \\
 \mid \text{Im} : \parallel \overset{\text{B}}{\text{V}_7 \text{ del IV}} \mid \text{IV}_m \mid \text{/:} \mid \text{Im} \mid \text{/:} \mid \text{V}_7 \mid \text{/:} \mid \\
 \mid \text{Im} \mid \text{/:} \mid \text{V}_7 \mid \text{/:} \mid \text{Im} : \parallel
 \end{array}$$

Como último ejemplo de las estructuras complejas, se encuentra el Quitapesares. Según el libro antes mencionado *El ABCD DEL CUATRO* (Díaz, 2007), este golpe tiene una característica -si se puede llamar única- en su parte A, una cadencia frigia que se ejecuta por medio de hemiolas o cruzaos. También, sus 28 compases encargados de conformar el golpe en su totalidad.

## 2.6. Improvisación en la música llanera

La música llanera tiene una corriente no sólo tradicional o actual sino tradicional actual donde la improvisación o la re-disposición hacen parte de la práctica musical. La improvisación o re-disposición está basada en la recopilación de elementos melódicos -llamados por Samuel Bedoya melotipos- o motivos los cuales se pueden transformar con una variante rítmica o tímbrica, y con esto cada intérprete logra proponer diferentes recursos sonoros, como lo llamarían algunos bandolistas: "mi cosecha". A diferencia de la improvisación jazzística que va recorriendo una armonía, la improvisación desde la bandola antes ha pasado por conocer el recurso a transformar, por ejemplo los melotipos o algunos elementos tímbricos característicos de dicho instrumento y así sucede en general en la música llanera y con los diversos instrumentos participes. Aunque la música llanera con formato de ensamble puede generar improvisaciones o desarrollos más jazzísticos que los formatos de tradición actual.

De esta manera existen melotipos como de velocidad, de "sabor" -melotipos con características tímbricas y melódicas muy definidas de la tradición y del instrumento como por ejemplo los bordoneos en la bandola- y melotipos lingüísticos acorde a la interpretación, a los intérpretes y a los bailarines. Los melotipos, conocidos como *licks* en el jazz, se pretenden transformar equilibrando entre una sonoridad tradicional y una sonoridad moderna.

Además existe otro recurso para la improvisación el cual consiste en desarrollar a partir de los acordes, lo que se conoce en el jazz como *chord melody*. Es un discurso que se ha profundizado con músicos como Moisés Torrealba, y en la bandola se pretende el uso de las cuerdas o alguna de las cuerdas al aire acompañando a la melodía principal para generar una mayor masa sonora. A diferencia del jazz las escalas modales están siendo usadas como recurso sonoro en la música llanera actual aunque la profundización teórica de las mismas no sea tan profunda como lo es en el jazz.

Así, se pueden presentar diferentes texturas sonoras en la bandola a partir del uso de los diferentes recursos antes mencionados, claro está que en los ensambles modernos cuando se

acompaña a un solista cantante o a un solista instrumentista el manejo de las texturas cambia. Por un lado suelen ser menor las intervenciones realizadas y por el otro se busca no interferir sino apoyar lo que el solista proponga a través de recursos tímbricos, melódicos, rítmicos en el caso de la danza y entre otros.

En la práctica musical algunos de los golpes tienen más espacio para la improvisación que otros, por ejemplo los llamados "guafa" suelen ser golpes muy rápidos donde los intérpretes tienen menos tiempo para desarrollar un discurso completo, algo de lo que se suele hacer es armar un cuerpo donde se establezcan partes como la entrada, el llamado, las salidas y el final. Lo que se puede entender en el jazz o en el blues como los *turnarounds*. De otro lado los golpes abiertos y los golpes con mayor cantidad de compases que los seis suelen prestarse para desarrollar lo que en el jazz se denomina solo. Tal es el caso del Zumba que zumba, la Periquera, la Guacharaca y entre otros.

De otra manera se suele pensar en la improvisación desde lo melódico o lo armónico, mas en la música llanera es vital pensar en el recurso tímbrico y rítmico. Existen momentos donde el arpista propone una serie de motivos rítmicos que serán adaptados por los bailarines y a sus vez transformados creando así una pregunta - respuesta entre los intérpretes y los bailarines. Dichos momentos suelen ser improvisados en tiempo real y no establecidos antes.

Para concluir existen diferentes acercamientos a la improvisación desde la música llanera y desde el jazz. Existen escuelas en el jazz dedicadas a la improvisación y a su transformación mientras que en la música llanera no. Esto puede ser un llamado a la sistematización de información que está presente en la práctica musical más no en la enseñanza teórica. *(Ver entrevista a Juan Miguel Sossa anexos)*

En la música llanera la improvisación siempre ha existido ya sea desde el arpa o desde otro instrumento. Un posible inicio a la improvisación puede estar dado por el canto debido a versatilidad que tienen los intérpretes en el contrapunteo; práctica musical que ha existido a lo largo de la práctica musical llanera que consiste en la improvisación de coplas sobre estructuras definidas o golpes. Así mismo ocurre con el arpa en la mayoría de interpretaciones, siempre se van transformando las obras musicales en sus aspectos

tímbricos, melódicos, armónicos y rítmicos. Vista el arpa desde lo tradicional o desde lo académico, siempre ha hecho parte la labor improvisatoria. Las nuevas tendencias y propuestas musicales que abordan música como el jazz, hacen que las sonoridades tradicionales sean transformadas y replanteadas por muchos intérpretes, claro está sin perder la tradición.

En los golpes como el Pajarillo o Seis por derecho siempre se está improvisando, los elementos que más se destacan suelen ser rítmicos y tímbricos en la música llanera tradicional, más que los elementos melódicos como en el caso de otras músicas y sus complejidades melódicas. En la música llanera actual se pueden encontrar muchos intérpretes que usan escalas modales y armonías jazzísticas, mas no solía ocurrir eso con los maestros que hacen parte de la práctica musical tradicional llanera. Esto se debe a la vinculación de la música llanera en espacios académicos y a las inquietudes de muchos intérpretes tanto por transformar como por aportar diversas sonoridades. Así, algunos arpistas han venido modificando hasta la manera de afinar. La afinación tradicional consiste en dejar el arpa en una sola tonalidad ya sea mayor o menor armónica. Ahora se suele afinar en modo eólico y usar cromatismos o alteraciones accidentales.

Otro aspecto que suele ser muy tenido en cuenta para la improvisación es la propuesta rítmica para los bailarines, ya que todo lo que el arpa vaya proponiendo el bailarín hombre intenta imitarlo. De otra parte cuando se está acompañando a un cantante se suele improvisar mas no todo el tiempo, lo importante en ese momento es establecer una base sólida para que el cantante puede desarrollar su canto o su improvisación si es el caso.

Los golpes que más se suelen improvisar son los que tienen un circuito cerrado: Seis corrío, Seis numeroao, Gabán, Pajarillo y Seis por derecho, estos golpes se caracterizan por tener un ciclo armónico de cuatro compases además del uso del leco por los cantantes. Para el caso del arpa, uno de los recursos tímbricos que más desarrollo tiene sobre los golpes antes mencionados es el bordoneo, puesto que permite a los intérpretes improvisar y desarrollar según sea el caso.



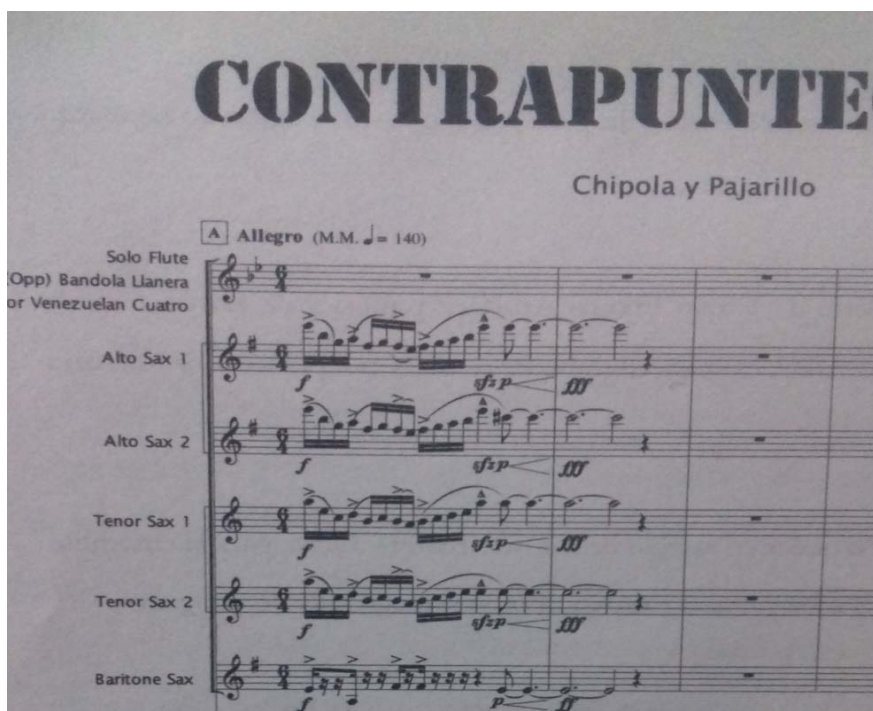
Un ejemplo particular para complementar lo antes mencionado es un caso personal, dice el maestro William: "en mi caso yo improviso todo el tiempo, haciendo un aporte a las obras desde lo armónico y/o desde lo melódico. De otro lado yo considero que se debe tocar el arpa de dos maneras: 1) memorizando las obras tal y como las proponen los arreglistas y/o compositores y 2) colocarles un aporte personal".

De otra manera no existe una sistematización en la música llanera de cómo improvisar puesto que es algo relativo y personal. Algunos maestros que improvisan no pueden explicar en muchos casos qué han improvisado, algunos responden "es algo del momento" o "me salió", sobre todo los maestros criollos como se conocen en la tradición. Finalmente se considera que existe la libre improvisación mas en algunos momentos y sobre algún repertorio tradicional llanero. El intérprete puede elegir entre el folclor o lo académico y así realizar un aporte. Es así cómo se pretende mediar entre lo tradicional y lo actual; transformando y reusando. (Ver entrevista a William Castro anexos)

De otro lado aparecen obras musicales que aportan desde la improvisación hacia la interpretación y hacia la transformación sonora actual o moderna. Es el caso de la obra Contrapunteo No.2 Chipola y Pajarillo del maestro Carlos Gonzalo Guzmán. Dicha obra fue comisionada por IDARTES para el Festival Jazz al Parque BIG BAND BOGOTÁ Versión 2014 que interpreta igualmente la Big Band ASAB de la Universidad Distrital.

Partiendo de ser una composición para *big band* de jazz, esta obra transforma la sonoridad tradicional del formato llanero común. De otra parte el compositor aporta a la práctica musical de *big band* con un repertorio que ha sido de menor difusión en comparación con otros como lo es el repertorio llanero.

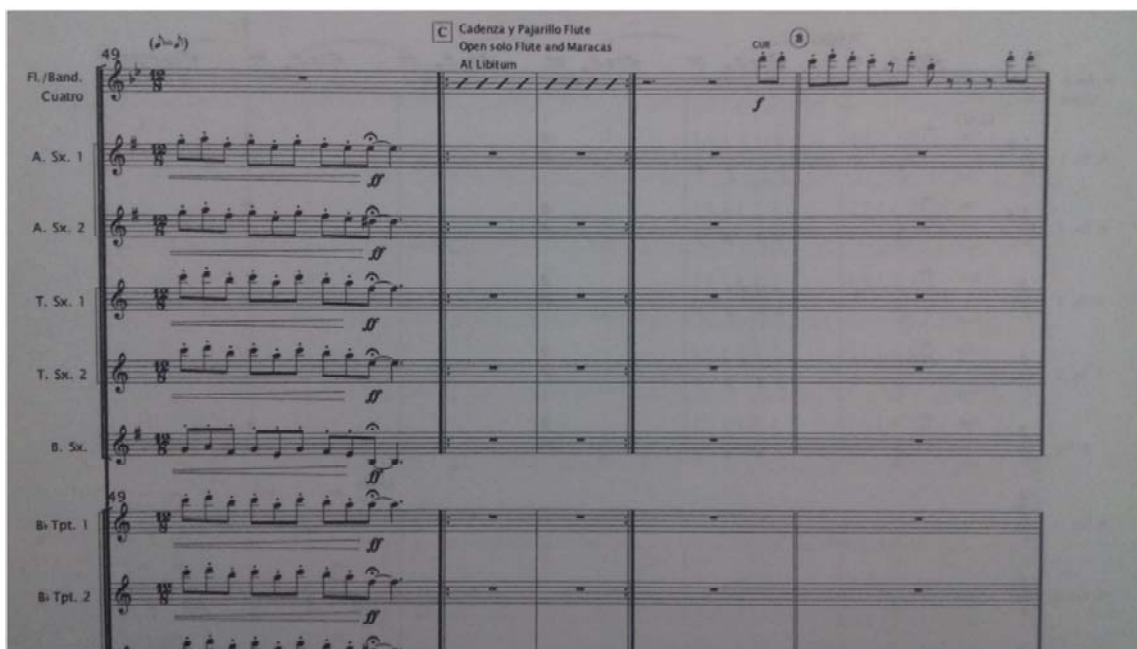
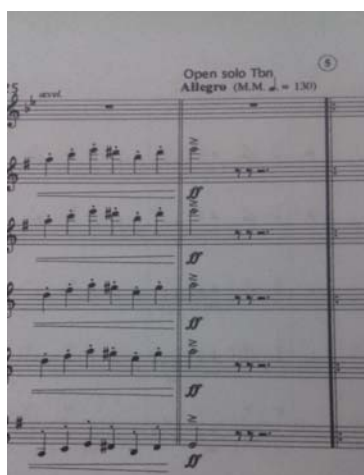
Así mismo el empleo de recursos armónicos, melódicos, rítmicos y tímbricos tradicionales de la música llanera se ven transformados a lo largo de la obra además con un aporte desde el jazz. Un elemento a resaltar son las improvisaciones para trombón, trompeta, flauta y maracas las cuales brindan una sonoridad jazzística y llanera.



*(Imagen tomada de Cuaderno de Obras N. 1, Carlos Guzmán, 2014, publicado por la Universidad Distrital Francisco José de Caldas Facultad de Artes Musicales)*

En el anterior fragmento se puede apreciar el uso de una métrica no convencional dentro de la música llanera tradicional, 6/4.

Seguido de esto también están presentes los "Open solos" o solos libres, en el caso del trombón es un solo sobre una estructura armónica definida que aparecerá más adelante, mientras que en para solo de flauta y maracas los intérpretes realizan sus improvisaciones sin ningún tipo de acompañamiento. Finalmente una señal o "cue" para el cierre del solo; recurso muy utilizado en la práctica jazzística.



(Imágenes tomadas de Cuaderno de Obras N. 1 publicado por la Universidad Distrital Francisco José de Caldas Facultad de Artes Musicales, 2014)

11/4

*f*

Ctr. *f*

Pno.

E. B.

D. S.

Mrcs.

Chords: D7(b9), Gm7, Cm7, D7(b9), A7, Gm7, Cmaj7, Dmaj7, A7, Gm7, A7, D7(b9)

*(Imagen tomada de Cuaderno de Obras N. 1 publicado por la Universidad Distrital Francisco José de Caldas Facultad de Artes Musicales, 2014)*

Con respecto a la armonía aparecen unos sustitutos tritonales, dominantes con b9, dominantes secundarias y préstamos modales.

## **Acerca de los formatos de la música llanera**

El proceso evolutivo que ha tenido el arpa llanera en Venezuela data desde el siglo XVIII con la llegada de los Jesuitas a América. Época en que éstos traen consigo el arpa y junto con ella algunas danzas y músicas populares, que pasarían a ser tocadas y transformadas por los indios, negros y criollos en lo que hoy se conoce como golpes y pasajes llaneros. No es palpable la transformación que ha sufrido tanto el joropo y los formatos de música llanera como sus respectivos géneros y estilos, sino hasta la llegada de la grabación y reproducción discográfica. He aquí una frase de la maestra Claudia Calderón: "*La importancia de las grabaciones para establecer la Historia del Joropo como una forma de escritura, a la manera del Jazz*" (Calderón, 1998, p.2).

Las primeras grabaciones que se pueden encontrar datan del año 1942 en Venezuela gracias a los maestros Ignacio Indio Figueredo, Francisco Montoya, José Catire Carpio y entre otros. Gracias a esto podemos ver el desarrollo musical y comercial a lo largo de la historia tanto el jazz como en la música llanera; músicas provenientes, de alguna manera, de espacios rurales que han sido transformadas en espacios urbanos.

La instrumentación convencional del formato tradicional de música llanera consta de: arpa o bandola llanera -conocidos como "instrumentos mayores"- cuatro y maracas, y recientemente la incorporación del bajo eléctrico al formato -antes el instrumento que se usaba para desempeñar el rol del bajo eléctrico era el furruco -. Existen diversos ensambles que involucran contrabajo, un caso en particular fue el del arpista Juan Vicente Torrealba, incluyendo el contrabajo a su conjunto instrumental llanero y este cambio fue notorio tanto en la ejecución instrumental como en desarrollo estilístico de los respectivos géneros.

De otra manera Samuel Bedoya define dos clases de formatos a los cuales llama vertientes tímbricas, vistas entre sí como contrastantes. Por una parte un grupo de arpa, cuatro, capachos y voz, y por otra grupo de bandola (bandolín o guitarro-tiple) cuatro (o tiple), capachos y voz. Siendo el bajo un instrumento incorporado recientemente hace parte de los dos formatos.

Otro formato con menor propagación y visualización es el de las bandas de vientos que interpretan reportorios llaneros. Esto debido a una menor cantidad de partituras y referentes documentales y también por falta de iniciativas o programas que promuevan dicha práctica musical, según el autor. (Bedoya, 1989)

Samuel Bedoya plantea una serie de obras explorando diversos formatos, una de ellas es La Perra Baya que involucra conjunto criollo (sin bajo eléctrico) y orquesta de arcos, obra estrenada el 7 de diciembre de 1979 en el teatro Colón por la Orquesta Filarmónica de Bogotá.

De otra manera se encuentran compositores con grandes aportes a esta práctica musical, tal es el caso del maestro Carlos Guzmán que ha desarrollado una propuesta de trío (flauta, cuatro y contrabajo) como lo hace con "Gaufa trío" y orquesta sinfónica. Un ejemplo de las obras interpretadas es "Pajarillo Chipoliao" con la orquesta sinfónica TCU en Texas, donde además se realiza una propuesta improvisatoria por parte de "Guafa trío".

Por otro lado también se encuentran diferentes modelos de formatos y ensambles diversos; ensambles con flauta travesa, guitarra acústica, cajón peruano, batería, set de multi-percusión, saxofón, y entre otros. La gran transformación instrumental también abarca la transformación musical, grandes cambios se ven reflejados en las formas instrumentales, golpes, los géneros o estilos de la música llanera tradicional, el surgimiento de nuevas ideas melódicas, rítmicas, armónicas, tímbricas, la improvisación, el virtuosismo tanto grupal como individual, el surgimiento de grandes solistas, el estudio profesional, los espacios donde se interpretan dichas músicas, los públicos a lo que va dirigido, la masificación comercial y entre otros aspectos que hacen parte de lo que es la música llanera hoy en día.

En la tesis "*Pajarillo, tonada y carnaval II*" (Guerrero, 2004), se encuentra la composición de un Pajarillo para un ensamble no convencional en la música llanera tradicional; flauta travesa, violoncello y guitarra acústica. Estructuras melódicas muy características del Pajarillo son interpretadas por la flauta, modelos de acompañamiento del sistema por derecho son ejecutados por la guitarra acústica, y patrones o modelos característicos del bajo son realizados por el violoncello. En esta composición se puede ver la transformación técnica que propone Guerrero y las diferentes sonoridades resultantes, debido a dicha

transformación muchos de los elementos básicos del golpe Pajarillo también se ven afectados. Un claro ejemplo es: la re-armonización de dicho golpe, superposición de rítmicas, juegos de melodías y contra-melodías, espacios para la improvisación, frases características para retomar el tema principal, motivos, temas con variaciones y entre otros. Dicha tesis resulta importante para esta reflexión debido a la propuesta improvisatoria y a la exploración organológica que presenta dicha composición.

### 3. EL JAZZ

#### 3.1. Referente histórico

*Berendt Joachim* en su libro *El Jazz De Nueva Orleans Al Jazz Rock* (1994), presenta una breve descripción de la palabra "jazz", pues ésta, no es lo que solía ser para la población de origen afro del sur del estado de Chicago en los años 20 o pocos años atrás. Principalmente la escritura era con doble "s" y no con doble "z" como se conoce hoy en día - *Jass* -, y además, su significado no tenía nada que ver con la música. La leyenda data del año 1916 con la famosa "*ORIGINAL DIXIELAND JAZZ BAND*", cuando, el baterista *Johnny Stein*, por ese entonces director de la banda, gritó para algunos de sus compañeros: "*Jass it up, boys*", en un avanzado estado de embriaguez. La palabra se asemejaba al placer y al negocio sexual, por supuesto, la mayoría de los músicos rieron (Val, 2007). Sea o no verdad esta pequeña leyenda, la palabra *Jass*, posteriormente escrita *jazz*, ha venido representando una de las músicas con mayor auge a nivel mundial tanto con sus músicos y participantes como en sus ventas y difusión.

Por otra parte, hablar de la historia del jazz puede resultar bastante complicado. Por una parte, porque no es en Nueva Orleans donde se crea el *Dixieland* -entre los años de 1900 a 1910-, puesto que es sólo es uno de los muchos lugares donde esta manifestación musical ha estado presente, como también, lo estuvo presente en el estado de Kansas, San Luis, Memphis y entre otros. Y por otro lado, se encuentra un género musical más antiguo que el *Dixieland*: el *Ragtime*. (Berendt, 1994).

Éste, podría ser el pionero o creador de lo que hoy se conoce como jazz, mas, puede ser falso como el anterior caso. El *Ragtime* puede ser datado alrededor de 1890 no en Nueva Orleans sino en Sedalia, al sur del estado de Missouri. Esto gracias a uno de los pianistas más destacados de este género musical - *Scott Joplin* - que para esos años se encontraba residiendo allí. Por supuesto, el *Ragtime* tampoco es considerado la esencia básica del jazz, porque para muchos músicos, el *Ragtime* no tiene la esencia fundamental del jazz: la improvisación, aunque contenga algunos elementos del *Swing*, no es lo que define al jazz como sí lo puede definir la improvisación. (p.20)



Ahora bien, a través de los años se puede observar una masificación y propagación del jazz a una escala casi imparable, y, por éste motivo resulta bastante ambigua la idea de pensar en un sólo creador y un sólo espacio para el nacimiento de la música jazz. Una obra característica de la época *ragtime* es *The entertainer* de *Scott Joplin* - 1902.

Con la llegada del *Swing* en los años treinta, *1930: Swing*, (Berendt, p. 33,1994) éste sobresale por ser, sobre todo, música para el baile. Por esta razón el *Swing* no solamente contiene sus dos acentos fuertes en los tiempos dos y cuatro, sino que también sus frases, maneras de interpretar, la corchea *Swing* -tomada del *blues*-, la improvisación y entre otras características, hacen que se establezca como base fundamental para las futuras generaciones que se sumergirán en el amplio mundo del jazz. Y, por supuesto, sus grandes representantes serán objeto de estudio y admiración para las corrientes venideras, entre las figuras más destacadas están: *Louis Armstrong*, *Benny Goodman*, *Fats Waller*, *Coleman Hawkins*, *Chu Berry* y muchos más, y, la aparición de las *Big Bands*, como es el caso de *Count Basie*, *Duke Ellington*, *Glenn Miller*, *Lionel Hampton* y entre otros. Una de las muchas obras musicales representativas de este periodo musical es *What a Wonderful World* escrita por *Bob Thiele* y estrenada por *Louis Armstrong* en 1967.

Hacia los años cuarenta surge la expresión y género musical *Bebop*, por supuesto, dicho género se enfrenta al mismo problema; su verdadero origen. Algunos músicos se refieren al barrio *Harlem*, *Manhattan*, como uno de los lugares más importantes para el surgimiento de éste, pero un fenómeno musical muy similar también estaba ocurriendo en Kansas. Fue en *Minton's Playhouse*, club de jazz, donde grandes figuras como *Charlie Parker*, *Charlie Christian*, *Thelonious Monk* y entre otros, se reunían para hacer los famosos *Jam Sessions*. Algunos rumores cuentan que la expresión *Bebop* se utilizaba para nombrar el intervalo “más popular de la época”: la quinta disminuida o también conocida después como la *Blue note* – según *Dizzy Gilliespie* –. Y, para una posible descripción de la palabra *Bebop*, también se han usado términos como “frenético, nervioso, precipito”, esto debido, tal vez, a la segunda guerra mundial que se encontraba en su mayor clímax (p.42). Un gran intérprete de este periodo es el saxofonista *Charlie Parker*. Así mismo se encuentran algunas de sus obras más reconocidas como *Dexterity*, *Blues for Alice*, *Anthropology* y entre otras.

Por otro lado, en el libro "*Manual de Improvisación en Jazz*", (2000), Sabatella expone que todo lo contrario ocurre hacia los años cincuenta con la llegada del *Cool*, pues dicho género se caracteriza por buscar atmósferas calmadas y sonoridades un tanto pasivas en comparación con el *Bebop*. Un caso particular es *Miles Davis*, reconocido trompetista de *Cool jazz*, el cual hace sus primeras apariciones tocando *Bebop* junto con *Charlie Parker*, pero luego entraría fuertemente en la corriente del *Cool*. No es prudente afirmar que el *Cool* nace con *Miles*, porque desde los años treinta el gran saxofonista *Lester Young*, ya había interpretado algunos *standards* de jazz a la manera "*Cool*". También es el caso del pianista *Lennie Tristano*, y su manera "fría" de improvisar, según algunos músicos y oyentes, *Tristano* es uno de los músicos más importantes dentro del *Cool*. Una de las figuras más representativas de este periodo musical es el trompetista *Miles Davis*, de otro lado, algunas de sus obras más representativas son *So what*, *All blues*, *Blue in green*, *Kind of blue* y entre otras.

El *Post Bop*, como sigue exponiendo Sabatella (2000), se establece como género hacia la mitad de los años cincuenta y principios de los años sesenta, por supuesto, las fechas pueden resultar ambiguas. Expuesto como uno de los impulsores del jazz moderno, el *Post Bop*, no sólo es fuente para las futuras transformaciones del jazz sino que también, se pueden encontrar una serie de músicos que pueden llegar a ser lo más reconocidos hasta nuestros días. Por ejemplo, *John Coltrane* es una gran figura musical que ha trascendido históricamente y musicalmente al mundo del jazz. Es uno de los ejemplos más destacados y junto con él, su disco *Giant Steps*. Dicho disco es una muestra que deja ver a uno de los intérpretes más dotados y avanzados en su medio. De otra parte, el pianista *McCoy Tyner*, es otro gran ejemplo para la época del *Post Bop*, y su gran desarrollo en el piano y en la improvisación. Además, de su trabajo junto con *John Coltrane* en el famoso *John Coltrane Quartet*. Se pueden encontrar obras como *Giant Steps*, *Equinox*, *Impressions*, *Moment's notice*, *Lonnie's lament* y entre otras.

Seguido de lo que se conoce por *Post Bop*, vendría la época del *Free Jazz*. *Berendt* (1994), hace una breve descripción en cinco puntos que pueden llegar a ser característicos y fundamentales a la hora de definir el *Free Jazz*:

1. Una irrupción en el espacio libre de la atonalidad.

2. Una concepción rítmica que se distingue por la disolución de metro, *beat* y simetría.
3. La irrupción de la "música universal" en el jazz, en el cual se ve repentinamente confrontado con todas las grandes culturas musicales.
4. El realce del momento de intensidad, en forma desconocida en anteriores estilos del jazz. "*Muchos músicos se entregan en un verdadero culto de intensidad*". (Berendt, p. 51)
5. Una extensión del sonido musical, invadiendo el ámbito del ruido.

Como describe Berendt (1994), los músicos de *Free Jazz* estaban en la búsqueda de nuevas sonoridades y nuevas maneras de ejecución, y es por ello, es que se percibe en músicos como *Ornette Coleman*, *Albert Ayler* o *Don Cherry* las cinco anteriores características mencionadas. Algunas de las obras musicales más reconocidas son *Lonely woman* de *Coleman* y *Phanteon bar* de *Don Cherry*.

Seguido de esto, el *Jazz Fusion* sería el nuevo camino para las generaciones venideras. Figuras como *Miles Davis*, *Herbie Hancock*, *Chick Corea*, *Ron Carter*, *John McLaughlin* y entre otros, pasarían a conformar la vanguardia del jazz. La electrónica como recurso fundamental para la designación del género, hace que el *Jazz Fusion* o *Jazz Rock*, se convierta en una corriente musical de los años setenta y ochenta. Como plantea Sabatella (2000), es el *Free* el principal camino para el surgimiento del *Jazz Fusion*, pues, como lo mencionamos anteriormente, el *Free* es el género por excelencia a abrir sus puertas a las músicas del mundo o a la *World Music*, y por tal motivo, esta característica será base fundamental para el *Jazz Fusion*. Algunas de las obras musicales más características de este periodo son *Spain*, *Armando's Rumba* de *Chick Corea*, *Water melon man*, *Chameleon* de *Herbie Hancock* y entre otras.

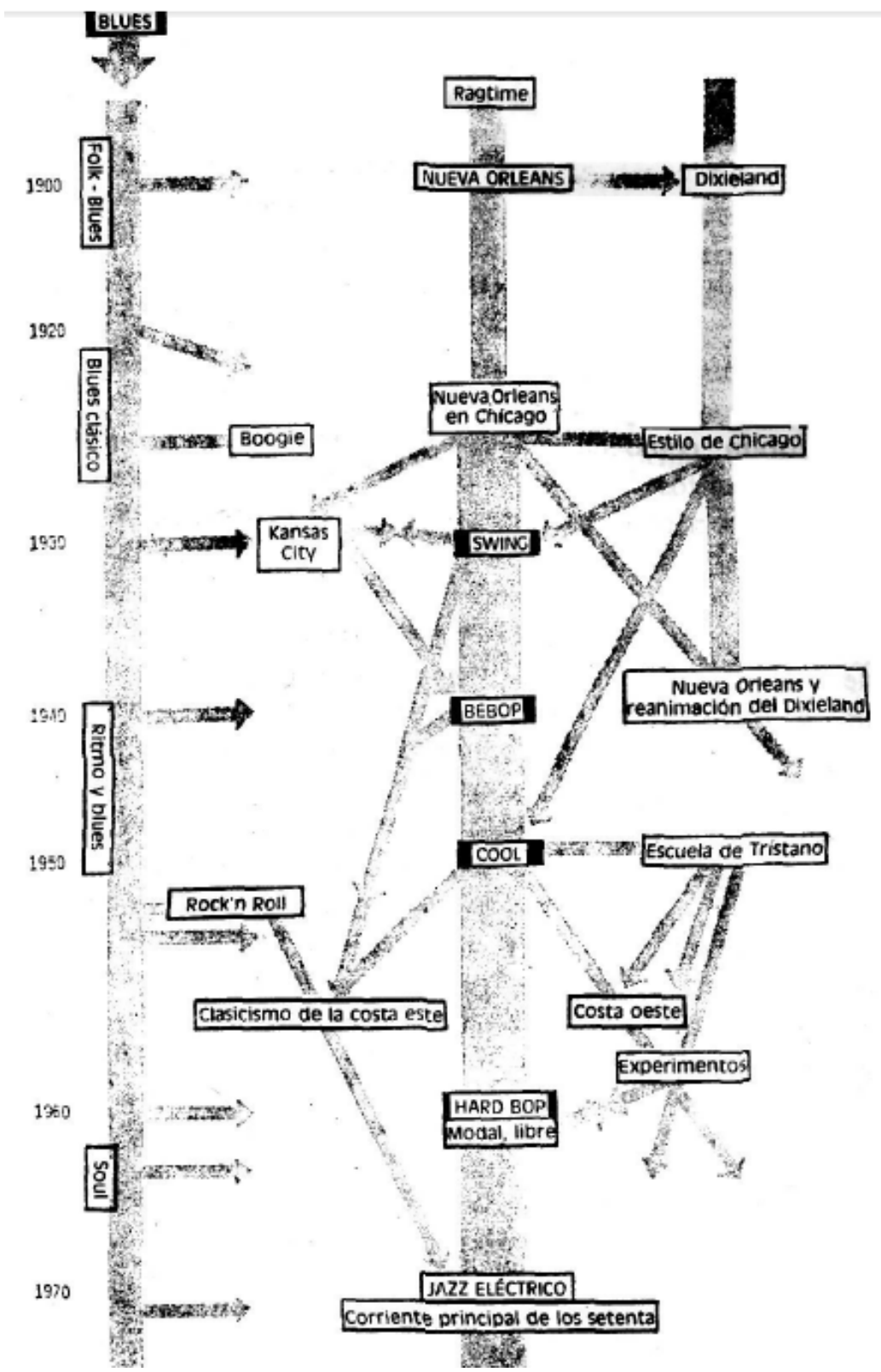


Imagen tomada del Libro "El Jazz De Nueva Orleans al Jazz Rock" (p. 19)

## 3.2. BREVE DESCRIPCIÓN DE LOS COMPONENTES DEL JAZZ

### 3.2.1. Las escalas

En el libro "*An approach to Jazz Improvisation, A Step-by-Step Guide for All Musicians*" (Pozzi, 1997), el autor expone una serie de conceptos básicos para adentrarse en el mundo tanto del jazz como en el de la improvisación. Un ejemplo son las escalas. La escala pentatónica es una de las escalas más usadas para la improvisación, su fácil estructura, como su nombre lo indica, de cinco notas, permite un amplio desarrollo musical y técnico. A continuación la escala pentatónica mayor:



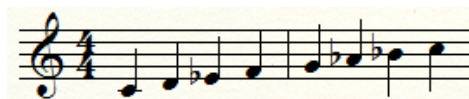
Esta escala está compuesta por los grados 1, 2, 3, 5, 6 y 8 de la escala mayor. Mientras que, la escala pentatónica menor se forma a partir de la escala menor natural y está compuesta de los grados 1, b3, 4, 5, b7 y 8 de la antes mencionada.



Se define como centro para todos los ejemplos la nota C (do). Quiere decir, empezar y finalizar en dicha nota todas las escalas, claro está, el uso de las mismas será diferente.



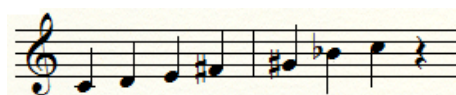
Escala Mayor



Escala Menor



Escala menor melódica



Escala de tonos enteros



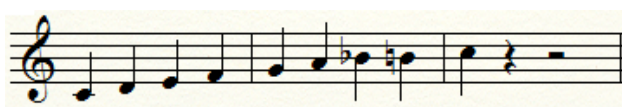
Escala *Blues*



Escala menor armónica



Escala *Bebop* mayor



Escala *Bebop* mixolidia



Escala *Bebop* dórica

Estas son algunas de las escalas más usadas para la improvisación en el jazz, claro está, existen muchas más pero básicamente estos serán los recursos más usados dentro de esta reflexión.

### 3.2.2. Modos

En el libro *Historia de música occidental, I* (Palisca, 1990), se puede encontrar la definición de los modos gregorianos o modos eclesiásticos como una sucesión de notas -ascendentes o descendentes-, las cuales, se clasifican dentro de una escala según la posición de tonos y semitonos en una octava diatónica construida sobre la *finalis* o final. Dichos modos se clasifican en dos grupos: auténticos y plagales, y cada grupo se constituye de cuatro (4) escalas. Los modos plagales se derivan de los modos auténticos, quiere decir, su *finalis* es la misma aunque, su registro es diferente. A continuación un ejemplo del modo Dórico.

Auténtico



Plagal



Como se menciona anteriormente, existen (4) cuatro modos auténticos, Dórico, Frigio, Lidio y Mixolidio, y sus respectivos modos plagales, Hipodórico, Hipofrigio, Hipolidio, Hipomixolidio. Los modos plagales se diferencian de los auténticos porque su construcción se da a partir del quinto grado. Será con el tiempo que aparecerán otros modos -Jónico, Eólico y Locrio- con sus respectivas características y, éstos se convertirán en lo que hoy se conoce como los modos griegos.

Seguido de esto, existen siete (7) modos fundamentales o básicos que serán objeto de estudio para esta reflexión:

Jónico



Dórico



Frigio



Lidio



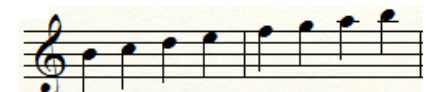
Mixolidio



Eólico



Locrio:

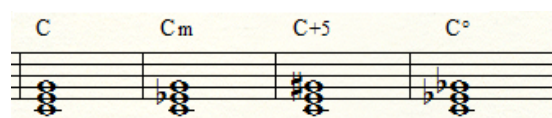


### 3.2.3. Acordes

De otro lado, en el libro *An approach to Jazz Improvisation, A Step-by-Step Guide for All Musicians* (Pozzi, 1997), se encuentran los acordes; base fundamental para el respectivo uso tanto de las escalas como de los modos y sus múltiples combinaciones. Serán las convenciones numéricas y alfabéticas, que acompañan a los acordes, las guías a la hora de enfrentarse a la lectura y a la improvisación. En los siguientes ejemplos se define, nuevamente, la nota C (do) como centro y punto de partida y llegada.

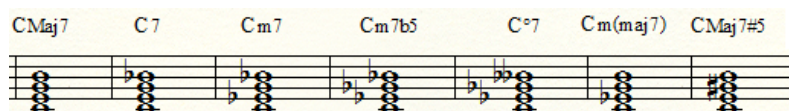
#### 3.2.3.1. Triadas

El prefijo *tri* significa tres, en resultado, una superposición de tres notas, la tónica, la tercera y la quinta. Todas las triadas están formadas por intervalos de terceras mayores y menores para así, poder nombrar, en este caso, triada mayor, triada menor, triada aumentada y triada disminuida.



#### 3.2.3.2. Acordes con séptima

Estos acordes se construyen de la misma manera que se construyeron anteriormente las triadas, a diferencia de, superponer otra tercera más.

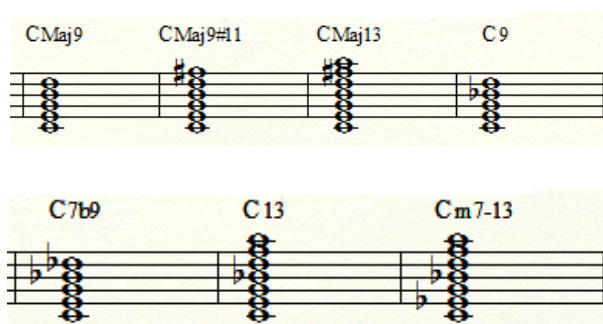




Desde luego, existen otras posibilidades para la formación de estos acordes aunque menos frecuentes, y por tal motivo, serán los mencionados anteriormente los acordes más usados en este trabajo.

### 3.2.3.3. Extensiones

Las extensiones son una continuación de lo que se mostró anteriormente; una superposición de terceras. Son nombradas mediante números tales como 9, 11 y 13, visto esto como los grados 2, 4 y 6 transportados una octava arriba. A continuación algunos ejemplos de extensiones.



Claro está, existen otras posibilidades para la formación de acordes con extensiones, estos son algunos de los ejemplos más encontrados, por ejemplo, en los *standards* de jazz.

### 3.2.4. Las formas *standard*

Existen infinitas posibilidades para elaborar una obra musical, un tema, un motivo entre otros. Por lo cual, Enric Herrera en su libro *Teoría musical y armonía moderna Volumen 1 y 2* (1995), no afirma que sea, el uso del *standard*, lo más importante o el único camino para poder realizar una composición o una recreación de algo. Así, no pretende tampoco, según el autor, que toda la música se convierta en *standards*. Simplemente es el estudio de uno de los tantos modelos que serán abordados en esta reflexión.



The image shows two staves of musical notation. Above each staff are Roman numeral chord symbols. The top staff contains the sequence: IV, IV, I, I, IV, IV, V, V. The bottom staff contains the sequence: I, I, IV, #IV°7, I IV, II IV, I, V. The notes on the staves are represented by horizontal lines, indicating a specific melodic line.

También existen otras formas más usuales dentro del jazz como lo es el caso de las formas de 32 compases. Herrera (1995), las denomina como "*formas standard binarias*". Quiere decir, que existen dos frases que se van repitiendo alternativamente; verso y estribillo.

// : A - B : // // : VERSO - ESTRIBILLO : //

Y es acá donde aparece una de las formas más usuales en los *standards* de jazz de 32 compases.

// : A - A - B - A : // // : VERSO - VERSO - ESTRIBILLO - VERSO : //

**Anthropology** Charlie Parker  
Dizzy Gillespie

Fast Bebop

*Imagen tomada de The Real Book fifth edition*

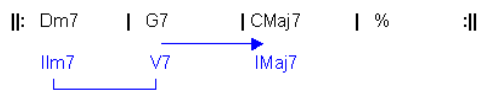
Este es un caso de *Rhythm and Changes*.<sup>4</sup> Éste se refiere a la progresión que *George Gershwin* usó en su canción "*I got Rhythm*", por supuesto, no todos los *standards* de *Rhythm and Changes* conservan tal cual la progresión, y menos la tonalidad. Aunque existen casos como el antes visto, donde *Charlie Parker* usó lo más naturalmente tanto la progresión armónica como la tonalidad (Bb). Dicha progresión fue y es uno de los modelos más usados para la composición dentro del jazz y el jazz moderno.

<sup>4</sup> Información encontrada en el siguiente enlace virtual: <http://www.jazzstandards.com/theory/rhythm-changes.htm>

### 3.2.5. Cadenas de ii - v -i

Es usual encontrar en la mayoría de las músicas tonales, según afirma Enric Herrera (1995) en su libro *Teoría musical y armonía moderna Volumen 1 y 2*, la progresión **II - V -I**. De esta manera el oído puede estar más habituado a dicha sonoridad, consiguiendo así, que el uso de la misma sea muy común y también pueda ser usada muy libremente.

Un ejemplo breve de una progresión **II - V -I** es la siguiente:



De esta manera, es que se componen la mayoría de los *standards* de jazz, según Herrera. Y claramente se puede apreciar en el ejemplo de *Anthropolgy* de *Charlie Parker* antes visto. Otro ejemplo es el ejercicio práctico que aparece en el libro "*The II - V7 - I PROGRESSION, A new approach to Jazz Improvisation*" de *Jamey Aebersold* (1974), donde se propone un encadenamiento de todos los **II - V -I** grados en tonalidad mayor y menor, seguido de esto, aparecerán otros nuevos recursos para el entendimiento y la importancia del respectivo tema tratado. Según *Aebersold*, la progresión antes mencionada es bloque fundamental para la construcción tanto del jazz como de la mayoría de músicas tonales.

Un breve ejemplo de la progresión **II - V -I** y sus respectivas escalas.

Handwritten musical notation showing five systems of scales for the II-V-I progression in various keys. Each system includes a treble clef, a key signature, and three measures of scale runs. The keys shown are D major (D-), C major (C-), Bb major (Bb-), Ab major (Ab-), and F# major (F#- (Bb-)). Chord symbols like Dm7, G7, CMaj7, etc., are written above the scales.

#### 4. IMPROVISACIÓN

La improvisación ha estado presente a lo largo de la historia musical y humana. Como elemento generador de transformación y cambio, la improvisación no es solamente objeto de estudio, sino que hace parte de la vida y cotidianidad del ser humano por naturaleza. De otra parte, la improvisación ha sido elemento fundamental para la transformación en la mayoría de músicas donde ésta está presente. En esta reflexión se propone la improvisación como objeto mediador para combinación de música llanera y jazz y como posible objeto de transformación sonora y musical.

En el texto *La improvisación musical* (Hemsey de Gainza, 1983), dicha autora resalta una serie de conceptos sobre la improvisación basados tanto en cotidianidad como en la práctica musical. Cómo a lo largo de nuestras vidas y a lo largo de nuestra formación musical la improvisación ha estado presente, qué transformaciones cotidianas y musicales surgen a partir de la improvisación, cómo nos convertimos en seres improvisadores por excelencia y otros conceptos más. Todos estos planteamientos y acciones, por un lado, resuelven en aportes hacia la creatividad, la creación en tiempo real, en herramientas espontáneas que sirvan para futuras creaciones o recreaciones de alguna música o músicas en general, y por el otro, a la importancia que tiene la improvisación en nuestra cotidianidad, la manera de comunicarnos, las acciones que realizamos tanto individualmente como colectivamente, las posibles soluciones a problemas que enfrentamos en nuestro diario vivir y entre otros.

Por otro lado, en el libro *Del Jazz de nueva Orleans al Jazz Rock* (Berendt, 1994), aparece un capítulo basado en la improvisación con algunos ejemplos de músicos improvisadores no solamente en el jazz, también músicos barrocos, clásicos, modernos, contemporáneos, entre otros. Resaltar la improvisación en muchas músicas y como práctica musical, deja ver en su sentido más amplio la espontaneidad y la facilidad que tiene el ser humano, y para este caso, el músico de involucrarse en el mundo de la improvisación personal y colectiva. También, en el capítulo antes mencionado existe una gran similitud, propuesta por *Berendt*, entre las prácticas musicales europeas y las prácticas musicales del resto del mundo y sus respectivos modelos de improvisación. En síntesis, la improvisación no es una sola y no la hace uno sólo, todos hacemos parte de la improvisación y ella de nosotros.

Seguido de esto, en el libro *Improvisation its nature and practice in music* (Derek Bailey, 1980), el autor expone cómo la improvisación ha pasado por diferentes momentos a lo largo de la historia, cómo la improvisación transforma a algunas músicas y cómo se establece en la práctica la improvisación como herramienta fundamental; un capítulo dedicado a la música Hindú, otro al Flamenco, otro al Rock y otro al Jazz hace que el autor rectifique lo antes dicho. También, la importancia que tuvo y que tiene la improvisación en estas músicas y las nuevas tendencias que se van consolidando y, una mirada muy detallada tanto a los improvisadores como a los compositores en las músicas antes mencionadas.

De otro lado, *Bailey* resalta que la improvisación, a través del tiempo, se ha convertido en el logro más importante dentro del jazz y sus múltiples expresiones musicales. De esta manera su contexto se ha venido transformando en el sentido, humano, musical, social, económico y entre otros. Dicha consecuencia no solamente afecta a los lugares pioneros del jazz sino a otros lugares en los cuales dicha música ha venido adquiriendo más y más seguidores. Un ejemplo musical, se puede percibir en la estandarización de obras, y por supuesto, algunas herramientas que suelen usarse en la improvisación.

*Bailey*, expone que la improvisación debe derivarse desde los principales motivos melódicos donde los músicos improvisadores sean capaces de transformarlos, claro está, sin perderlos. Para este caso el *Blues* se hace herramienta fundamental dentro del estudio de la improvisación, la forma tradicional de 12 compases, como antes los vimos, es tan importante como un *standard* convencional de jazz. Continúa *Bailey* exponiendo que los grandes improvisadores en la historia del jazz han dedicado gran parte de sus vidas en el estudio de la improvisación y, herramientas como las antes mencionas son la clave fundamental para entendimiento, apropiación y transformación de la improvisación. Aclara *Bailey*, que existió, existe y existirá el interminable debate de querer sonar como muchos músicos de épocas pasadas y querer innovar en el largo camino de la improvisación, efecto éste, fundamental para la recreación y la innovación en el jazz.

En el capítulo *La improvisación en el Jazz p. 68*, (Coker, 1977), habla del músico improvisador como músico teórico y músico empírico, por supuesto, sin jerarquizar ninguno sobre ninguno. Hace referencia a las posibles herramientas que cada uno de ellos consigue en sus diferentes caminos y cómo resultan siendo músicos improvisadores. Para el

caso de los músicos teóricos, es indispensable conocer convenciones, si se pueden llamar, universales dentro del mundo del jazz. Mientras que para el músico empírico esto puede no ser relevante a la hora de la ejecución. El músico teórico improvisa con las convenciones que ha aprendido a lo largo de la práctica musical establecida, mientras el músico empírico improvisa con las herramientas que ha venido adquiriendo a través su búsqueda. Por supuesto, la diversificación de propuestas, para convertirse en un músico improvisador, son muchas, todo depende de lo que se quiera conseguir y hasta dónde se quiere llegar con dicho recurso. El sujetarse a algunos de los dos modelos - empírico o teórico - como verdad absoluta, conlleva a perder herramientas valiosas en el largo camino de la improvisación.

Otros conceptos de improvisación se encuentran en el libro *The Art of Improvisation* (Taylor, 2000), donde el autor propone siete (7) elementos fundamentales para la improvisación: melodía, ritmo, expresión, desarrollo, progresión de acordes, práctica y análisis. Según el autor con dichos componentes cualquier músico se puede convertir en un músico de jazz, claro, no son una verdad universal mas son pequeñas bases fundamentales que se deben tener muy en cuenta a la hora de enfrentarse a la improvisación.

De otra manera, el autor hace énfasis en la práctica improvisatoria como única vía para lograr ser un músico improvisador de jazz, y añade a esto, que el respectivo estudio de escalas, arpeggios, progresiones armónicas, transcripciones, *licks* y entre otros, son elementos necesarios en la rutina de estudio y en la práctica improvisatoria. Propone que, a través del tiempo y de la práctica se van haciendo más elaborados los solos, por supuesto, eso no tiene nada que ver con el virtuosismo. Para así lograr mejores desarrollos y propuestas de improvisación que no solamente afectan a la interpretación sino a la de los músicos que hacen parte de nuestro grupo o entorno musical.

Una vez el músico improvisador adopte dicha rutina, podrá decidir qué escalas usar, cuáles arpeggios son de mayor uso o de mayor preferencia y así sucesivamente. Todo esto permite ver la existencia de unas pautas fundamentales para el estudio de la improvisación, es en la práctica donde encontramos las diferentes maneras de lograr ser un músico improvisador.

Se puede encontrar una similitud muy fuerte entre la práctica improvisatoria tanto del jazz como de la música llanera, es notorio ver que las dos músicas comparten dicha herramienta,



aunque en mayor o menor medida, está presente. También es posible encontrar que la improvisación es uno de los mayores retos musicales visto desde una perspectiva profesional y evolutiva, claro está, con posibilidades infinitas para lograr ser un músico improvisador tanto del jazz como de la música llanera.

De esta manera, es importante resaltar que el jazz ha sido teorizado en muchos puntos como por ejemplo, en lo interpretativo, en lo histórico, en la masificación y en la transformación entre otros. Contrario a la música llanera, que si bien, ha logrado teorizarse, no lo es del todo en comparación con el jazz. Cabe resaltar que la improvisación ha sido un elemento fundamental para la construcción de estas dos músicas, tal vez en el jazz a mayor escala, pero ha estado presente en las dos músicas antes mencionadas.

## 5. PROPUESTA FINAL

Como resultado, por la falta de referentes documentales, surgieron a manera de estándar de jazz, algunos diseños con algunos componentes tanto del jazz como de la música llanera. Dichos diseños están compuestos por elementos surgidos de la transcripción y el análisis de las dos músicas antes mencionadas y por el enriquecimiento que cada intérprete le dio a las obras resultantes. Es importante afirmar que los músicos hablantes del lenguaje llanero y del lenguaje jazz han realizado diversas propuestas interpretativas desde la improvisación para la transformación sonora que resultó en las obras musicales resultantes.

Encontrar una combinación entre golpes de la música llanera y el jazz, ha sido un trabajo de constante exploración y práctica desde la guitarra eléctrica. Primero, los conceptos básicos de dichas músicas deben estar muy claros y no perderlos de vista casi que en ningún momento, de lo contrario, pudiera no hacer el énfasis correspondiente que se busca en este trabajo. Además, dicha exploración no consiste en jerarquizar alguna música sobre otra, sino todo lo contrario, buscar diferentes sonoridades y herramientas que alimenten tanto a la improvisación como a la interpretación.

La transcripción y el análisis han sido elementos básicos para la adaptación de los posibles resultados conseguidos. Claro está, son parte del todo conseguido y dentro de ese todo está la improvisación como eje fundamental, quiere decir que, a través del tiempo las transcripciones plasmadas en el instrumento se irán transformando hasta convertirse en herramientas diferentes.

De esta manera el papel que desempeña la improvisación dentro de este trabajo, resulta fundamental, puesto que es el principal conector establecido entre la combinación de jazz y música llanera. Así, los resultados serán siempre diferentes, se definirán algunas cosas previamente, mas las obras nunca se interpretarán igual y los músicos improvisadores aportarán desde sus experiencias y trayectorias musicales a dichas obras.

## 5.1. Obra 1. Zumba que zumba

The image shows a musical score for the piece "Zumba que zumba". It is written in F# major (indicated by two sharps) and 3/4 time. The score is presented in five staves of music, each with a corresponding line of chord symbols above it. The chords are: F#m, F#m, C#7, F#m, F#m, F#m; F#7, Bm, Bm, Bm, G#7, C#7; Bm, F#m, C#7, F#m, F#m, F#m, C#7; F#m, F#m, F#m, F#7, Bm, Bm; Bm, G#7, C#7, Bm, F#m, C#7, F#m. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some rests and a final double bar line at the end of the fifth staff.

El anterior fragmento de transcripción fue realizado del audio # 31 de *Música llanera, cartilla de iniciación musical* (Rojas, 2004), en la cual se puede apreciar dos círculos o vueltas completas del golpe Zumba que zumba. Dicha transcripción resultó útil para la propuesta final donde se involucran algunos de los elementos transcritos que luego pasaron a ser transformados.

# Zumba que zumba

De la tradición

Versión: Cristhian Rey

Interpretar como registro de bandola llanera

1

2

3

4

7

14

Guítarra Eléctrica

20

23

28

31

4

5

6

7

8

En la primera parte se encuentra una escala menor amónica ascendente por cuartas (4tas) muy característica del jazz, la cual también se puede describir en música llanera como un registro de bandola. Seguido de esto, en donde aparece el número uno (1), se introdujo lo que en teoría del jazz se conoce como la nota *blues*, quiere decir el quinto grado de la

escala bemol (b5). En el compás 8 se arranca el tema y aparece el número (2) en el compás número 13, este es un acorde menor 11 (F#m11), antes visto, es un acorde con extensiones que funciona como tónica y se puede encontrar en muchos *standards* de jazz.

Para el caso del número (3), se empleó una sustitución tritonal del acorde D#7 como función dominante del G#7, su sustituto tritonal es A7 por sus notas en común C# y G, donde el G es enarmónico de a F doble sostenido, este es un ejemplo de dominantes secundarias. Se aclara que el acorde de A7 tiene una añadidura de #9, extensión muy usual en los acordes dominantes dentro de la teoría del jazz, y también el G#7 tiene la añadidura de #9.

En el número (4) se aplicó una sustitución que se conoce como "sustitución 9x1". Dicha sustitución se refiere al reemplazo de la tónica (F#) por la novena (G#) y, además de eso, se añadió la escala menor dórica como escala posible dentro de la función tónica. En conclusión, resultó un acorde AMaj9#11, en función de tónica, y su respectiva escala a usar es Lidio#4. Y en el número (5) se encuentra una posible disposición de dicho acorde usando las seis -6- cuerdas de la guitarra.

En el caso del número (6) se empleó otra sustitución tritonal, esta vez, de C#7. Su sustituto tritonal es G7 por sus notas en común B y F. Para el caso de la nota E# que tiene el acorde de C#7 se vuelve enarmónico de F. La añadidura de la nota E natural en el acorde de G7, es que se conservó la extensión #9 del acorde C#7. Como resultado tenemos G7b513.

Seguido de esto aparece el número (7), donde se aplicó una escala simétrica de ST - T arrancando en la nota E# como sensible de F#m. Las notas resultantes son:

E# - G - G# - A# - B - C# - D - E y se repite. Aunque para facilitar la lectura se emplea la nota F becuadro o F natural.

Y como último componente en la introducción, el número ocho (8), donde aparece el acorde F#m#11, tomado de la escala *blues*, donde el #11 es enarmónico de la nota b5, quiere decir C natural o B sostenido.

Se aclara que por ser introducción la mayoría de frases son *ad libitum*, también la introducción representa un círculo o una vuelta completa del golpe de Zumba que zumba. La partes que no se explicaron se mantuvieron igual como en el primer caso de la transcripción o de dicho golpe.

En conclusión, la introducción consta de una vuelta del golpe Zumba que zumba pero duplicando la cantidad de compases por forma, es decir, 32 compases. Los elementos más usados fueron sustituciones armónicas, escalas muy usuales dentro de la práctica del jazz y acordes con extensiones conservando la forma del golpe antes mencionado.

Esta obra fue definida para guitarra eléctrica sola debido a la exploración rítmica, tímbrica, melódica y armónica que se pretendía realizar. Algunos elementos técnicos del arpa y de la bandola fueron adaptados con la mayor similitud posible para lograr un intercambio idiomático hacia la guitarra eléctrica. De otro lado, es un golpe por sistema corrió y su estructura armónica permite un fácil desarrollo por cada ciclo completado, es decir, el golpe se puede asumir en cuatro (4) partes grandes; 1) atracción hacia el primer grado 2) atracción hacia el cuarto grado, 3) atracción hacia el quinto grado y 4) coda o revuelta.

## 5.2. Obra 2. Gabán

Para esta obra se tomó el cuerpo principal de la transcripción de la pieza musical #13 tomada del disco "Festival de Joropos - Música Venezolana de Colección", para luego ser transformada y definida como la obra estandarizada.

**Gabán**

Guitar

6

12

18

18

24

30

35

Como se puede observar, el golpe de Gabán se interpretó de manera más tradicional en la primera parte y luego se transformó para las secciones de improvisación. En el numeral 1,

compás número 21, se realizó una sustitución armónica de grado i (tónica) por VIb (sexto grado bemol) ya que esto es bastante usual dentro de la música llanera tradicional. En este caso se sustituyó el acorde de Em por CMaj7#11 consiguiendo de esta manera una sonoridad Lidia; recurso que fue implementado a lo largo de la obra. En el numeral 2, compás 32, se utilizó el recurso del "jalao", herramienta tomada de la bandola. Se propone una ejecución para dicha sección tal y como se realiza en la bandola: dos golpes hacia abajo con la pluma y un golpe hacia arriba con el dedo medio de la mano derecha.

Se mostrará un ejemplo de la transformación armónica, melódica y rítmica generando un obligado para todos los intérpretes o *Tutti*.

51 Em B 7 Em A m A#° B 7+5

56 B 7 CMaj7#11 B 7+5 CMaj7#11

61 B 7+5 2 Em D 7 CMaj7#11 B 7 Em D 7

66 CMaj7#11 B 7 B 7

71 Improvasión sobre gabán Tutti Em 2 B 7

Como se puede apreciar en el fragmento anterior, se modificó la forma del Gabán durante 22 compases y luego se retomó el golpe con un primer solista (compás 74). En el numeral 1 se añadió el cuarto grado menor (Am) y el cuarto grado sostenido disminuido (A#°) para apoyar el paso cromático de la melodía. Luego en el numeral 2 se puede apreciar una cadencia frigia no muy usual dentro del golpe Gabán pero posible de realizar. Esta cadencia



fue elaborada usando la hemiola o cruzao, variación vista en: "variaciones de los regímenes acentuales del joropo" capítulo 1.

Por último, se realizó una sección en 7/4 - métrica no usual dentro del golpe Gabán -, donde las maracas realizan una propuesta improvisatoria.



En resultado, el 7/4 es la combinación de un compás de 3/4 y otro de 4/4, en el numeral 1, nuevamente, se puede observar el uso de la hemiola o cruzao.

El formato implementado en esta obra fue: bandola, guitarra eléctrica, bajo eléctrico, maracas y cuatro. La definición de este formato es debido a una aproximación hacia la música llanera tradicional; en la primera parte registro hecho por la guitarra eléctrica a manera de bandola y desarrollo del golpe tradicional hasta la sección de improvisación.

### 5.3. Obra 3. Pajarillo

Las siguientes transcripciones son algunos de los fragmentos que fueron realizados de la obra #1 "Pajarillo" de Yesid Benítez.

The image displays four staves of musical notation for the piece "Pajarillo". The first staff includes chord annotations: Dm, Gm, A7, and A7. The second staff also includes chord annotations: Dm, Gm, A7, and A7, with three red circles highlighting specific notes. The third staff is marked with the number 71. The fourth staff is marked with the number 75. The fifth staff is marked with the number 81. The sixth staff is marked with the number 86. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff, with a key signature of one flat and a 2/4 time signature.

Se aclara que los círculos de color rojos son el recurso del jalao, y la mayoría de silencios son entendidos como repique o jalao por el intérprete.

Esta segunda transcripción es un fragmento de la obra #2 "vine a defender lo mío" - Pajarillo - del grupo Cimarrón, álbum: *Joropo Music From the plains of Colombia*.

Musical score for guitar, measures 7-19. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a melody line and a bass line with red annotations. Measure 7 starts with a Dm9b13 chord. Measure 13 has a repeat sign. Measure 19 ends with a Dm9b13 chord.

A partir de las transcripciones realizadas se elaboró el diseño de estándar como resultado final.

Musical score for guitar, measures 100-127. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a melody line and a bass line with red annotations. Chord changes are indicated above the staff: Dm9b13, Gm9b13, A7b9, and A7#9b13. Measure 107 has a repeat sign with "x4" and "2" above it. Measure 127 ends with a Dm9b13 chord.

En el numeral 1 se puede apreciar una re-armonización conservando la estructura armónica tradicional de Pajarillo; al iv (Gm) se le añadió la nota Eb como grado b13, de esta manera se puede utilizar una escala frigia partiendo desde D o Lidia partiendo desde Eb. En el numeral 2 se tomó la transcripción de la obra #2 "vine a defender lo mío" - Pajarillo - del grupo Cimarrón, álbum: *Joropo Music From the Plains of Colombia* antes vista.

De otro lado, se elaboró a manera de puente un fragmento en 7/4 con la armonía propuesta en la primera parte, seguido de esto, aparece una cadencia frigia para continuar con la improvisación, en este caso de bandola a la manera tradicional.

Musical notation for measures 134-137. Measure 134 is in 7/4 time with chords Dm9b13 and Gm9b13. Measure 135 is in 7/4 time with chords A7b9 and A7#9b13. Measure 136 is in 3/4 time. Measure 137 is in 3/4 time.

También se propuso, con algunos de los fragmentos transcritos, el golpe Pajarillo en 4/4, dando pie para una improvisación más encaminada al jazz, en este caso para la guitarra eléctrica.

Musical notation for measures 141-149 in 4/4 time, showing a rhythmic pattern characteristic of the 'golpe Pajarillo'.

El formato implementado en esta obra fue: bandola y guitarra eléctrica, consiguiendo así adaptar motivos tradicionales del golpe de Pajarillo a la guitarra eléctrica. Una sección para

la improvisación o desarrollo a la manera tradicional por parte de la bandola y una sección de improvisación libre por parte de la guitarra eléctrica, son algunas de las partes de la obra estandarizada.

#### 5.4. Las Tres Damas

Para esta obra se tomó la siguiente partitura como referente documental

The image shows a handwritten musical score for the piece "Las Tres Damas" by Ricardo Lambuley. The score is written on a piece of paper with the following header information:

- TALLER LIANERO
- ARTES MUSICALES A SAB
- Prof Ricardo Lambuley
- 1940-1997

The score is written in 5/4 time and consists of four systems of music. Each system includes a vocal line (treble clef), a guitar line (treble clef), and a bass line (bass clef). The guitar line includes chord diagrams and chord names such as D, A2, G, F, D=C, C, Bb, A2, F/D=C, A2/A2, D, F, C2, C2, F, F/A2.

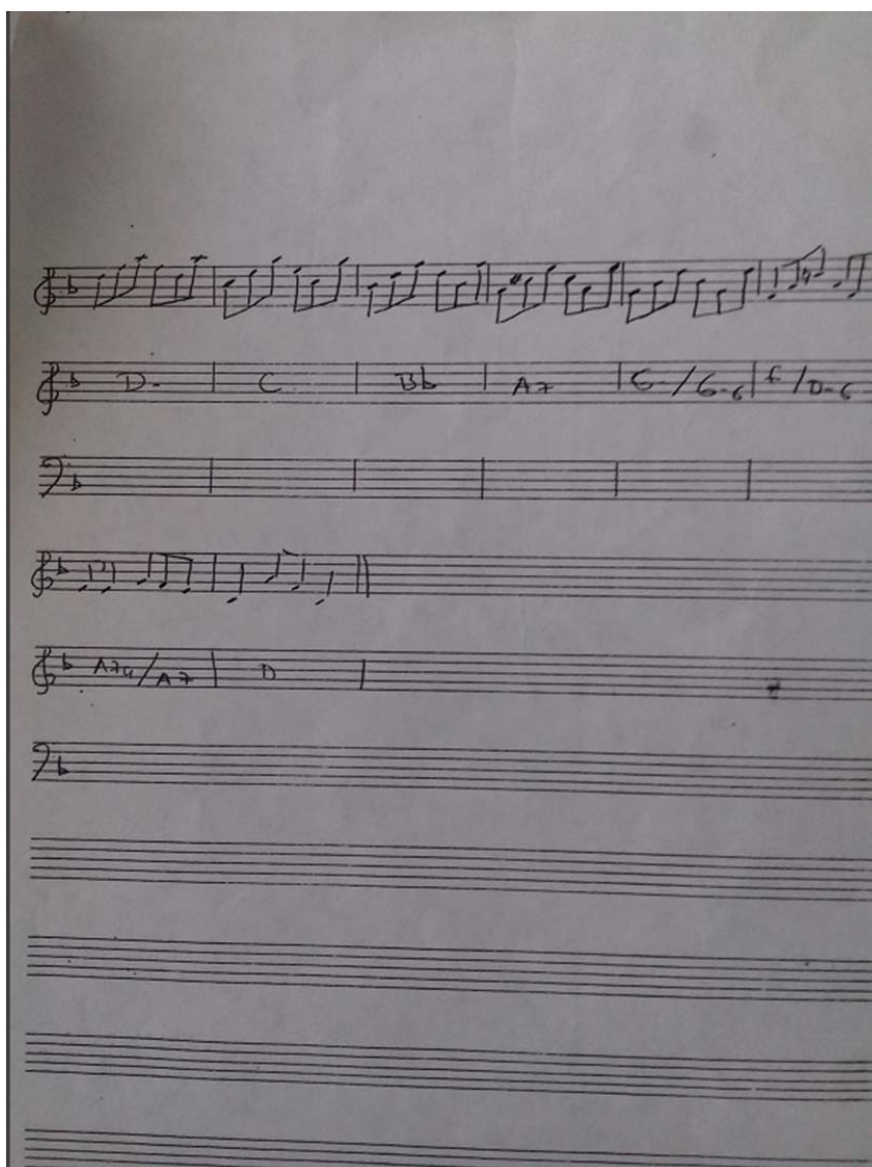


Imagen tomada de Taller Llanero LAS TRES DAMAS - ARTES MUSICALES ASAB, Ricardo Lambuley, Mayo 1997

Por un lado, el golpe Las Tres Damas tiene tres secciones cada una con su respectiva repetición, a partir de esto se propone para guitarra eléctrica sola lo que se conoce como *chord melody* o acompañamiento con melodía. Como resultado sonoro final se usó el modo frigio a lo largo de la obra, aunque dentro del *standard* o de la obra documental no aparece, la intención es el uso de dicho modo transformando así la sonoridad original del golpe tradicional llanero.



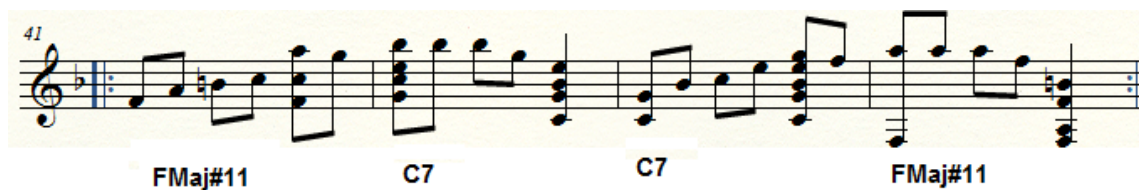
Esta es la estructura final de la primera parte del golpe, como se dijo anteriormente se pretende ejecutar la melodía en simultáneo con la melodía.



Para la segunda parte del golpe se duplicaron la cantidad compases de la estructura original, quiere decir que la estructura original tiene 8 compases y para nuestra propuesta final resultaron 16 compases.

Los acordes con una duración de blanca puntillo son acordes con extensiones como por ejemplo, el Dm tiene la nota E y Bb, quiere decir un acorde Dm9-13. De otro lado parecen acorde cuartales como es el caso de Gm; Bb, E, A y D

Para la última parte del golpe, se usó el modo lidio; la nota B natural sobre el acorde de Fmaj7



## 6. Conclusiones

1. La improvisación es un elemento unificador -en este trabajo- para la combinación de música llanera y jazz debido a que siempre está presente en dichas músicas.
2. Algunos recursos técnicos del arpa -cueriao- y de la bandola -jalao- resultan fundamentales para una aproximación sonora y tímbrica desde la guitarra eléctrica.
3. Las obras estandarizadas en esta reflexión son referentes documentales que dan pie para involucrar la música llanera en el repertorio de los guitarristas eléctricos.
4. Algunos de los elementos más usados dentro del jazz son introducidos en las obras estandarizadas, resultando así, diferentes sonoridades con relación a la música llanera tradicional.
5. La participación con guitarra eléctrica en la música llanera transforma el formato y la sonoridad tradicional.
6. La relación entre intérpretes de música llanera e intérpretes de jazz genera diferentes experiencias musicales, además, el producto sonoro final en esta reflexión se verá enriquecido por los elementos aportados de cada intérprete.
7. El recurso de la improvisación permite una transformación constante en las obras estandarizadas, generando de esta manera creación en tiempo real.
8. La combinación de música llanera y jazz genera en los guitarristas eléctricos otros recursos técnicos e interpretativos y el conocimiento hacia la música llanera tradicional.



## 7. BIBLIOGRAFÍA

Aebersold, Jamey. *II - V7 - I Progression A new approach to Jazz Improvisation*. 1974. New Albany - U.S.A: Jamey Aebersold.

Bedoya Sánchez, Samuel. *Módulos de capacitación para instrumentistas y directores de bandas de vientos*. 1989. England: DA CAPO PRESS.

Bailey, Derek. *Improvisation its nature and practice in music*. 1980. Bogotá: Plan Nacional de Música, INSTITUTO COLOMBIANO DE CULTURA.

Berendt, Joachim. *EL JAZZ - De nueva Orleáns al Jazz Rock*. 1994. Versión Colombiana. Fondo de Cultura Económica Ltda.

Botafogo Villanova, Miguel. 1995. *Seis cuerdas de Blue*. Buenos aires, Argentina: Melos.

Calderón Sáenz, Claudia. 1998. *EL JOROPO LLANERO: 50 AÑOS DE EVOLUCION: EVOLUCION Y TRANSFORMACION DEL JOROPO DESDE 1948 HASTA 1998, DE IGNACIO FIGUEREDO A CARLOS OROZCO, CON EJEMPLOS MUSICALES*. Mérida. [http://www.pianollanero.com/Articulos/historia\\_joropo.html](http://www.pianollanero.com/Articulos/historia_joropo.html)

Calderón Sáenz, Claudia. 1999. *SOBRE LA DIALECTICA ENTRE EL GOLPE CORRIDO Y EL GOLPE DE SEIS TIPOLOGIA RITMICA, ARMONICA Y ESTRUCTURAL DE LOS GOLPES LLANEROS SOBRE LA DIALECTICA ENTRE EL GOLPE CORRIDO Y EL GOLPE DE SEIS TIPOLOGIA RITMICA, ARMONICA Y ESTRUCTURAL DE LOS GOLPES LLANEROS*. Caracas. [http://www.pianollanero.com/Articulos/dialectica\\_golpes.html](http://www.pianollanero.com/Articulos/dialectica_golpes.html)

Castillo Barrios, Juan Carlos. 2012. *La improvisación en el pasillo a través de tres composiciones para ensamble con guitarra eléctrica*. Bogotá: tesis inédita. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Castro Rueda, William. 2014. *Interpretación del arpa llanera -formas, recursos y elementos técnicos -*. Bogotá: Instituto Departamental de Cultura del Meta. PDM-M.

Castro Zamorra, Camilo Andrés. 2012. *Interpretación de tres arreglos compositivos que integran varios géneros del eje de las músicas de los llanos Colombovenezolanos con aportes de elementos de las músicas urbanas*. Bogotá: Monografía inédita. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Coker, Jerry. 1977. *El lenguaje del Jazz*. Buenos Aires: Editorial Victor Leru S.A.

Díaz, Beco. 2007. *El ABCD DEL CUATRO*. Yopal: CIRPA CÍRCULO DE PROFESIONALES DEL ARPA Y SU MÚSICA.

Guerrero, Pedro Hernando. 2004. *Pajarillo, tonada y carnaval II*. Bogotá: Monografía inédita. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Hemsey de Gainza, Violeta. 1983. *La improvisación musical*. Buenos Aires: Ed. Ricordi.

Herrera, Enric. 1995. *Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. 1 y 2*. Barcelona - España: Antoni Bosch, editor, S.A.

Lambuley Murcia, Laura. 2003. *Llano en Blanco y Negro*. Bogotá: Monografía inédita. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Morales Pinilla, Helberth Leonardo. 2009. *Tres composiciones originales de Jazz con olor a Joropo*. Bogotá: Monografía inédita. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Palisca, Claude. 1990. *Historia de la música occidental, I*. Madrid: W.W. Norton & Company, Inc.

Pozzi, Dave. 1997. *An Approach to Jazz improvisation, A step-by-step Guide for All Musicians*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation.

Ramón y Rivera, Luis Felipe. 1953. *EL JOROPO, BAILE NACIONAL DE VENEZUELA*. Caracas, Venezuela. MINISTERIO DE EDUCACIÓN - DIRECCIÓN DE CULTURA Y BELLAS ARTES.

Rojas Hernández, Carlos. 2011. *Joropo en el siglo XX: la redefinición de un lenguaje*. <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/10/Rojas.pdf>

Satabella, Marc. 1992-2000. *Manual de improvisación en Jazz*. Edgewater, Miami:Outside Shore Music.

Taylor, Bob. 2000. *The Art of Improvisation version 1.0*. Taylor-James Publications

Téllez, Andrea del Pilar. 2011. *Aspectos técnicos e interpretativos del joropo llanero Colombo - Venezolano y central Venezolano aplicados a la guitarra acústica*. Bogotá: Monografía inédita. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Val, Rafael. 2007. *El origen de la palabra jazz*. <http://jazznet.blogspot.com.co/2007/05/el-origen-de-la-palabra-jazz.html>

Vera, Saúl. 1982. *Método para el Aprendizaje de la Bandola Llanera*. Caracas, Venezuela. FUNDARTE.

## **8. DISCOGRAFÍA Y VIDEOGRAFÍA.**

Alvares, Leo. 2010. *Algunas Consideraciones*. Argentina: PAI Producciones Argentinas e internacionales.

Calderón, Claudia. 2002. *Piano Llanero*: Caracas, Venezuela: Fundación Bigott

Cimarrón, 2011. *Music from the plains of Colombia*. Washington: Smithsonian Folkways Recordings.

Goodman, Benny. 1995. *Undercurrent blues*. U.S.A: Capitol records Inc.

Grupo Raíces de Venezuela. 2000. *Siempre Hermanos*. Venezuela: Independent.

Hurtado, Cheo. 1997. *Cuatro Arpas y Un Cuatro*. Venezuela: Ch-H-Producciones

Lambuley Murcia, Laura. 2007. *Llano en blanco y negro*. Bogotá.

López, Anselmo. 2006. *Anselmo, La Trampa de la Uña*. Venezuela: FUNDEF. <https://www.youtube.com/watch?v=9KHrvUZqVsc>

- López, Anselmo. 1976. *Esta es mi Bandola*. Venezuela: Discomoda.
- Metheny, Pat. 1999. *A map of the world*. New York: WARNER BROS.RECORDS INC.
- Monk, Blue. 1995. *BLUE NOTE PLAYS MONK'S MUSIC*. U.S.A: Capitol records Inc.
- Pure Jazz Masters. 2011. *The greatest voices of Jazz Cd - 1*. México: Multimusic.
- Pure Jazz Masters. 2011. *The greatest Jazz Performers Cd - 2*. México: Multimusic.
- Ritenour, Lee. 1991. *Collection*. New York: GRP RECORDS, INC.
- Serenata Guayanesa. 2001. *Serenata con Gurrufio*. Caracas, Venezuela: Alonsound.
- Standards. 2002. *Camara Jazz*. Bogotá, Colombia: Yoyo Music.
- Valderrama, Orlando. 2007. *Bordón Libre*. Colombia: Cholo Valderrama
- Valderrama, Orlando. 2008. *Caballo*. Colombia: Vibra Music Entertainment S.A.S.