

Tres piezas llaneras para trombón. Repertorio para formación de
trombonistas de nivel universitario

Carlos Alberto Vásquez Calderón

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Bellas Artes

Licenciatura en Música

Bogotá, D. C.

2018

Tres piezas llaneras para trombón. Repertorio para formación de
trombonistas de nivel universitario

Carlos Alberto Vásquez Calderón

Trabajo de grado para optar al título de Licenciado en Música

Asesor: Óscar Rodríguez


Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Bellas Artes

Licenciatura en Música

Bogotá, D. C.


2018

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>Enseñanza Superior</small>	FORMATO
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE
Código: FOR020GIB	Versión: 01
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 1 de 2

1. Información General	
Tipo de documento	TRABAJO DE GRADO
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
Título del documento	TRES PIEZAS LLANERAS PARA TROMBON, REPERTORIO PARA FORMACION DE TROMBONISTAS NIVEL UNIVERSITARIO
Autor(es)	VASQUEZ ,CALDERON,CARLOS,ALBERTO
Director	OSCAR MAURICIO RODRIGUEZ
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2018./ 84 paginas
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. UPN
Palabras Claves	Música llanera para trombón

2. Descripción
<p>El presente trabajo de grado propone un acercamiento a las músicas llaneras desde el trombón , orientado a músicos universitarios que son ajenos al contexto llanero, y por consiguiente no conocen sobre ella, la propuesta consta de unos ejercicios rítmicos corporales, los cuales ayudaran al estudiante a entender las texturas del sistema corrió y derecho de la musical llanera, esto as u vez está orientado a brindarles herramientas de interpretación de unas piezas anexas al documento, las cuales abordan los estilos de pasaje, Gavan y san Rafael ,estas a su vez contienen unas pistas de audio sobre las cuales podrán ser interpretadas, esto con el fin de poder tocarlas sin necesidad de un grupo llanero.</p>

3. Fuentes
<p>Zapata, Sergio (2007). <i>Al son de la tierra: Músicas tradicionales de Colombia</i>. Colombia: Ministerio de Cultura, Embajada Suiza, Fondo Cultural Suizo</p> <p>Arbeláez Doncel., D. (2016). <i>El arpa lanera y su tradición en el Torneo Internacional del Joropo</i>. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana</p> <p>Miñana Blasco, C. (1991). Escuelas y experiencias pedagógicas de música popular. Estado actual y perspectivas en Colombia. En <i>Primer Encuentro Iberoamericano de Educación Musical</i>, (pp. 1-10). Bogotá: sin datos.</p> <p>Primaevus (2012). Ferdinand David: Concertino (trombone - Kurt Neubauer) [video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=mGM2FOLHqHg</p> <p>Rojas Hernández, C. (2004). <i>MÚSICA LLANERA. Cartilla de iniciación musical</i>. Bogotá: Ministerio de Cultura</p> <p>Urueña, H. (2015). <i>Siete obras de música andina colombiana en formato de trombón, bajo, tiple y percusión</i> (tesis de maestría). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia</p> <p>Lambuley Alférez, R. (2006). Músicas regionales y modernidad. Reflexiones sonoras (en voz alta) y dispersas a propósito de los estudios culturales. <i>Revista Científica</i> (7), 387-408.</p> <p>Gaviria, A. (21 de enero de 2010). Adalber Gaviria Monologo n tiempo de Joropo [video]. Recuperado de https://youtu.be/8p2Iv9xqXIM</p> <p>Departamento de Música Universidad de los Andes (s. f.). 4. Información sobre los exámenes de ingreso</p>

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>Encuentro y Aprendizaje</small>	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 2 de 2	

PREGRADO [en línea]. Recuperado de <http://musica.uniandes.edu.co/5-informacin-sobre-los-exmenes-de-ingres>

4. Contenidos

Capítulo I. Generalidades sobre el trombón y la formación universitaria de trombonistas en Colombia

Capítulo II. La música llanera en contexto

Capítulo III. Propuesta para la formación universitaria de trombonistas mediante el estudio de la música llanera


Etapa muestra
 Etapa contextualización
 Etapa de evaluación

5. Metodología

Para esta investigación se realizaron entrevistas estructuradas mediante un cuestionario, adicional a ello la interacción con el objeto a estudiar nos proporciona información valiosa, lo cual también nos muestra un resultado creativo, en este caso podemos definirla como investigación creación.

6. Conclusiones

En términos generales, esta propuesta es un grano de arena de lo que en el futuro deberíamos replantearnos como músicos y docentes, dado que como se observó en esta investigación, varios trombonistas solo conocían una obra de música llanera para su instrumento (*Folklike*). Por consiguiente, es necesario abordar las músicas regionales no solo como divertimento o desde una perspectiva de conservación cultural, sino también como objeto de estudio, lo que en resultado nos brinda un trombonista con versatilidad ,ya que no solo se queda en la interpretación de repertorio clásico y popular

Elaborado por:	Carlos Alberto Vásquez Calderón
Revisado por:	

Fecha de elaboración del Resumen:	28	05	2018
------------------------------------------	----	----	------

Resumen.

En el presente trabajo busca dar un acercamiento a las músicas llaneras desde el trombón, con el fin de darle a conocer los aspectos básicos que la conforman y así mismo poder insertarlas al repertorio formativo instrumental del estudiante .

No obstante este material tiene como objetivo brindarle estas herramientas a los estudiantes que son ajenos a este contexto, soportado a la vez con ejercicios rítmicos los cuales se abordaran de manera previa a las piezas

Dichos ejercicios están estructurados en la textura corrió, derecho y pasaje, ritmos característicos de la música llanera, estos géneros están representados por los golpes de Gavan, San Rafael y pasaje, y cada uno de ellos tendrá una breve contextualización en referencia a sus orígenes

Una vez se realice el proceso en el cual el estudiante está más familiarizado con los contenidos se pasara a la lectura e interpretación de las piezas, las cuales tienen unas pistas en formato mp3, las cuales tienen como objetivo servir como acompañamiento en la interpretación de las partituras, cabe resaltar que cada pieza contiene tres formas de estudio, las cuales se abordaran dependiendo de versatilidad del estudiante.

En resumen, este material está orientado a brindar herramientas que le permitan ser un trombonista versátil y a la vez que este material sirva como aporte a la construcción de contenidos de formación musical basados en las músicas colombianas

Contenido

Introducción	1
Antecedentes y problema de investigación	2
Aportes para la difusión y enseñanza-aprendizaje de música llanera en Colombia.....	5
Pregunta de investigación	7
Objetivo general.....	7
Objetivos específicos	7
Justificación	8
Relevancia de las músicas regionales	9
Metodología de la investigación	10
Tipo de investigación.....	10
Técnicas de recolección de información.....	11
Aplicación de la propuesta pedagógica.....	12
Perfil de los trombonistas	12
Fases del proceso	13
Capítulo I. Generalidades sobre el trombón y la formación universitaria de trombonistas en Colombia.....	14
El trombón en Colombia.....	14
Formación universitaria de trombonistas en Colombia: métodos y repertorio	15
Capítulo II. La música llanera en contexto	18
Músicas regionales de Colombia	18
Músicas de la región de la Orinoquía.....	20
Instrumentos de la música llanera.....	21
Características generales del golpe	25
Características generales del pasaje	27

Estructura armónica del pasaje.....	31
Capítulo III. Propuesta para la formación universitaria de trombonistas mediante el estudio de la música llanera	32
Etapa de muestra	32
Etapa de contextualización.....	32
Etapa de consolidación y evaluación	34
Materiales y ejercicios para la etapa de contextualización.....	34
Ejercicios de apropiación del sistema corrió.....	35
Ejercicios de apropiación del sistema derecho (atravesao)	40
Pieza 1: el pasaje.....	44
Pieza 2: el san rafael.....	45
Pieza 3: el gaván o gabán.....	47
Resultados de la aplicación de la propuesta pedagógica	49
Conclusiones	50
Referencias.....	51
Anexos	55

Introducción

El trombón en la música llanera es un elemento nuevo: aunque no es parte del formato tradicional, se encuentran algunos referentes de su uso en dicho género, por ejemplo, la pieza *Folklike*, de las *Six colloquial pieces for solo trombone*, compuestas por Samuel Bedoya para trombón solo (sin acompañamiento). *Folklike* presenta características típicas de los golpes llaneros y, además, es muestra de la inclusión reciente de instrumentos de corte clásico europeo dentro de las músicas regionales.

Esta investigación parte del interés en adaptar un instrumento como el trombón a la música llanera, porque su sonoridad y el carácter fuerte y aguerrido de dicha música se complementan y podrían darle forma a una nueva mirada de esta música, llevándola a un nivel en el cual pudiese ser analizada, apreciada y sistematizada, para que con el trasegar del tiempo perdure y así se pueda contribuir a la conservación de las tradiciones y la idiosincrasia de una región llena de riqueza, no solo por la diversidad de elementos musicales, sino también por la calidad y cantidad de talento interpretativo que demanda.

La estructura de este documento es la siguiente: primero, se encuentran los antecedentes y el problema de investigación, seguidos de la pregunta y los objetivos de la misma. En segundo lugar, se describe la metodología que se implementó. En tercer lugar, está el primer capítulo, en el cual se hace un breve esbozo de los métodos y el repertorio tradicionalmente utilizados para la formación universitaria de trombonistas en Colombia. Posteriormente, en el segundo capítulo, se ofrece una caracterización de la música llanera, los instrumentos con que habitualmente se ejecuta, sus aspectos rítmicos y armónicos, así como de los géneros que comprende. En seguida, en el tercer capítulo, se presenta la propuesta de formación para trombonistas de nivel universitario, la cual gira en torno a tres piezas basadas en los géneros de música llanera conocidos como pasaje, san rafael y gaván. En este capítulo también se incluyen los resultados del proceso pedagógico de tres estudiantes de trombón, residentes en la ciudad de Bogotá, que llevaron a cabo los ejercicios de la propuesta de formación. En último lugar, se encuentran las conclusiones, las referencias y los anexos.

Antecedentes y problema de investigación

A lo largo de los años, la formación musical en Colombia se ha planteado desde una visión eurocéntrica, y no es para menos, teniendo en cuenta que los procesos de academización desde sus orígenes fueron paulatinamente emergiendo como copias de modelos europeos, lo cual es evidente en la actualidad: para comenzar, en la mayoría de universidades los exámenes de admisión para el nivel profesional están encaminados al desarrollo de contenidos que emulan a los conservatorios. Así mismo se establece la mayoría de aspectos técnicos que el estudiante tendrá que desarrollar a lo largo de su estancia en la universidad: basta con mirar el repertorio que cualquier universidad solicita en una audición, o los libros o estudios que ayudan adquirir destrezas y dominio técnico del instrumento. Por ejemplo, para el examen de admisión de la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB), un clarinetista aspirante tendrá que presentar un estudio técnico de Carl Rose y una obra musical de Carl y Johann Stamitz, Anton Dimler, de Kramar Krommer o de Rimsky Korsakov. Si bien también tendrá que preparar una obra latinoamericana o colombiana (UDFJC, 2018), es evidente que tienen mayor relevancia para su evaluación los métodos y el repertorio europeos. Una situación semejante se presenta en otras instituciones y con otros instrumentos: tal es el caso de un guitarrista que quiera acceder a la Universidad de los Andes, quien tendrá que presentar un estudio de Leo Brouwer, Carcassi Giuliani o de Fernando Sor y una pieza de libre elección (Departamento de Música Universidad de los Andes, s. f.).

Desde el primer momento del proceso formativo profesional y a lo largo del mismo, se detecta dicha visión eurocéntrica. En consonancia con esto, propone Carlos Miñana:

[...] aventurando algunas hipótesis, podemos decir que las escuelas y academias en general manejan un modelo academicista centrado en las disciplinas o asignaturas (solfeo, técnica instrumental, armonía...), modelo tomado tal cual o con pequeñas adaptaciones de las estructuras curriculares de los conservatorios. (1991, p. 6)

Esta situación no es ajena para los trombonistas: en el mercado y en la academia existe una gran cantidad de métodos y estudios, en su mayoría de origen europeo. Un ejemplo representativo es el reconocido método Arban, creado por el francés Jean-Baptiste Arban y llamado coloquialmente en Colombia “la biblia del trombonista”. El trombonista Harbey Urueña, quien fue entrevistado para esta investigación, cuenta que este libro formó parte de su biblioteca de estudios técnicos,

dentro de los cuales también menciona el *Método para trombón a varas* de Serse Peretti, el libro *Trombone Practice With The Pros* de Bob Quick y *Chord Studies for Trombone*, de Joseph Viola (comunicación electrónica, marzo de 2018).

Otro de los estudios de gran importancia son los de Marco Bordogni, popularmente conocidos como el método Rochut, el cual es de origen italiano. Tales métodos son casi que obligatorios para cualquier trombonista, pues desarrollan aspectos técnicos fundamentales como articulación, escalas y flexibilidad, los cuales buscan lograr un estado en el cual se acerque al óptimo manejo del instrumento, y, sobre estos, varios docentes construyen las bases técnico-instrumentales de sus estudiantes.

Es interesante notar que en la formación universitaria de trombonistas se aborda la lectura de pentagrama en diferentes claves y elementos expresivos tales como *staccato*, dinámicas, apoyaturas y los diferentes elementos necesarios para entender el código escrito de la música, recursos que pueden diferir considerablemente de los utilizados en contextos en los que el trombón tiene cabida, como casas de cultura, bandas sinfónicas juveniles o las populares “pelayeras”. En dichos espacios, se usa música colombiana para el aprendizaje del instrumento, por ejemplo, adaptaciones de canciones populares como *La pollera colorá* o *Colombia tierra querida*, según las características del formato. Así, se encuentra una brecha entre un material que, independientemente de su indiscutible calidad y pertinencia para las necesidades del estudiante, puede tener escasa relación con su entorno musical, como se resume en esta cita de Carlos Miñana:

La metodología con la que se forma al músico en las universidades y conservatorios deja un vacío frente a la realidad de las músicas populares, pues los elementos de tipo pedagógico e investigativo que ha recibido no encajan en las situaciones concretas de la experiencia y del trabajo pedagógico e investigativo con músicas y contextos populares. (1991, p. 9)

En el caso del repertorio para trombón, que es el tema puntual que aborda esta investigación, el panorama es similar, ya que por lo general tiene el mismo origen (ver primer capítulo). Métodos y obras musicales con las características mencionadas son finalmente los que están sustentando de manera canónica los programas de formación instrumental, los cuales perpetúan casi que de manera cíclica la hegemonía de ciertos saberes. Esto se evidencia en algunas obras prácticamente

obligatorias para estos instrumentistas, un ejemplo que encontramos es el conservatorio del Tolima cuyo examen de admisión solicita la obra *Morceau Symphonique* de Alexandre Guilmant, en otros casos a lo largo de la carrera se puede ver repertorio como el Concierto para trombón y orquesta de Launy Grondahl (Dingo and Fox, 2005), el *Concertino* de David Ferdinand (primaevus, 2012) o la *Romanza*, de Carl Maria Von Weber (Trudel, s. f.), que son necesarios desde la perspectiva técnica, pero que en lo musical no representan una cercanía para el contexto del aspirante. Si bien en algunos centros universitarios se estudian de manera somera músicas regionales, no son fundamentales para la formación del instrumentista, lo cual de una u otra manera conserva un esquema eurocéntrico. Es necesario recalcar que en algunos centros universitarios de concepción ortodoxa este tipo de reflexiones no están contempladas y, por consiguiente, su formación es netamente clásica, y esto es entendible, ya que a lo largo de los años la música dentro de la academia en el país es vista desde la estética de la escuela musical europea, orientada por concepciones como las que dejan ver los interrogantes que plantea Ricardo Lambuley:

¿Cuál es la música que sublima y engrandece al hombre? ¿No será acaso aquella que se hizo con los ideales, formas y patrones de aristocracia de los siglos XVII y XVIII y las burguesías de los siglo XVIII, XIX, XX, aquella música que denominamos universal y que solapadamente la asociamos en su significado con lo que llamamos clásica, elevada o culta? (Lambuley Alférez, 2006).

Llegados a este punto, es importante aclarar que el presente trabajo no tiene como objetivo criticar desde una especie de “xenofobia musical”, ya que lo que hoy se conoce como música colombiana o regional también tiene sus raíces en las músicas extranjeras. Igualmente, aunque la forma de enseñar, la concepción de la música y sus contenidos siguen conservando rasgos de un estilo academicista europeo, no se puede pasar por alto que muchos de estos parámetros conceptuales hoy en día son herramientas fundamentales para el desarrollo musical. A pesar de ello, en esta investigación se parte de que necesario desligarse de estas concepciones estilísticas eurocentradas para poder construir nuevos saberes y nuevas formas de enseñar la música con las herramientas disponibles en el territorio colombiano.

Aportes para la difusión y enseñanza-aprendizaje de música llanera en Colombia

Dicho lo anterior, también se hace necesario resaltar el trabajo riguroso de personas e instituciones que realizan una labor constante en pro de conservar, fomentar y desarrollar las músicas regionales, tal es el caso de la Fundación Nueva Cultura, como también se dan casos individuales de músicos y docentes colombianos, los cuales involucran músicas regionales en su labor día a día, y de esta manera demuestran un enfoque distinto de la generación de conocimiento. Entre ellos, hay que mencionar a Carlos Guzmán, quien imparte en sus cátedras contenidos de las músicas llaneras, a Fabio Martínez, con su trabajo Czerny aplicado a la música colombiana, quien además fomenta en sus clases el cariño por las músicas colombianas, y al desaparecido músico antioqueño Samuel Bedoya. Ellos, si bien se formaron con las concepciones estilísticas de la escuela clásica, se han involucrado en la construcción de nuevos saberes desde las músicas regionales, en concreto, la música llanera. Lo anterior se evidencia en sus composiciones y arreglos, como el *Monólogo en tiempo de joropo* para saxofón, del maestro Carlos Guzmán (Gaviria, 2010), o el arreglo del pasaje anónimo *Reconcilio* para sexteto de cobres, y que fue estrenado por la Orquesta Filarmónica de Bogotá el 4 de diciembre de 1979; la *Sonatina en cuatro modos para clarinete y piano*; las *Cinco escenas llaneras* para quinteto de vientos y el *Seis por Numeración* para guitarra solista, todas de Samuel Bedoya.

Por otra parte la producción, difusión, enseñanza y contribución a las músicas regionales por parte de Samuel Bedoya es significativa, ya que en definitiva él dedicó su vida a estas músicas y con una notable preferencia por el joropo, no obstante en relación con la producción de repertorio de música llanera para trombón, podría decirse que ya existen sus primeras piezas, gracias al mismo Samuel Bedoya, siendo la más destacada *Folklike*. Esta pieza, como se mencionó al principio, hace parte de las *Six colloquial pieces for solo trombone*, obra dedicada al trombonista Marshall Stith y que evidencia cierta similitud con los golpes llaneros. Es importante anotar que si bien se pueden encontrar varias grabaciones de esta composición en YouTube, no goza de mucho reconocimiento entre los trombonistas (por ejemplo, Lince, 2012). Además, Bedoya compuso una *Sonata en las formas llaneras*, para trombón y piano, la cual integra la técnica extendida y que pese a estar a

disposición del público en general, tampoco es muy conocida. También se encuentra la pieza *Joropo del tercer modo*, para trombón y piano, la cual fue estrenada el 27 de noviembre de 1979.

Por otra parte, también se pueden tener en cuenta algunas transcripciones de melodías llaneras que son reconocidas, como *Madrugada llanera* del compositor venezolano Aldemaro Romero o la popular *Sabana*, compuesta por el venezolano Simón Díaz e interpretada por el trombonista Miguel Sánchez, acompañado por formato tradicional llanero (TitaArcas, 2013).

Otros casos se presentan también en grandes dimensiones: tal es el caso del conocido vals venezolano *El diablo suelto* del compositor Heraclio Fernández y adaptado para octeto de trombones por Darwin González; sin embargo, también existen adaptaciones para trombón solo en interpretación de German el Trombón. De igual manera, se cuenta con un arreglo de esta misma pieza para cuarteto de trombones y trombón solista, interpretada por Germán Moya. Igualmente desde Venezuela se encuentra una versión para octeto de trombones y acompañamiento, con la dirección del trombonista venezolano Miguel Sánchez.

Otro caso preponderante para la música llanera es el trabajo realizado por el músico venezolano Aldemaro Romero, con su reconocida pieza *Fuga con Pajarillo*, inicialmente compuesta para conjunto de cámara y posteriormente adaptada para orquesta. Un ejemplo significativo es la interpretación realizada por la Orquesta Sinfónica de Bolívar, bajo la dirección de Gustavo Dudamel (Bolívar Orquesta, 2011).

Otros aportes a tener en cuenta son los trabajos investigativos para pregrado o maestría. Tal es el caso del trabajo realizado por el ya mencionado Harbey Urueña, quien en su tesis de maestría aborda varias de las músicas regionales del país desde el trombón, entre ellas, músicas regionales como pasillos, bambuco y bunde. Entre estas piezas encontramos el pasillo inédito *Pas y Yo*, el cual fue compuesto para saxofón alto y ensamble o el tema *Llanero* del compositor Luis Felipe Bastos (Urueña, 2015).

Otro caso es el trabajo de Karen Stephany Barreto García, egresada de la carrera de Estudios Musicales de la Pontificia Universidad Javeriana, quien analiza la obra *Monólogo en tiempo de*

loropo, compuesta para saxofón por el maestro Carlos Guzmán. Ella estudia el contenido de esta obra musical, la cual aborda las músicas llaneras aplicado elementos como la técnica extendida. La autora afirma que esta obra contiene elementos comunes de los golpes tradicionales llaneros y la escuela clásica contemporánea, y que no es común encontrar este tipo de música para instrumentos solistas (Barreto García, 2013). En este caso, cabe resaltar que la obra analizada por Karen Barreto es similar a las *Six colloquial pieces*.

Finalmente, es factible que este material para algunos de los trombonistas sea desconocido, no obstante, al emprender la búsqueda de más material, no fueron muchos los referentes que se encontraron salvo los ya mencionados. La situación expuesta derivó en la siguiente pregunta.

Pregunta de investigación

¿Cómo fomentar la apropiación de los aspectos rítmicos y armónicos de la música llanera mediante los golpes de san rafael, gaván y estilo pasaje en estudiantes de trombón de nivel universitario ajenos al contexto llanero?

Objetivo general

Proponer tres piezas para trombón que sirvan como herramienta de aproximación a los contenidos de la música llanera, y a su vez proponerlas como piezas de estudio y recital para estudiantes universitarios.

Objetivos específicos

- Proponer recursos para facilitar la apropiación de los conceptos teórico-musicales de los golpes de san rafael, gaván y pasaje de la textura corrío en estudiantes de trombón nivel universitario ajenos al contexto llanero.

- Aportar el material resultante como herramienta pedagógica y sumar al repertorio trombonístico.
- Crear un material de audio (pistas) sobre el cual los estudiantes puedan interpretar los estilos propuestos.

Justificación

Es clara la necesidad de buscar alternativas de formación diferentes a las tradicionales, que fomenten no solo el sentido de pertenencia mediante la aproximación a las músicas de las diferentes regiones del país, en este caso en particular las músicas llaneras, sino que también permitan generar nuevas formas de impartir conocimiento aplicable a la vida real del trombonista. En ese sentido, esta investigación surge por esa necesidad de un aprendizaje significativo, no solo desde su concepción pedagógica, sino también desde lo que puede simbolizar en términos regionales. Si bien es cierto que hoy en día existe un interés creciente por estas músicas, aún no se ha consolidado un espacio que las resignifique de una manera pedagógica.

La presente investigación también cobra pertinencia considerando que la gran mayoría de las músicas regionales no están escritas, por ser de tradición oral, lo cual crea un impedimento a la hora de sistematizarlas, y a largo plazo, puede resultar en su desaparición. Sin embargo cabe hacer la aclaración de que aunque el material que sirvió como base para el repertorio propuesto en este documento ya está escrito, se plantea un acercamiento teórico y auditivo para personas que no están familiarizadas con la música, su contexto y la cultura asociada, con el fin de darles herramientas que equilibren la balanza entre lo académico y lo empírico. Así, se busca cuestionar los imaginarios colectivos que dictaminan que cualquier música de esta región es música llanera, desconociendo las múltiples diferencias que existen en sus categorizaciones.

Relevancia de las músicas regionales

Las músicas regionales se pueden entender como músicas que están circunscritas a un lugar en específico, las cuales hacen parte de la idiosincrasia de los habitantes de este lugar y, por consiguiente, son un reflejo de su vida. Estas músicas también están asociadas a un imaginario colectivo que las rotula como músicas no escritas, ágrafas o de tradición oral, o incultas, desde una perspectiva occidental, más aun en el caso de un país como el nuestro el cual está conformado por una variedad de elementos étnicos musicales, lo cual hace que precisamente ellas a lo largo y ancho del país estén presentes con sus respectivas denominaciones, más aun cuando hablamos de música que contiene elementos tan representativos para una región como la región de los llanos y la música del joropo.

En particular, las músicas llaneras poseen una gran riqueza cultural, ya que estas no solo son un espacio de divertimento para el campesino llanero: la palabra “joropo” es la denominación que se le da en términos generales a este tipo de música, sin embargo, también abarca la danza, las coplas, el canto y, casi que por extensión, el diario vivir del campesino, el caballo, el llano, el lazo y el ganado, ya que a lo largo de los años esta idiosincrasia es plasmada en su música.

La relación entre el trombón, la música del llano y su producto sonoro, que motiva esta investigación, evidencia una articulación con los procesos académicos para expandir las fronteras no solo de lo conceptual, sino también las posibilidades de abordar las músicas desde otras perspectivas y sonoridades distintas de las que ofrecen los formatos tradicionales. En consecuencia, se pretende responder tanto a la necesidad de enriquecer el repertorio para trombón como a la de preservar elementos de identidad regional. Más que “salvar” las músicas regionales lo que se persigue es establecer una relación de cooperación bilateral y legitimización de los discursos sobre ellas, tanto de la academia como de los ejes de difusión (p. ej. concursos, festivales, radio estaciones locales). Dicho lo anterior, la idea es poder aportar a la construcción de nuevos saberes para que estas músicas en un futuro estén en capacidad de construir y discutir desde lo pedagógico, metodológico y epistemológico, y no en busca de la aprobación en la academia

Con respecto a la academia y, parafraseando a Zoltan Kodaly, la música folclórica o nacional debe ser parte intrínseca de la escuela, lo cual motiva esta pregunta: ¿por qué las músicas regionales

Colombianas no están más presentes en las facultades de música? La presente iniciativa proyecta, entonces, ser una respuesta a esa carencia y poner un grano de arena en la construcción de nuevos repertorios que estén a disposición del trombonista, y que a su vez este material sea utilizado en un proceso emergente de conocimiento, el cual esté estructurado no solo con aspectos técnicos, sino también con los rasgos característicos de estas músicas, al igual que sucede con el repertorio clásico.

Metodología de la investigación

Tipo de investigación

En principio, es posible afirmar que esta es una investigación cualitativa, ya que ella se estudiaron los sucesos en su estado base y para ellos fue necesaria la interacción con los sujetos a investigar. Adicional a esto, una gran característica es la versatilidad para recolectar información, ya que puede estar asociada a diarios de campo u observación participante, que implica que el investigador hace parte de los procesos y vivencias que está estudiando (Ruiz Olabuénaga, 2012).

Otro componente importante de la investigación cualitativa son las entrevistas que se realizan a sujetos que están relacionados con el tema. Algunos tipos de entrevista son (Ruiz Olabuénaga, 2012; López-Cano y San Cristóbal, 2014):

- Entrevista estructurada: esta debe seguir obligatoriamente unos parámetros, más específicamente, unas preguntas definidas en un cuestionario.
- Entrevista semiestructurada: es aquella que tiene unos parámetros que a la vez pueden ser modificados según el entrevistado.
- Entrevista a profundidad: es una entrevista en la cual el invitado o entrevistado puede dar vía libre a su alocución y casi que podría ser una investigación exhaustiva.

La interacción directa con el objeto a estudiar, en este caso, la música llanera, así como la intención de modificar dicho objeto, reflejada en los ejercicios y piezas creadas en el marco de la propuesta

pedagógica, también permiten afirmar que se trata de un ejercicio de investigación-creación (López-Cano y San Cristóbal, 2014).

Técnicas de recolección de información

Una de las herramientas utilizadas en este proceso fue la entrevista estructurada. En concreto, se elaboró el siguiente cuestionario, que se envió y fue respondido mediante correo electrónico por los participantes de la investigación —dos estudiantes universitarios de trombón y un docente—, con el fin de saber cuál es la ruta bibliográfica y técnica que los ha formado a lo largo de su construcción pedagógica:

Cuestionario para trombonistas

- ¿Cuáles fueron los métodos, cartillas, obras o piezas que sus profesores usaron a lo largo de su proceso de formación en el trombón?
- ¿Conoce algún repertorio o método de origen local o nacional que sirva de material pedagógico instrumental para el trombón?
- ¿Conoce alguna pieza llanera que esté escrita para trombón?

Cuestionario para docentes

- ¿Qué importancia tienen las músicas regionales para usted?
- ¿Ha encontrado contenidos de músicas regionales en los métodos o cartillas de estudios que generalmente usted aplica o aplicó en sus rutinas de estudio?
- ¿Conoce algún material que sirva como piezas de recital o métodos de estudio que sean contruidos a partir de músicas regionales, en específico, músicas llaneras?
- ¿En su trabajo como formador usted utiliza elementos de las músicas regionales? ¿Sí? ¿No? ¿Por qué?
- ¿Qué competencias cree usted que se desarrollan a partir de las músicas regionales?
- ¿Cuál es su opinión sobre el papel de las músicas regionales en la formación musical universitaria?

Aplicación de la propuesta pedagógica

La propuesta pedagógica que se presenta a profundidad en el capítulo 3 fue puesta a prueba como parte de la investigación. Dado que el material está orientado a realizar un proceso de concientización y apropiación a las músicas llaneras, más no de iniciación al instrumento, las personas que participaron tenían conocimientos y destrezas técnicas básicas como registro amplio, buen manejo de las escalas, manejo de las articulaciones y dinámicas, lectura de figuras escritas en compases de 6/8 y 3/4, además de nociones básicas de armonía.

Teniendo en cuenta lo anterior, fueron seleccionados dos estudiantes de trombón en nivel universitario que han desarrollado las habilidades mencionadas, con la asesoría de su profesor, Óscar Rodríguez. Otro criterio para escoger a los estudiantes fue que no tuvieran conocimientos previos de la música llanera. A continuación, se presentan los perfiles de los estudiantes.

Perfil de los trombonistas

Diana Alejandra Rincón Mesa es estudiante de trombón de la Pontificia Universidad Javeriana, ella en la actualidad cursa octavo semestre. Inició sus estudios musicales a la edad de 12 años en el Instituto de Cultura de la ciudad de Duitama, bajo la dirección del maestro Juan Francisco Mancipe, donde participó con la banda sinfónica de la ciudad en diferentes concursos departamentales y nacionales. También acompañó a la banda sinfónica de Duitama a un viaje a la ciudad de Roma en el año 2011. Comenzó sus estudios profesionales en el año 2013, con el maestro Óscar Rodríguez. Ha sido ganadora por dos años consecutivos de la beca que ofrece al Festival Internacional de Música parte de la delegación de Bogotá en los grupos de estudiantes becarios. Ha participado en varios festivales de trombón y música de cámara con diferentes grupos de su universidad.

Fabián Bellón Vélez nació en Tunja (Boyacá) el 9 de enero de 1998. Él y su familia decidieron trasladarse al municipio de La Calera (Cundinamarca) en el año 2006, donde gracias a uno de sus

hermanos, decidió ingresar a la banda sinfónica. Allí, a los 8 años, empezó su vida musical, bajo la dirección del maestro Andrey Ramos Herrera, director de la banda en ese entonces. En el año 2012 fue tutor de los estudiantes de iniciación de la banda hasta el 2014. En 2014 y 2015 fue profesor de bronces en el municipio de Fómez. Después de estudiar de forma independiente y de tocar en diferentes agrupaciones tropicales y grupos de ska, reggae y funk, en el año 2016 ingresó al programa preparatorio de la Universidad Distrital. En el segundo semestre de ese año inició la Licenciatura en Música en la Universidad Pedagógica Nacional. Desde 2017 es profesor de música en el municipio de La Calera. Hoy en día cursa cuarto semestre de su carrera. Dentro del proceso nunca ha tenido la experiencia de interpretar música llanera o similar.

Fases del proceso

Se planteó un proceso pedagógico a partir de tres obras basadas en los géneros de la música llanera pasaje, san rafael y gaván. La estudiante Diana Rincón Diana preparó las piezas correspondientes a los géneros gabán y pasaje, mientras que al estudiante Fabián Bellón le correspondió la pieza en estilo san rafael. Se propusieron tres etapas: 1) muestra, 2) contextualización, y 3) consolidación y evaluación. Su objetivo fue proporcionar recursos y ejercicios para que los trombonistas asimilaran de manera conceptual y práctica los elementos y características de cada género, así como de los instrumentos que lo acompañan. Los resultados obtenidos se presentan con mayor precisión en el tercer capítulo.

Finalmente, cada una de las piezas está acompañada de un audio o pista, con el cual el estudiante o cualquier intérprete del trombón podrá estudiar estas piezas acompañadas de un formato llanero, de manera tal que esta propuesta a largo plazo pueda estar presente en la formación del músico que pretenda conocer este tipo de ritmos y a la vez interactuar con la sonoridad de dicha agrupación musical.

Capítulo I. Generalidades sobre el trombón y la formación universitaria de trombonistas en Colombia

El trombón en Colombia

El trombón es un instrumento aerófono de la familia viento metal, que desde sus inicios ha estado presente en muchos géneros y formatos, y cuyo predecesor es el sacabuche (figura 1).

Figura 1. El sacabuche.



Fuente: Ensemble La Danserye (2018).

Gracias a su versatilidad, el trombón ha hecho presencia en casi todos los estilos y formatos musicales que hoy en día conocemos en el país, tales como música clásica, salsa, rock, jazz, bandas de pueblo, bandas sinfónicas, entre otros, los cuales le han otorgado papeles protagónicos. Dentro de las agrupaciones que le han otorgado gran relevancia al trombón y que trascendieron las fronteras nacionales, hay que mencionar las orquestas tropicales de los años cuarenta lideradas por Pacho Galán y Lucho Bermúdez, así como las agrupaciones salseras de los años ochenta, Niche, Guayacán, Joe Arroyo y su orquesta La Verdad, y Fruko y sus Tesos. Adicionalmente, este instrumento también ha sido usado en orquestas de corte clásico como la Sinfónica de Colombia, la cual operó desde 1952 hasta el año 2002; esta fue reemplazada en la actualidad por la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia y la Orquesta Filarmónica de Bogotá, esta última, creada en el año 1967 y vigente en la actualidad.

Formación universitaria de trombonistas en Colombia: métodos y repertorio

Dentro de los métodos tradicionales con los que muchos de los trombonistas fueron y siguen siendo academizados se encuentra el método Arban, que como se comentó al principio de este texto, es hasta el día de hoy un camino obligatorio para los músicos que están en una formación ortodoxa en instituciones universitarias o en clases particulares impartidas por profesores procedentes de una formación eurocéntrica.

En el caso de Carlos Vásquez, autor de esta investigación el inició los estudios de trombón con un reconocido trombonista de música popular, un año después comenzó sus estudios con el maestro Rubén Rodríguez en el preparatorio de la Academia Superior de Artes de Bogotá. Este proceso involucró el estudio de métodos tales como Arban y Rochut y la pieza *Romanza* de Carl María Von Weber. Paralelo a ello tomaba clases con el maestro Germán Díaz (Potos). Finalmente, concluyó sus estudios de trombón con el maestro Óscar Rodríguez. Todos estos procesos estaban de la mano con varios métodos y repertorio que son citados en este texto, lo cual se debe en gran medida a que dichos profesores se formaron en Europa o Estados Unidos, e independientemente de las inclinaciones musicales de cada uno, bien sea popular o clásico, lo que definitivamente termina por replicarse es un enfoque extranjero, debido a la falta de material nacional.

Este método fue creado por el francés Jean-Baptiste Arban, originalmente para corneta y adaptado para trombón en 1936 por la editorial Carl Fischer. Posteriormente, se hizo una adaptación para eufonio, a cargo de Joseph Alesi y del eufonista Brian Bowman. A juicio de muchos, contiene herramientas que son trascendentales para una interpretación que contenga los aspectos técnicos requeridos, por lo cual sobre él se forman a nivel mundial muchos trombonistas, y es requisito en los exámenes de admisión.

Otro método importante es el comúnmente conocido Rochut, cuyo título completo es *Melodious etudes for trombone*, publicado oficialmente en el año 1928 por la editorial Carl Fischer. Este método fue creado originalmente para la voz por el cantante lírico italiano Marco Bordogni;

después, fue adaptado para el trombón por el francés Johannes Rochut. Al igual que el método Arban, el Rochut es insignia y ha estado presente en los procesos de formación y es solicitado como requisito de admisión en algunos centros universitarios.

Así mismo, un método importante en las asignaturas universitarias de trombón es el libro *Kopprasch: 60 Studies for Trombone* del alemán Georg Kopprasch, publicado inicialmente en el año 1832 por la editorial Breitkopf y Hartel. Aunque no es igualmente conocido en el ámbito local como los métodos citados anteriormente, este trabaja aspectos similares: *legato*, *staccato* y su respectiva combinación en diferentes figuras rítmicas y tesituras, dinámicas, entre otros, lo que lo hace un libro importante.

Es importante destacar que estas obras de referencia surgieron como adaptaciones de otros instrumentos frente a la necesidad de métodos específicos para el desarrollo técnico del trombón y que, dentro de la bibliografía más difundida, no se encuentra alguna originalmente creada para el instrumento en cuestión.

Ahora, se describirán algunas piezas para trombón que hacen parte del repertorio clásico. Algunas de ellas son las más populares dentro de este ámbito. Dependiendo de su complejidad, pueden ser requisito de admisión, y otras son vistas a lo largo de la carrera de los trombonistas. Cabe anotar que muchas son de enorme importancia para la aplicación de los contenidos técnicos que se mencionaron anteriormente, o sea, la puesta en práctica de los aspectos técnicos que se trabajan en los métodos.

Morceau Symphonique, para trombón y piano. Esta pieza fue compuesta por el organista francés Alexandre Guilmant (1837-1911). En algunas instituciones se pide como requisito de admisión, por ejemplo, en la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y en el Conservatorio del Tolima.

Ballade, para trombón y piano: Esta pieza fue compuesta por el francés Eugene Joseph Bozza (1905-1991) en el año 1944. Esta obra bien puede solicitarse como requisito de admisión o a lo largo del desarrollo de la carrera del instrumentista.

Romanza, para trombón y piano. Pieza compuesta por el compositor alemán Carl María Von Weber, en ocasiones puede ser parte del repertorio a lo largo de su periodo formativo.

Concierto para trombón. Esta obra fue compuesta en el año 1877 por Nikolai Rimsky-Korsakov (1844-1908). Se dice que fue compuesta para un compañero del compositor en la naval, y que fue estrenada en una guarnición militar en el año 1878.

Concertino, opus 4. Esta pieza, compuesta por Ferdinand David (1810-1873), ha sido versionada por muchos trombonistas en todo el mundo. Al parecer, fue creada a petición del compositor Félix Mendelssohn y estrenada en 1837 por el trombonista y violista Karl Traugott Quiesser. Al igual que todas las piezas mencionadas, es muy reconocida a nivel mundial por los intérpretes o estudiantes de trombón.

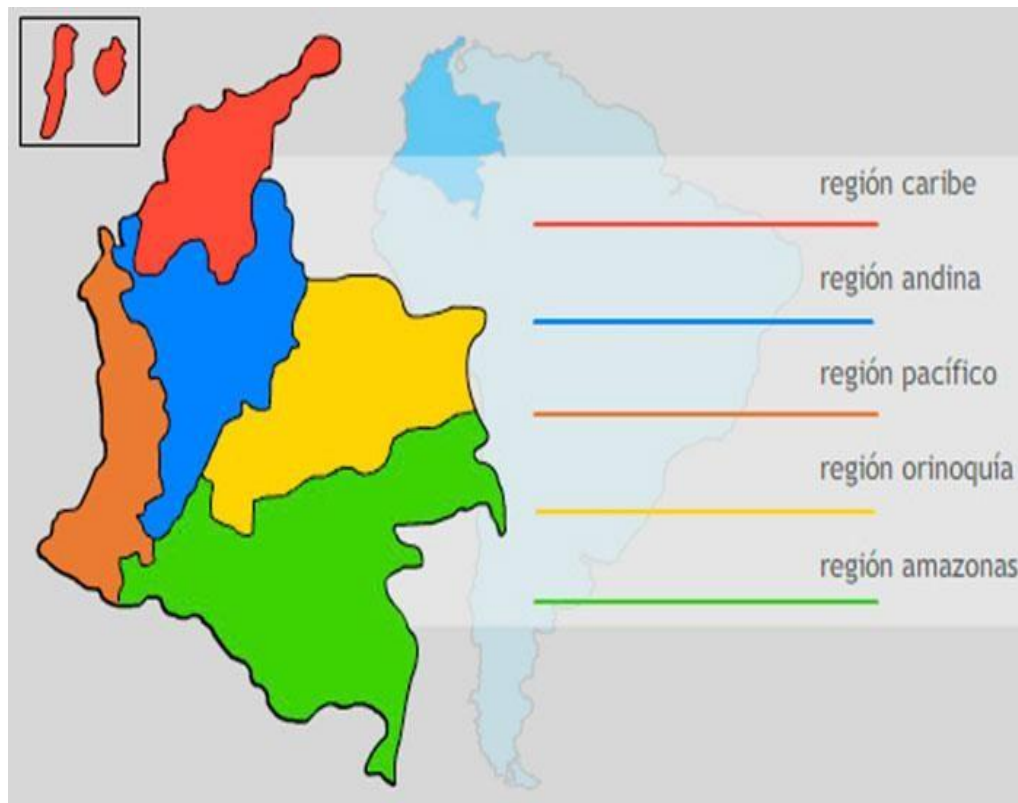
En términos generales, en la anterior descripción pudimos ver un material importante, el cual forma parte de la epistemología del trombón y por añadidura parte de la formación de muchos de los intérpretes de este instrumento, tal es el caso de los trombonistas que respondieron algunas preguntas referente a este tema, que abordaremos más adelante.

Capítulo II. La música llanera en contexto

Músicas regionales de Colombia

Cada una de las regiones por las cuales está conformado el estado colombiano contiene una rica variedad de elementos que marcan la diferencia entre una y otra, sin embargo, en esta parte del texto no profundizaremos mucho sobre esto, no obstante, es importante identificar dónde se concentran estas manifestaciones regionales, con el objetivo de esclarecer gráficamente los límites de estas (figura 2). En la tabla 1 se listan las músicas de las regiones Caribe, Andina, Pacífico y Amazónica.

Figura 2. Regiones de Colombia.



Fuente: Regiones (s. f.)

Tabla 1. Músicas de las regiones de Colombia.

Región Caribe	Paseo Son Pulla Merengue Chalupa Bullerengue	Cumbia Guacherna Mapalé Chandé Gaita
Región Andina	Rajaleña Bambuco Guabina Sanjuanero Bambuco caucano	Bambuco fiestero Pasillo Torbellino Bambuco viejo
Región del Pacífico	Porro chocoano Bunde chocoano Chirimía chocoana Abozao Velorio de santo	Caderona chocoana Cantos de boga Caderona Arrullo Currulao
Región Amazónica	Lambada Porro Porro samba	Samba Mixtiana Batuque

Fuente: elaborado a partir de la revista *al son de la tierra*

Músicas de la región de la Orinoquía

La región de la Orinoquía colombiana, comúnmente conocida como la región llanera, abarca los departamentos de Arauca, Casanare, Meta y Vichada. Hablando en términos musicales, esta región comparte su cultura con algunos estados venezolanos. Algunos géneros de la música llanera son: quirpa, periquera, chipola, pajarillo, perro de agua, zumba que zumba, san rafael, gaván y galerón (Zapata, 2007). Cabe hacer la aclaración de que estos géneros hacen parte de una manifestación más compleja denominada joropo.

Siguiendo a la investigadora venezolana Claudia Calderón, el joropo es “una expresión de arte popular en permanente evolución, que involucra poesía, canto, música y danza en una forma de creatividad improvisatoria sobre estructuras establecidas y parámetros determinantes de estilo” (1999, citada en Lambuley Alférez, 2014, p. 237).

Dicho de una manera más coloquial, joropo es música, danza, poemas, atuendos, comida, expresiones y mitología, y representa un motivo de orgullo para el llanero. Ser llanero implica ser aguerrido, temerario, trabajador, buen bailarín y decir las cosas como son, por eso, su idiosincrasia está intrínsecamente ligada a la música.

Si bien a los dos grandes géneros de la música llanera, el golpe y el pasaje, se les conoce con la denominación genérica de joropo, en la región existen otras expresiones musicales representativas del folklore llanero mestizo, como el canto de vaquería, el cual está intrínsecamente ligado al trabajo del llanero, y las músicas de santo o tonos de velorio, los cuales están asociados a un contexto religioso o de duelo. A pesar de esto, para los imaginarios colectivos, la música llanera es toda expresión musical proveniente de esta región, y si bien esto puede tener algún tipo de razón en un contexto distinto, para el llanero es clara la diferencia entre una y otra, como lo menciona Carlos Rojas: “En la región se reconocen las diferencias de carácter entre estos estilos musicales

y la música festiva (los sones de parranda), reservándose para esta última la designación de música llanera” (Rojas, 2004, p. 6).

La música llanera plasma la forma de ser de su gente en sus letras; a veces, simplemente la música dibuja con sonidos, ritmos y armonía las características del labriego, del vaquero, del enamorado, del que no siente miedo al cabalgar las llanuras a media noche, o simplemente del coplero que reta a otro de su mismo talante a una lucha verbal (contrapunteo). Por ello, el joropo abarca muchos elementos valiosos para la región, teniendo en cuenta el impacto de la globalización y su incesante intención de homogenizar la vida (Martín, 1979).

Instrumentos de la música llanera

A lo largo de los años el formato instrumental llanero ha sufrido cambios en sus componentes. Lo más común hoy en día es encontrar el formato popularmente conocido, el cual está conformado por arpa, maracas, bajo eléctrico y cuatro. A pesar de esto, en algunas regiones ciertos instrumentos como la guitarra y la bandola llanera siguen teniendo alguna presencia, mientras que otros instrumentos están condenados a desaparecer, tales como el bandolón y el furruco.

Cuatro. Esta pequeña guitarra basa su nombre en las cuatro cuerdas que posee. En cuanto a la afinación de cada una de ellas el orden es el siguiente: A1, D2, F#2 y B2. La última cuerda está en este registro debido a que, en un principio, las cuerdas se hacían con materiales orgánicos, tales como tripas de animales, en este proceso muchas no se podían afinar en un tono o registro más alto (figura 6).

Figura 6. Cuatro.



Fuente: Wikimedia Commons (2018).

Capachos. Originalmente son fabricadas con totumos o taparos secos, como les dicen en Venezuela, que se rellenan con las semillas del capacho, una flor de gran belleza. No son iguales en su tímbrica, por ello, la que emite un sonido grave se denomina “macho” y la que produce un sonido agudo se conoce como “hembra” (figura 7).

Figura 7. Capachos.



Fuente: *Amazon* (2016).

Bandola llanera. Es un instrumento que posee cuatro cuerdas en el orden de A, D, A y E, partiendo desde el sonido grave al agudo. Desempeña un papel netamente melódico y en ocasiones puede reemplazar el arpa; al igual que el cuatro y los capachos, la bandola es representativa de la identidad para el llanero. Tiene gran relevancia en los estados venezolanos (figura 8).

Figura 8. Bandola llanera.



Fuente: “Bandola llanera” (s. f.).

Arpa. Es un instrumento cordófono que posee entre 32 y 36 cuerdas de nylon, y que al parecer existe desde el Medioevo. En América Latina, se dice que este instrumento se consolidó desde el siglo XIX, específicamente en Venezuela. Cabe resaltar que en el ámbito llanero existen dos tipos de arpa: la denominada llanera, la cual tiene entre 32 y 36 cuerdas, todas de nylon; y la tuyera, que tiene forma de pirámide y 35 cuerdas de nylon y acero. El arpa tuyera se usa, principalmente, en los estados venezolanos (figura 9).

Figura 9. Arpa.



Fuente: Díaz (2011).

Bajo eléctrico. El popular bajo, que en la actualidad conocemos gracias a bandas de rock y de jazz, entre otras, cumple la función de darle sustento al contenido armónico que producen el arpa y el cuatro. Sin embargo, el bajo no siempre estuvo presente, ya que su papel al principio lo desarrollaba el furruco, un instrumento de percusión de origen indígena (figura 10), que luego fue sustituido por el contrabajo (figura 11), el cual, a su vez y paulatinamente fue reemplazado por el bajo eléctrico instrumento obligado en la actualidad (figura 12).

Figura 10. Furruco



Fuente: Allegro Venezuela Instrumentos Musicales (2016).

Figura 11. Contrabajo.



Fuente: *Casa Amarilla* (2018).

Figura 12. Bajo eléctrico.



Fuente: *SonoVente.com* (s. f.)

Características generales del golpe

Como se mencionó anteriormente, el golpe es uno de los dos grandes géneros en que se divide la música llanera. Para comenzar, el golpe es un nombre genérico que contiene un número importante de variantes o subdivisiones, las cuales pueden variar en cantidad según la zona, departamento o país, sin embargo, las diferencias entre ellos están marcadas fundamentalmente por las secuencias armónicas, las cuales son fijas. Además, los golpes pueden ser cantados o instrumentales y, en su estructura melódica, algunos tienen un motivo o frase característica.

Existe otro elemento de gran relevancia para la identificación de los golpes, denominado sistema de acentuación; dentro de sus posibles variantes se destacan tres: seis derecho, seis corrido o corrió y chipola. No obstante, existen algunas variaciones dentro de estos regímenes de acentuación, tales como el “tamborio”, los partidos y los “cruzaos” o hemiolas, los cuales otorgan diferentes posibilidades a la interpretación. En seguida, se presentan algunos ejemplos de los tres regímenes de acentuación citados, teniendo en cuenta que su conocimiento es necesario para el acompañamiento del instrumentista.

En el sistema seis corrido o corrió la acentuación del bajo está en el primer y tercer compás (figura 13). Según Carlos Rojas, “el modelo de acentuación sobre primero y tercer tiempo en compás ternario se conoce como toque por corrió, las piezas conocidas como pasaje y la gran mayoría del repertorio de golpes (estructuras armónicas y melódicas tradicionales) se estructuran en este régimen acentual” (Rojas, 2004, p. 14).

Figura 13. Ejemplo del seis corrió.



Fuente: elaboración propia.

En el sistema seis derecho, se acentúan el segundo y el tercer tiempo de cada compás en su matriz ternaria, como se indica en la figura 14.

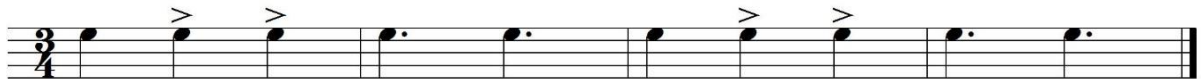
Figura 14. Ejemplo del seis derecho.



Fuente: elaboración propia.

En el régimen de la chipola encontramos que en los primeros compases hay una matriz ternaria con acentuación en el segundo y en el tercer tiempo, y en el segundo compás se pasa a una matriz binaria (figura 15).

Figura 15. Ejemplo de chipola.



Fuente: elaboración propia.

Como ya lo mencionamos al principio, los golpes se distinguen entre sí mediante los ciclos armónicos sobre los cuales están contruidos. Un golpe muy reconocido es el llamado “pajarillo”, del cual se tiene como ejemplo la canción *Pajarillo* del compositor venezolano Ángel Custodio Loyola. Este es un golpe cuyo ciclo armónico utiliza los grados I, IV y V7 en tonalidad menor y un régimen de acentuación de seis corrió (figura 16). A esto le sumamos que en su parte inicial los instrumentos acompañan al arpa con una corta introducción melódica, una melodía característica o casi estándar en la mayoría de versiones, esto es previo al “leco”, un tipo de canto prolongado, que al terminar es continuado por un motivo melódico característico, interpretado por el arpa. Dicho motivo tiene la función de hacer un llamado para que empiece el intérprete vocal.

Figura 16. Ciclo armónico del pajarillo.

I m	IV m	V7	I m	IV m	V7	I m	IV	V7
Aaaaa-----aaaaaaaaa—aaaaaaa			pajarillo	pajarillo	vuela	si puedes	volar	

I m	IV m	V7	I m	IV m	V7	I m	IV	V7
Yo te	recorte las alas para verte	caminar	me dijiste que eras firme como	la palma en el llano				

Fuente: elaboración propia

Podemos encontrar piezas que pueden introducir algunas variaciones en las secuencias a gusto personal del intérprete, pero en la mayoría de los casos estas estructuras son fijas, lo que facilita su identificación.

Características generales del pasaje

El pasaje llanero puede entenderse como la contraparte de los golpes recios o golpes mencionados anteriormente. Hay pasajes instrumentales y cantados; en los últimos es notorio su tinte emotivo, porque sus letras expresan sentimientos románticos, de añoranza, nostalgia del llano o amor a la tierra. Como afirma Claudia Calderón, “los pasajes no tienen letras heroicas ni guerreras, sino más bien íntimas, nostálgicas, de evocación y amor al llano o de texto romántico amoroso” (citada en Armas, 2010, párr. 4).

El pasaje puede estructurarse en cualquiera de los regímenes de acentuación descritos, sin embargo, en un principio estaba enmarcado en el régimen de seis corrió: al parecer en la década de los cincuenta y debido a la circulación de este género en festivales y estaciones de radio, el pasaje fue adaptando los otros tipos de acentuaciones, como nos cuenta Doris Arbeláez:

Hasta los años cincuenta, el joropo en Colombia estaba estructurado principalmente sobre el régimen acentual conocido como “por corrió” [...], que consiste en la acentuación sobre el primer y tercer tiempo del compás ternario (3/4), o en la tercera y sexta corcheas del compás binario de subdivisión ternaria (6/8). Este sistema abarca las piezas de la modalidad del “pasaje” y la mayoría de las estructuras armónicas que conforman los distintos golpes llaneros. Las grabaciones de Venezuela y los conjuntos llegados al Torneo [Nacional del Joropo] introdujeron el régimen acentual conocido como “por derecho” [...], que hace parte del lenguaje actual del joropo de los dos países. Consiste en la acentuación sobre el segundo y tercer tiempo en compás ternario o la primera y cuarta corchea del compás binario. Este sistema abarca los golpes de seis por derecho, pajarillo y seis numerao. [...] los cambios de sistema que derivan en la combinación de las distintas formas de acentuación son un recurso primordial en el diseño y composición de las piezas en los años recientes (Arbeláez, 2016, p. 203).

Existen subcategorías dentro del pasaje: aquí se hará referencia al pasaje criollo y al pasaje estilizado

Pasaje criollo. El pasaje criollo es un estilo en el cual el intérprete expresa su sentir utilizando la jerga popular o autóctona. Un aspecto distintivo es la sencillez de su estructura armónica, la cual en principio no utiliza algún tipo de modulación. Una particularidad clara de este género es el sistema o régimen de acentuación, el cual está clasificado dentro del seis corrido o corrió, cuya característica es la acentuación en el primer y tercer tiempo de su parte binaria (véase la figura 17).

Figura 17. Ejemplo del régimen de acentuación seis corrido.

Score

CORRIO

Toque por corrio

♩ = 100

Electric Bass

The musical score is written for Electric Bass in 2/4 time. It consists of eight measures. Each measure contains two eighth notes, with the first and third notes of the measure (relative to a 3/4 feel) being accented. The notes are: G2 (quarter), A2 (quarter), B2 (quarter), C3 (quarter), D3 (quarter), E3 (quarter), F3 (quarter), and G3 (quarter). The tempo is marked as ♩ = 100.

Fuente: elaboración propia.

No obstante, es común y más en los pasajes nuevos encontrar adornos o figuras que buscan darle variedad al tema, pero dejando claro que es en este sistema donde se encuentra básicamente esta acentuación. Un ejemplo de este tipo de pasaje es *El Alcaraván* de Simón Díaz. A continuación se presenta la letra, para evidenciar la temática típica en este género.

EL ALCARAVÁN (Simón Díaz)

El perico en el conuco,	Pa'llá, pa' allá fuera Porque no le gusta
La totuma en el corral	pelear.
Y hasta el gallo carraspea	Que fuiste tú, que si yo,
Cuando pasa un animal. (Bis)	Que no, que si tú,
	Te vieron que llevabas
Allá en mi pueblo	Cafecito al morichal,
Cuando pasa un alcaraván,	Y que Pedro en los maizales Tus espigas
Se asustan las muchachas	reventaban.
Por el beso del morichal.	Y esa noche la luna
El perro de la casa	Se puso bonita, clarita,
Se levanta y sale pa'llá,	Que hasta Pedro se asusta

Existen jergas un poco más autóctonas que las que se utilizan el ejemplo citado, pese a ello se dan casos en los cuales un pasaje contiene estructuras que modulan o contienen una mayor elaboración en su estructura musical y se mezclan con este tipo de expresiones.

El pasaje estilizado. Esta subcategoría presenta la misma acentuación que el pasaje criollo (por corrió), no obstante, posee una estructura musical más elaborada, sumado a una lírica en la cual el intérprete expresa el contenido de su discurso de manera elegante. A lo anterior se le suma que la voz del cantante es más educada en términos musicales, Como ejemplo, se encuentra el pasaje *Cómo no voy a decir* de Luis Silva y Hermes Romero, cuya letra se presenta a continuación.

Si en mi mente haya existido algún motivo,
Tan especial para hacer una canción
eres tú y a grito abierto lo digo
y si lo dudas pregúntale al corazón (bis)

Cómo no voy a decir que me gustas
cómo no voy a decir que eres el centro de
atracción
si por primera vez
cuando aquella te miré
mi alma tranquila
tuvo un síntoma de amor (bis).

Hoy un ángel se ha cruzado en mi camino
tú, tan bonita, de figura escultural
muy juvenil, de mejillas sonrojadas
y, de castigo, una carita angelical (bis).

Cómo no voy a decir que me gustas
como no voy a decir que a tu lado quiero
estar
dame una primicia a mi ser enamorado
si entre mis brazos quieres dormir y soñar
(bis).
Si entre mis brazos quieres dormir y soñar
si entre mis brazos quieres dormir y soñar.

Pasaje vocal. En el pasaje vocal, el arpista recoge pequeños fragmentos o motivos de la parte vocal para tejer la parte instrumental en arpegios que le van dando el relleno armónico a la voz. Este reparto particular del fraseo del arpa, a veces ligeramente desplazado del canto y dinamizado por un sincopeo permanente de corcheas, construye en realidad una heterofonía con la melodía del canto (Calderón, 1999, p. 14). Se puede citar el ejemplo del reconocido cantante Reinaldo Armas y su tema *Usted me va a perdonar*, tema en el cual es característico de los pasajes que el arpa simule gran parte de la melodía que el cantante expone

Estructura armónica del pasaje

La secuencia armónica del pasaje, en términos generales, es libre; posiblemente esto se debe a las adaptaciones y los diferentes estilos de pasaje que existen. Sin embargo, en este trabajo se tiene en cuenta la secuencia o ciclo armónico del pasaje tradicional propuesta en la cartilla de iniciación a las músicas llaneras escrita por el maestro Carlos Rojas (2004). Dicha secuencia es I-V7/IV-IV-V7 y puede ser interpretada en un tono mayor o menor, con régimen de acentuación de seis corrió, como lo podemos ver en la figura 18.

Figura 18. Estructura armónica del pasaje tradicional por corrió.

Score

ESTRUCTURA POR CORRIO

Allegro

Cuatro

Mano D 1

Mano I 2

Electric Bass

Cuatro

Mrs. 1

Mrs. 2

E.B.

Fuente: elaboración propia.

Capítulo III. Propuesta para la formación universitaria de trombonistas mediante el estudio de la música llanera

En este capítulo se desarrolla la propuesta para la formación universitaria de trombonistas mediante el estudio de la música llanera. Esta iniciativa se concreta en tres piezas para las cuales se tomaron como modelo tres géneros: el pasaje, el san rafael y el gaván. Tales piezas pueden servir como repertorio para recitales, concursos y como material pedagógico (ver Anexos).

La intención de la propuesta no es solo facilitar la lectura o la interpretación de las partituras: también busca que los trombonistas asimilen de manera conceptual y práctica los elementos y características de cada género, así como de los instrumentos que lo acompañan. Con ese fin, se planteó un proceso pedagógico de tres etapas, que se describen a continuación.

Etapas de muestra

En esta fase se presentó a los trombonistas cada una de las piezas y se les dio un tiempo prudencial (aproximadamente 20 días) para su estudio, sin ninguna recomendación para llevar a cabo la tarea. Se les hicieron algunas preguntas sobre la música llanera, independientemente de su falta de conocimiento sobre esta música. Hay que aclarar que no se brindó ningún tipo de información a los intérpretes, con el objetivo de dejar claro el punto de partida.

Etapas de contextualización

Una vez realizado el proceso de lectura de toda la pieza, en esta fase se procedió a explicar, mediante materiales visuales y auditivos, los componentes característicos de los acompañamientos del estilo o golpe sobre el cual estaba escrita la partitura. En concreto, en esta etapa los trombonistas hicieron ejercicios rítmicos cuyo nivel de complejidad aumentaba progresivamente, para que logaran la apropiación de la estructura rítmica base —el seis, bien sea corrió o derecho— Dichos ejercicios están diseñados para que el intérprete realice juegos rítmicos que lo ayuden a

identificar y asimilar algunas de las células rítmicas básicas presentes en esta música. Un ejemplo de ello es imitar con la voz las células rítmicas que realiza el cuatro mientras que la mano izquierda realiza su contraparte en el capacho de la mano izquierda. Los instrumentistas podían estudiar por separado las células rítmicas y juntarlas cuando consideraran que ya las habían asimilado. Sin embargo, los ejercicios eran progresivos y en ellos se proponía iniciar con una sola mano hasta llegar a realizar todo un esquema rítmico con voz, palmas y pies, lo cual daría como resultado una mejor comprensión de las estructuras rítmicas que componen esta música. Cabe resaltar que esta propuesta está compuesta por elementos básicos, lo que nos daría la posibilidad de poder jugar con otras alternativas o variaciones rítmicas.

En esta etapa los trombonistas ya debían conocer la pieza en su totalidad, por consiguiente, se procedió a hacer precisiones sobre el género que les fue asignado. Para ello, se les proporcionó un material auditivo. Luego, se buscaba alcanzar la comprensión de los ciclos armónicos, mediante algunos ejemplos de la música llanera comercial, y luego con la ayuda de un instrumento armónico, bien sea guitarra o piano, los estudiantes debían cantar algunos de los ejemplos antes vistos, ya que en específico el género del golpe esta característica está muy presente; caso contrario es el pasaje, cuya estructura armónica es bastante sencilla, aunque puede presentar variaciones.

Para finalizar esta fase, se les proporcionó una grabación de las bases armónicas y rítmicas que están presentes en las piezas (ver Anexos). Dicho material tiene como objetivo poder interpretar las partituras sobre estas pistas, sin embargo, el objetivo previo a ello era identificar y reproducir con palmas y voz los elementos vistos anteriormente.

Etapa de consolidación y evaluación

En esta etapa se procedió a la interpretación de la pieza teniendo en cuenta las características típicas de cada género. Posterior a ello, se hicieron unas preguntas de tipo conceptual para evaluar la apropiación de los contenidos. Un ejemplo podría ser: ¿cuál es la diferencia de acentos entre el seis corrío y el seis derecho?

Materiales y ejercicios para la etapa de contextualización

Como se explicó en el capítulo anterior, tanto el pasaje como los golpes se construyen sobre una base estructural rítmica denominada el seis. De esta base inicial se desprenden dos variaciones fundamentales: el seis derecho y el seis corrío. Adicionalmente, a esta base se le suma una secuencia armónica que, al igual que el seis, es fija o cerrada en el caso específico del golpe. En la figura 19 se observa un ejemplo del seis en su estado base con su secuencia armónica.

Figura 19. Célula rítmica básica del seis.

CELULA RITMICA DEL SEIS EN SU ESTADO BASE



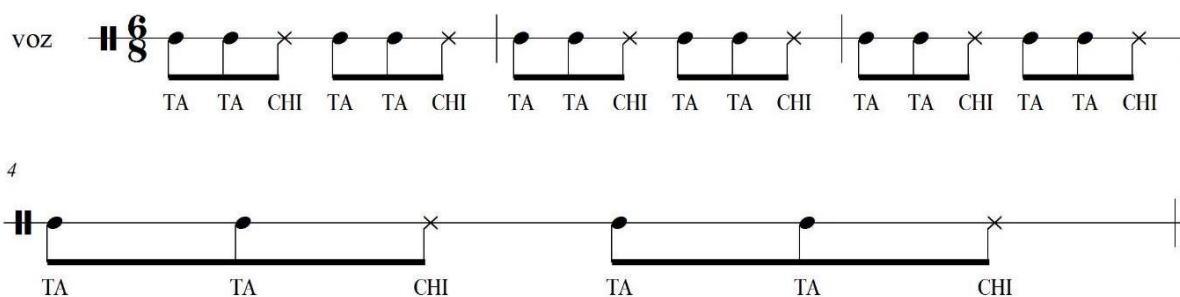
Fuente: elaboración propia.

Ejercicios de apropiación del sistema corrío

Los ejercicios propuestos buscan que los estudiantes asimilen las dos variantes de la célula rítmica básica —seis por corrío y seis por derecho—, a partir del papel que desarrolla cada instrumento en el conjunto llanero de la actualidad, descrito en el capítulo anterior.

Ejercicio 1. Este ejercicio tiene como objetivo la apropiación de la secuencia rítmica que realiza el cuatro en el sistema corrío. Independientemente de que no sepa interpretar este instrumento, el estudiante debe tener conciencia de lo que sucede rítmicamente con este. Teniendo en cuenta la secuencia ilustrada en la figura 20, se recomienda hacer una imitación con la voz. En las dos primeras corcheas se produce la sílaba TA y, en la última nota, la sílaba CHI, la cual simula el apagado.

Figura 20. Ejercicio de voz.



Fuente: elaboración propia.

Ejercicio 2. En este ejercicio tendremos como objetivo realizar una imitación de las células rítmicas que realiza el capacho o maraca de la mano derecha. Siguiendo la transcripción de la figura 21, se recomienda percutir una superficie con la mano derecha. Se le asigna un número a cada una de las corcheas independientemente de que exista un silencio en el tercer y sexto tiempo. Además, es importante sumarle la marcación del pulso con el pie para concientizarse de la división

y de la posición de los silencios. Es necesario anotar que las dos primeras figuras coinciden con las dos primeras corcheas que realiza el primer ejercicio.

Figura 21. Ejercicio para la mano derecha.



Fuente: elaboración propia.

Ejercicio 3. En esta actividad se aborda el ritmo que realiza el capacho en la mano izquierda. Se percute con la mano según lo ilustrado en la figura 22, tratando de marcar el pulso con un pie y diciéndose a sí mismo en voz alta o mentalmente los números de cada corchea. Cabe mencionar que esta maraca o mano suena cuando la derecha marca un silencio de corchea, lo que ejecutado simultáneamente daría como resultado la célula rítmica del seis en su estado base.

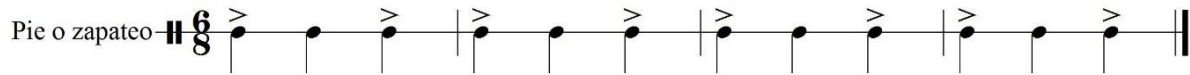
Figura 22. Ejercicio para la mano izquierda.



Fuente: elaboración propia.

Ejercicio 4. En este ejercicio se estudia una de las características más definidas de los regímenes de acentuación, que es el zapateo. Este ejercicio se puede hacer con manos o pies, sin embargo, es recomendable realizarlo con los pies, ya que el propósito de estudiar cada una de las partes por separado es juntarlos al final, para lograr una aproximación a la polirritmia que se genera en esta música. Otro aspecto importante en este ejercicio es tener clara la acentuación de la primera y la segunda negra (figura 23).

Figura 23. Ejercicio de zapateo



Fuente: elaboración propia.

Ejercicio 5. En este ejercicio se busca la concatenación de todos los ejercicios previos a este, que da como resultado un juego de ritmo y trabajo de disociación, lo que en definitiva puede brindar la posibilidad de una asimilación más profunda del sistema corrío, ya que cada parte del cuerpo estará ejecutando una línea rítmica de manera simultánea. Se recomienda abordar en un tempo lento y paulatinamente aumentar la velocidad conforme el ejercicio este cada vez más asegurado (figura 24).

Ejercicio 6. En esta parte abordaremos la estructura del seis corrío con una base armónica estándar. Dicha progresión armónica es I-V7 del IV-IV-V7-I. Es recomendable realizarlo con el acompañamiento de un instrumento armónico, bien sea piano, guitarra o cuatro. El instrumentista tendrá como objetivo tocar los acordes y a la vez decir con la voz los ritmos que realiza el cuatro o marcar con el pie los zapateos haciendo énfasis en el acento 1 y 3, no obstante, cabe la posibilidad de realizar las tres al mismo tiempo con un tempo lento y una vez asimilado realizarlo ejecutando al mismo tiempo acordes, voz/cuatro y zapateo, con el fin de interiorizar a profundidad (figura 25).

Figura 24. Ejercicio de disociación rítmica sobre el sistema corrió.

Score

SEIS CORRIO CON EL CUERPO

The score is written for four parts in 6/8 time, consisting of four measures. The parts are:

- Cuatro/voz 1:** A melodic line with eighth notes and rests. The notes are on the second and fourth lines of the staff. Rests are marked with an 'x' on the first and fifth lines. The pattern is: quarter note (2nd line), eighth note (4th line), quarter note (2nd line), eighth note (4th line), quarter note (2nd line), eighth note (4th line), quarter note (2nd line), eighth note (4th line).
- M D/Capacho 2:** A melodic line with eighth notes and rests. The notes are on the second and fourth lines of the staff. Rests are marked with a tilde (~) on the first and fifth lines. The pattern is: quarter note (2nd line), eighth note (4th line), quarter note (2nd line), eighth note (4th line), quarter note (2nd line), eighth note (4th line), quarter note (2nd line), eighth note (4th line).
- M IZ/Capacho 3:** A melodic line with eighth notes and rests. The notes are on the second and fourth lines of the staff. Rests are marked with a tilde (~) on the first and fifth lines. The pattern is: quarter note (2nd line), eighth note (4th line), quarter note (2nd line), eighth note (4th line), quarter note (2nd line), eighth note (4th line), quarter note (2nd line), eighth note (4th line).
- Zapateo/ pie 4:** A rhythmic line with eighth notes and rests. The notes are on the second and fourth lines of the staff. Rests are marked with an accent (>) on the first and fifth lines. The pattern is: quarter note (2nd line), eighth note (4th line), quarter note (2nd line), eighth note (4th line), quarter note (2nd line), eighth note (4th line), quarter note (2nd line), eighth note (4th line).

Fuente: elaboración propia.

Figura 25. Ejercicio de apropiación de la estructura armónica.

The musical score is organized into two systems, each containing five measures. The time signature is 6/8. The instruments and their parts are as follows:

- Cuatro/voz 1:** Features a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them, indicating muted notes. The notes are on the G4 line.
- M D/Capacho 2:** Features a rhythmic pattern of eighth notes with 'y' marks above them, indicating a specific articulation. The notes are on the G4 line.
- M IZ/Capacho 3:** Features a rhythmic pattern of eighth notes with 'z' marks above them, indicating a specific articulation. The notes are on the G4 line.
- Zapateo/pie 4:** Features a rhythmic pattern of eighth notes with accent marks (>) above them. The notes are on the G4 line.

The harmonic structure is indicated by chords above the staff:

- System 1: C, C, C7, C7, F
- System 2: F, G7, G7, G7, G7

Fuente: elaboración propia.

Ejercicios de apropiación del sistema derecho (atravesao)

El sistema derecho, al igual que el corrió, se desprende del seis en su estado base. Coloquialmente llamado “seis por derecho” y también conocido como “atravesao”, es un sistema presente en golpes muy conocidos como el pajarillo, del que ya se dio un ejemplo en el segundo capítulo. Es necesario aclarar que el seis derecho es un sistema que se aplica, en su gran mayoría, a los golpes recios. La metodología empleada es la misma que la del anterior sistema, puesto que se realizarán unos esquemas rítmicos que sirvan de ayuda conceptual al estudiante, y estos a su vez tendrán que ponerse en práctica utilizando palmas, pies y voz.

Ejercicio 1. En esta primera parte el trombonista realizará la imitación con la voz de las células rítmicas que produce el cuatro en el sistema derecho. Como se ve en la figura 26, en este ejercicio la sílaba CHI representa el apagado que está en la primera y en la cuarta corchea de un compás 6/8, y la sílaba TA representa los golpes ritmo-armónicos que suenan en las corcheas 2, 3, 5 y 6. Este ejercicio se debe realizar simultáneamente con la voz y marcando el pulso 1 y 2 del compás 6/8 con el pie, que coincidirá con un apagado al comienzo de cada pulso.

Figura 26. Ejercicio para la apropiación del sistema derecho.

Score

CUATRO SISTEMA DERECHO

CHI TA TA

CUATRO-VOZ

The musical notation is for a 6/8 time signature. It consists of a single line of music with a key signature of one flat (Bb). The notation shows a sequence of eighth notes. Above the first and fourth notes of each measure, there is an 'x' mark, indicating a 'CHI' syllable. Above the second and third notes of the first measure, there are 'TA TA' syllables. The piece ends with a double bar line.

Fuente: elaboración propia.

Ejercicio 2. En este ejercicio se ejecutan con la mano derecha los golpes rítmicos que realiza el capacho, es de notar que este produce de manera simultánea los mismos golpes ritmos-armónicos que realiza el cuatro, con la diferencia de que en la corchea 1 y 3 aparecen en cada uno un silencio de corchea (figura 27).

Figura 27. Ejercicio para la mano derecha en el sistema derecho.

Score

CAPACHO MD- SIS-DERECHO

CAPACHO-MD

Fuente: elaboración propia.

Como se observa en la figura, hay un silencio de corchea en la primera figura del pulso 1 y 2, por consiguiente, se percute con la mano derecha alguna superficie en las correspondientes corcheas donde se encuentre la sílaba TA. Este ejercicio también se acompañará con la marcación del pulso con el pie.

Ejercicio 3. En este ejercicio trabajaremos la rítmica que desarrolla la mano izquierda, es de notar que la rítmica propuesta en esta mano completa la estructura básica del seis, ya que en la primera corchea tanto del primer pulso como del segundo suena, sin embargo, en los siguientes espacios rítmicos hay silencios de corchea (figura 28).

Figura 28. Ejercicio para la mano izquierda en el sistema derecho.

Score

CAPACHO M-IZ-DERECHO

CAPACHO- M-IZ

Fuente: elaboración propia.

Ejercicio 4. En este ejercicio se estudia el acento, el cual es un elemento fundamental en los sistemas de acentuación; en este caso se acentúa la segunda y la tercera negra, como se puede observar en la figura 29. Se puede desarrollar con palmas o pies, sin embargo, es recomendable realizarla con los pies, puesto que la meta es poder concatenar todos los ejercicios propuestos anteriormente con este. En síntesis, se trata de poder darle un rol específico a cada extremidad junto con la voz y de esta manera no solo entender por separado el funcionamiento de estas estructuras rítmicas, sino también plantear un juego de disociación rítmica que ayude a vivenciar en el cuerpo este sistema.

Por consiguiente, el ejercicio final en esta sección es poder concatenar todo lo visto anteriormente lo que en resumidas cuentas nos daría como resultado el ejercicio polirrítmico ilustrado en la figura 30.

Figura 29. Ejercicio de zapateo en el sistema seis derecho.

Score

ZAPATEO SEIS DERECHO

ACENTO-ZAPATEO $\text{||} \frac{6}{8}$ 

Fuente: elaboración propia.

Figura 30. Ejercicio de polirritmia en el sistema seis derecho.

Score

ESTRUCTURA O TEXTURA POR DERECHO

Allegro

Cuatro/voz 1

MD/Capacho 2

M IZ/Capacho 3

Zapateo/Pie 4

Fuente: elaboración propia.

Al observar con detenimiento las figuras, es claro que la diferencia sustancial entre un sistema y otro es el cambio de orden en que se producen los sonidos, coloquialmente podemos decir que “todo se corre”, de manera similar a lo que sucede con la música cubana, con la clave 2/3 y 3/2 (figura 31).

Figura 31. Clave cubana.

Score

CLAVE CUBANA

CLAVE 2/3 1

CLAVE 3/2 2

Fuente: elaboración propia.

En la siguiente sección abordaremos la interpretación de las piezas. Las partituras completas se presentan en la sección de Anexos y en la cartilla.

Pieza 1: el pasaje

El pasaje es un estilo en que el intérprete expresa sentimientos de nobleza, nostalgia, amor, ternura y añoranza. En contraste con los golpes, el pasaje es más sereno o calmado, por lo cual se presta para conducir unas letras sublimes y sosegadas; ejemplo de ello son *Cómo no voy a decir* de Luis Silva, *Usted me va a perdonar* del venezolano Reinaldo Armas o *Agonía*, del colombiano Aries Vigoth. Llegados a este punto, se puede interpretar la pieza estilo pasaje de nombre *Mi camaguán* del arpista y compositor venezolano Ignacio “El Indio” Figueredo (figura 32) en adaptación del maestro Néstor Rojas (figura 33).

Figura 32. Ignacio “El Indio” Figueredo.



Fuente: Barrios Díaz (2017).

Figura 33. Fragmento de la partitura del pasaje *Mi Camaguán* para trombón¹.

Compás: 6/8

Tonalidad: mayor / menor

Golpe: por corrió

MI CAMAGUAN

Fuente: elaboración propia.

Pieza 2: el san rafael

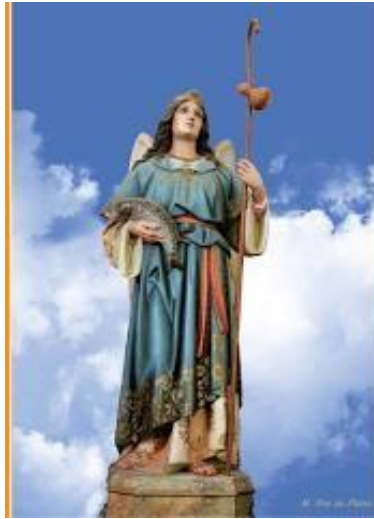
El san rafael hace parte de los géneros del golpe. En un principio, esto indica un carácter altivo, recio o retador. Al parecer, este golpe debe su nombre a san Rafael, el patrono de la pesca, el cual según el llanero es el santo y protector de todos aquellos que trabajan en los oficios de la pesquería o cercanos a las vertientes acuíferas (figura 34).

Considerando que esta propuesta también pretende innovar mediante la adaptación de introducciones o variaciones que brinden un nuevo aire pero a la vez contengan los elementos característicos de los golpes, la pieza en estilo san rafael está en modo menor y tiene una métrica

¹ La partitura completa se encuentra en la sección de Anexos, al final del documento.

de 3/4. A lo anterior, se suma la secuencia armónica referida al principio, a partir de las indicaciones de Carlos Rojas (2004) (ver figura 35).

Figura 34. San Rafael, patrón de los pescadores.



Fuente: Armas (2011).

Figura 35. Secuencia armónica de la pieza en estilo san rafael (Compás: 3/4; tonalidad: menor; golpe: por corrió).

$\text{||} \frac{3}{4} \text{||} :$

	Im	/	V7	Im	/
	Am	Am	E7	Am	Am

6

	V7	/	Im	:	Im	V7de V
	E7	E7	Am	Am	Am	B7

11

	/	V	/	V7de V	/
	B7	E7	E7	B7	B7

16

	V	V7de V	Im	V7	Im	:
	A	B7	Am	E7	Am	Am

Fuente: elaboración propia.

A pesar de que esta sea la estructura que en gran parte se puede considerar formal, para este caso se tuvo en cuenta una composición realizada por el músico Mario Rodríguez, la cual lleva por nombre *Casiopea*, para lo cual se usó la estructura de seis corrió (figura 36). Aunque esta pieza contiene elementos de la armonía tradicional del san rafael, como se anotó, exhibe mayor libertad en sus secuencias armónicas.

Figura 36. Fragmento del san Rafael *Casiopea*².

Score Casiopea Mario Rodríguez

San Rafael

The musical score for 'Casiopea' is presented in three staves. The top staff is for Trombone, the middle for Cuatro, and the bottom for Electric Bass. The time signature is 3/4. The Cuatro and Electric Bass parts include a dynamic marking of *mf*. The score shows a sequence of chords and rhythmic patterns across five measures.

Fuente: elaboración propia.

Pieza 3: el gaván o gabán

El ritmo o golpe de gaván³ es uno de los más conocidos de la música llanera. Sobre sus orígenes se teje una versión según la cual Ignacio “El Indio” Figueredo creó este ritmo inspirado en una tarde de parrando, en la que por accidente alguien dejó salir las vacas que serían sacrificadas para el asado y, al no tener más, se dieron a la tarea de cazar un ave de la región llamada gaván (figura

² La partitura completa se encuentra en la sección de Anexos, al final del documento.

³ También se encuentra la forma de escritura ‘gabán’, sin embargo, en este documento se utiliza la grafía propuesta en la cartilla de iniciación a las músicas llaneras de Rojas (2004).

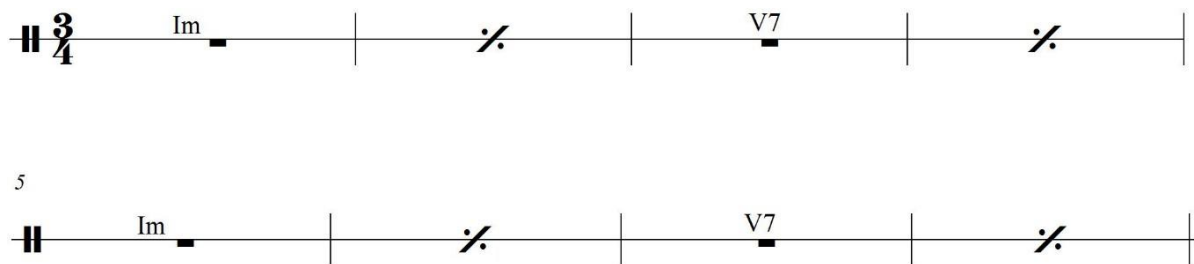
37). De igual modo este género también es usado para recitar coplas, una de las grandes pasiones del llanero. El ciclo armónico del gaván se ilustra en la figura 38.

Figura 37. El gaván.



Fuente: Medina López (2015).

Figura 38. Ciclo armónico del gaván (compás: 3/4; tonalidad: menor; golpe: por corrío).



Fuente: elaboración propia.

Para este tipo de golpe se propuso la pieza *Vuela Gaván* del músico Carlos Vásquez, la cual está fielmente apegada a las secuencias armónicas sobre las cuales está estructurado este género (figura 39).

Figura 39. Fragmento de la pieza *Vuela gaván*⁴.

The image shows a musical score for a five-piece ensemble. The top staff is for the Cuatro, written in treble clef with a 3/4 time signature. It starts with a 'Moderato' tempo marking (quarter note = c. 108) and a 'rit.' (ritardando) marking. The tempo then changes to 160 beats per minute. The Cuatro part consists of a series of chords and eighth-note patterns. Below the Cuatro are two Maracas staves, both in 3/4 time, with rhythmic patterns indicated by vertical lines and notes. The Trombone part is in bass clef, 3/4 time, and features a melodic line with eighth and quarter notes. The Electric Bass part is also in bass clef, 3/4 time, and provides a simple harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

Fuente: elaboración propia.

Resultados de la aplicación de la propuesta pedagógica

Fase de muestra: en esta fase los dos músicos no tuvieron ninguna dificultad para la lectura de las piezas, puesto que cada uno de ellos realizó un proceso de solfeo y asimilación de las figuras presentes en esta música.

Fase de contextualización: en esta etapa los trombonistas tuvieron gran dificultad al realizar los ejercicios a cuatro planos, no obstante, esto finalmente se superó con el estudio de este material. Adicionalmente, esta fase sirvió para asimilar y entender mejor algunas células rítmicas presentes en las piezas.

Fase de consolidación y evaluación: en esta fase se constató que se lograron los objetivos propuestos, ya que se evidenció una apropiación clara de las estructuras y esto a la vez se reflejó en la interpretación de las piezas. Igualmente, se observó la apropiación de los contenidos sobre el origen y la claridad frente a las diferencias existentes entre uno y otro sistema.

⁴La partitura completa se encuentra en la sección de Anexos, al final del documento.

Conclusiones

En términos generales, esta propuesta es un grano de arena de lo que en el futuro deberíamos replantearnos como músicos y docentes, dado que como se observó en esta investigación, varios trombonistas solo conocían una obra de música llanera para su instrumento (*Folklike*). Por consiguiente, es necesario abordar las músicas regionales no solo como divertimento o desde una perspectiva de conservación cultural, sino también como objeto de estudio, lo que en resultado nos brinda un trombonista con versatilidad ,ya que no solo se queda en la interpretación de repertorio clásico y popular

En esta parte es fundamental aclarar que desde la perspectiva de la intervención docente lo que se busca es fomentar un aprendizaje que no demande de la presencia directa de un profesor, teniendo en cuenta que este material está enfocado a estudiantes de nivel universitario, los cuales deben tener autonomía y reflexión en sus aprendizajes, a la vez que el material es claro tanto en sus objetivos y formas de estudio, no obstante los resultados obtenidos después de las correcciones realizadas les ayudaron a entender y apropiarse mejor estas estructuras.

Se quedan en el tintero varias preguntas motivadas por la riqueza cultural de la música llanera: durante el proceso de la investigación surgieron elementos muy interesantes, tanto de estilos como de contenidos rítmicos y armónicos que deberían estar nutriendo la academia y no quedar solo en el acervo cultural llanero. Dichas preguntas serían:

1. ¿Qué elementos armónicos y rítmicos son comunes al jazz y a la música llanera y cómo integrarlos en los contenidos de la formación en universidades?
2. ¿Cuáles son las diferencias más notables entre el joropo colombiano y el venezolano?
3. ¿Qué elementos musicales tienen en común la danza y la música llaneras?

Dada la complejidad de la música llanera, también quedaron elementos pendientes para analizar, tales como los ritmos o golpes que se ejecutan en el sistema seis por derecho y sus contenidos armónicos, así como la estrecha relación que tiene el baile con los acentos en los diferentes golpes, puesto que el bailarín de joropo debe conocer la música o al menos diferenciar los estilos. Adicionalmente, sería muy interesante analizar las coplas, ya que el llanero goza de este arte, así como los cantos de vaquería, llamativos no solo por sus orígenes o por el contenido de sus letras, sino también por los requerimientos técnicos necesarios para una buena ejecución.

Dicho lo anterior, es innegable la necesidad de profundizar en todos los aspectos musicales que convergen en la cultura llanera, no obstante, cuando se habla de fomentar la apropiación de los elementos rítmicos y armónicos se busca sembrar una semilla sobre los elementos fundamentales para entender las bases de esta música. Se espera que las piezas y los recursos creados para este trabajo ayuden a fomentar e interpretar la música llanera en escenarios ajenos a los tradicionales.

Referencias

Allegro Venezuela Instrumentos Musicales (2016). Furro de gaita profesional – furrucu.

Recuperado de <http://www.instrumentosallegro.com.ve/ProductDetail.asp?CategoryId=34955&ProductId=281221>

Arbeláez Doncel., D. (2016). *El arpa lanera y su tradición en el Torneo Internacional del Joropo*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Armas, M. (22 de septiembre de 2010). El pasaje. *Vivencias llaneras del abuelo*. Recuperado de <https://cuentaelabuelo.blogspot.com.co/2010/09/el-pasaje.html>

Armas, M. (24 de octubre de 2011). San Rafael, el Santo de los Pescadores. Entrada (1/3). *Vivencias llaneras del abuelo*. Recuperado de <http://cuentaelabuelo.blogspot.com.co/search?q=el+san+rafael>

Bandola llanera (s. f.). Tomate [en línea]. Recuperado de <http://www.tomasorellana.com/instrumentos/bandola-llanera-2>

Barrios Díaz, A. (4 de septiembre de 2017). Homenaje al Indio Figueredo, hijo del llano apureño. *SACVEN*. Recuperado de <http://www.sacven.org/noticia/detalle/15550>

Barreto García, K. S. (2013). *Análisis interpretativo sobre Monólogo en Tiempo de Joropo de Carlos Guzmán* (tesis de pregrado). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.

- Bolívar Orquesta (5 de julio de 2011). Fuga con Pajarillo - Aldemaro Romero. SJVSB - Sinfónica de la Juventud Venezolana Simón Bolívar [video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=BGPn-QJLEIU>
- Calderón Sáenz, C. (1999). Estudio analítico y comparativo sobre la música del joropo, expresión tradicional de Venezuela y Colombia. *Revista Musical de Venezuela* (39), 1999, 219-256.
- Casa Amarilla* (2018). MAXTONE Contrabajo tamaño 3/4. Recuperado de <https://www.casamarilla.cl/maxtone-contrabajo-tama-o-3-4.html>
- Cuatro Venezolano stringed musical instrument.jpg. (26 de febrero de 2018). *Wikimedia Commons, the free media repository*. Recuperado de https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Cuatro_Venezolano_stringed_musical_instrument.jpg&oldid=289158563.
- Departamento de Música Universidad de los Andes (s. f.). 4. Información sobre los exámenes de ingreso PREGRADO [en línea]. Recuperado de <http://musica.uniandes.edu.co/5-informacin-sobre-los-exmenes-de-ingres>
- Díaz, J. A. (2 de noviembre de 2011). Antiguos orígenes del arpa. *Letras y artes de Zamora y Aragua. Venezuela*. Recuperado de https://villaliteraria2010.blogspot.com.co/2011_11_01_archive.html
- Ensemble La Danserye (2018). Sacabuches [en línea]. *Ensemble La Danserye*. Recuperado de <http://www.ladanserye.com/es/grupo/instrumentos/sacabuches>
- Gaviria, A. (21 de enero de 2010). Adalber Gaviria Monologo n tiempo de Joropo [video]. Recuperado de <https://youtu.be/8p2Iv9xqXIM>
- Lucero, E. (17 de septiembre de 2016). Michel Becquet- Concertpiece Op.88 video. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=vr47NfUajg>
- Dingo and Fox (2005). Grøndahl: Concert for Trombone and Orchestra – Moderato [video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=tvO3sq_xIIg
- Lambuley Alférez, R. (2006). Músicas regionales y modernidad. Reflexiones sonoras (en voz alta) y dispersas a propósito de los estudios culturales. *Revista Científica* (7), 387-408.

- Lambuley Alférez, E. R. (2014). *JOROPO: sonoridades de la vida, estéticas de la existencia* (tesis de doctorado). Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, Ecuador.
- Lince, J. F. (26 de junio de 2012). Folk Like Trombone – Samuel Bedoya [video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=w8R-fHNqono>
- López-Cano, R. y San Cristóbal Opazo, U. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México (FONCA).
- Martín, M. A. (1979). *Del folclor llanero*. Villavicencio: Lit. Juan XXIII.
- Medina López, I. (15 de agosto de 2015). Cancionero del gabán: Estudio, temas, fotografías y audio musical (2). *Letras de Cojedes*. Recuperado de http://letrasllaneras.blogspot.com.co/2015/08/cancionero-del-gaban-estudio-temas_15.html
- Miñana Blasco, C. (1991). Escuelas y experiencias pedagógicas de música popular. Estado actual y perspectivas en Colombia. En *Primer Encuentro Iberoamericano de Educación Musical*, (pp. 1-10). Bogotá: sin datos.
- Primaevus (2012). Ferdinand David: Concertino (trombone - Kurt Neubauer) [video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=mGM2FOLHqHg>
- Professional Venezuelan Maracas Palo Atravezao from Cojedes, Venezuela (2016). *Amazon.co.uk*. Recuperado de <https://www.amazon.co.uk/Professional-Venezuelan-Maracas-Atravezao-Venezuela/dp/B015TSACA0>
- Regiones (s. f.). *Colombia.com* [en línea]. Recuperado de <https://www.colombia.com/colombia-info/informacion-general/geografia/regiones/>
- Rojas Hernández, C. (2004). *MÚSICA LLANERA. Cartilla de iniciación musical*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Ruiz Olabuénaga, J. I. (2012). *Metodología de la investigación cualitativa*. Bilbao: Universidad de Deusto

SonoVente.com (s. f.). Basse Electrique Yamaha - TRBX304 BLK. Recuperado de <https://www.sonovente.com/yamaha-trbx304-blk-p42337.html>

TitaArcas (3 de marzo de 2013). Sabana-Quita Pesares – Venezolaneando [video]. Recuperado de <https://youtu.be/3R5zMjfhD8A>.

Trudel, A. (s. f.). Alain Trudel - Romance (Carl Maria von Weber) [video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ZkQvIg3YsXM>

Universidad Distrital Francisco José de Caldas [UDFJC] (2018). Exámenes específicos de admisión pregrado [en línea]. Recuperado de <http://fasab.udistrital.edu.co:8080/programas/pregrado/artes-musicales>

Urueña, H. (2015). *Siete obras de música andina colombiana en formato de trombón, bajo, tiple y percusión* (tesis de maestría). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.

Zapata, Sergio (2007). *Al son de la tierra: Músicas tradicionales de Colombia*. Colombia: Ministerio de Cultura, Embajada Suiza, Fondo Cultural Suizo.

Anexos

Anexo 1. Propuesta didáctica: *Tres piezas llaneras para trombón. Repertorio para formación de trombonistas de nivel universitario*

A continuación se presenta una breve contextualización de los géneros sobre los que se crearon las tres piezas para trombón. El objetivo de esta propuesta es ser usada por trombonistas como material de estudio, independiente de toda la tesis.

Pieza 1. Estilo pasaje

El pasaje es un estilo donde el intérprete expresa sentimientos de nobleza, nostalgia, amor, ternura o añoranza. En contraposición a los golpes, los cuales son de carácter altivo y recio, el pasaje es más sereno, por lo cual se presta para conducir unas letras sublimes y sosegadas. Ejemplo de ello son los pasajes *Cómo no voy a decir*, de Luis Silva, *Usted me va a perdonar*, del venezolano Reinaldo Armas, o *Agonía*, del colombiano Aries Vioth. Cabe hacer la aclaración de que el pasaje no contiene una estructura armónica fija, no obstante, existe una progresión estándar I-V7/IV-IV-V7, la cual puede ser interpretada en un tono mayor o menor con régimen de acentuación corrió.



Ejercicio polirrítmico para la apropiación del régimen de acentuación corrió

Score

SEIS CORRIO CON EL CUERPO

The musical score is for a polirhythmic exercise in 6/8 time, consisting of four staves. The first staff, labeled 'Cuatro/voz 1', features a sequence of eighth notes with an 'x' above each note, indicating a specific rhythmic pattern. The second staff, 'M D/Capacho 2', shows eighth notes with a tilde (~) above them, representing a different rhythmic element. The third staff, 'M IZ/Capacho 3', contains eighth notes with a vertical line above them, likely representing a third rhythmic element. The fourth staff, 'Zapateo/ pic 4', displays eighth notes with an accent (>) above them, indicating a fourth rhythmic element. The score is divided into four measures by vertical bar lines, and the entire piece concludes with a double bar line.

Se propone el pasaje *Mi Camaguán* del arpista y compositor venezolano Ignacio “El Indio” Figueredo, en adaptación del maestro Néstor Rojas. Se anexa un disco con grabaciones en mp3, con las siguientes características: Pista 1 sin guía; Pista 1.2 con trombón guía de fondo Pista; 1.3 con pulso guía. Se ofrece información adicional del disco en el Anexo 2.

MI CAMAGUAN

♩ = 80

vibrato

♩ = 100
accel.

p *mf* *mf* *pp*

6

f

9

♩ = 160

13

17

mp *pp*

21

mp *mf* *f* *mf*

25

29

♩ = 100

f *mf*

34

♩ = 160

mf *f*

37

ARREGLO NESTOR R

2
41 MI CAMAGUAN

46

51

56

61

f

63

mf *f*

69

71

f 2

77

2

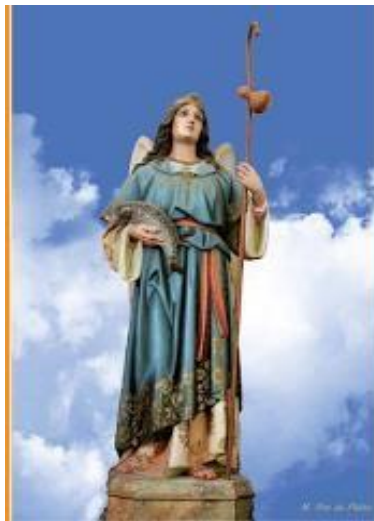
MI CAMAGUAN 3

$\text{♩} = 100$ $\text{♩} = 160$

83 87

f *p*

Pieza 2. Estilo san rafael



San Rafael, el santo de los pescadores.

El san rafael es un golpe, lo que indica que es de un carácter altivo, recio o retador. Al parecer debe su nombre al patrono de la pesca, el cual según el llanero es el santo y protector de todos aquellos que trabajan en los oficios de la pescadería o cercanos a las vertientes acuíferas. En términos generales, los golpes no salen de la estructura armónica sobre la cual están escritos, sin embargo, esta propuesta también pretende innovar mediante la adaptación de introducciones o

variaciones que brinden un nuevo aire pero a la vez contengan los elementos característicos de los golpes que estamos abordando, que son el modo menor y una métrica de 3/4. Se adopta la secuencia armónica propuesta por Carlos Rojas para el estilo san rafael, en su cartilla de iniciación a la música llanera, elaborada para el Ministerio de Cultura en el año 2004.

Secuencia armónica del estilo san rafael

Diagrama de la secuencia armónica del estilo san rafael en 3/4 de menor. El diagrama muestra cuatro líneas de acordes, cada una con un símbolo de acentuación (una barra horizontal con una diagonal) y un símbolo de repetición (dos barras verticales). Los acordes y sus acentuaciones son:

- Línea 1: I_m (Am) | $\cancel{I_m}$ (Am) | $V7$ (E7) | I_m (Am) | $\cancel{I_m}$ (Am)
- Línea 2 (6): $V7$ (E7) | $\cancel{V7}$ (E7) | I_m (Am) | I_m (Am) | $V7de V$ (B7)
- Línea 3 (11): $\cancel{V7}$ (B7) | V (E7) | \cancel{V} (E7) | $V7de V$ (B7) | $\cancel{V7}$ (B7)
- Línea 4 (16): V (A) | $V7de V$ (B7) | I_m (Am) | $V7$ (E7) | I_m (Am)

A pesar de que esta es la estructura que en gran parte se puede considerar formal, para este caso acudiremos a una composición realizada por el músico Mario Rodríguez, la cual lleva por nombre *Casiopea*. Para su interpretación, hay que tener en cuenta el régimen de acentuación de seis corrió. Aunque esta pieza armónicamente contiene elementos de la armonía tradicional del san rafael, en sus secuencias armónicas es libre. En el disco, se puede encontrar en la pista 2, sin guía, pista 2.1 con trombón guía de fondo. 2.3 con pulso guía.

Trombón

Casiopea

San Rafael

Mario Rodríguez

♩ = 197

16 *mf*

22 1. 2. *mf*

28

34 *mf*

40 4 *p* *f* *sfz* *ppp*

51 *mf* *p* *f* *sfz* *mf*

60

66 *mf*

72 **Lento**

rit. **f**

79 **mf**

87 *accel.*

94

100 *a tempo*

107 **mf**

113

119

125

Pieza 3. Estilo gaván



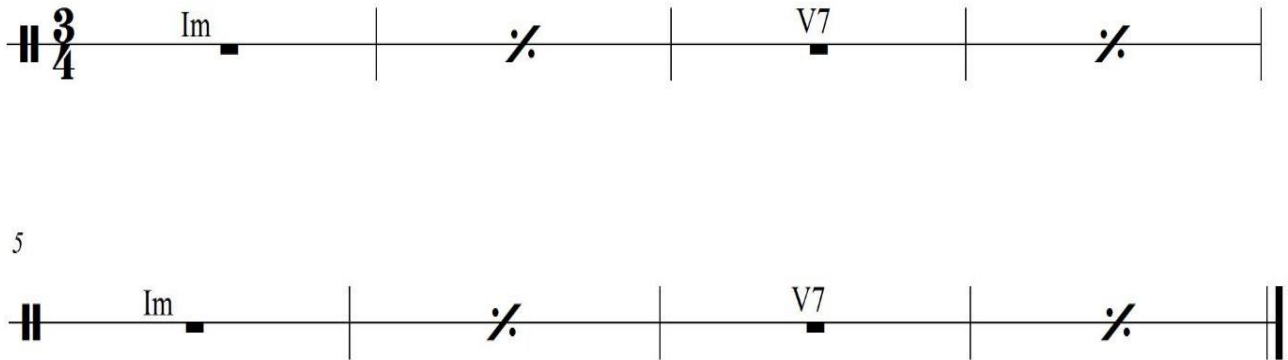
El gaván, ave de la región llanera que da nombre a la música.



Ignacio "El Indio" Figueredo, creador del gaván.

El ritmo o golpe de gaván es uno de los más conocidos de la música llanera. Sobre sus orígenes se teje una versión según la cual Ignacio "El Indio" Figueredo creó este ritmo inspirado en una tarde de parrando, en la que por accidente alguien dejó salir las vacas que serían sacrificadas para el asado y, al no tener más, se dieron a la tarea de cazar un ave de la región llamada gabán. De igual modo, este género también es usado para recitar coplas, una de las grandes pasiones del llanero. En la siguiente figura se ilustra el ciclo armónico de este estilo.

Ciclo armónico del gaván



Compás: 3/4

Tonalidad: menor

Golpe: por corrió

Para este tipo de golpe se propuso la pieza *Vuela gaván* del músico Carlos Vásquez, la cual está fielmente apegada a las secuencias armónicas sobre las cuales está estructurado este género. En el disco, se encuentra en la pista 3, sin guía, pista 3.1, con trombón guía, pista 3.3 con pulso guía.

Trombone

VUELA GAVAN

Carlos Vasquez

Moderato (♩ = c. 108) 160 = ♩

7 ♩ = 140

14

21

29 *accel.*

36 *rit.* *accel.* *rit.* *accel.*

43 RAPIDO ♩ = 190

50

2

VUELA GAVAN

♩ = 140

57

Musical staff 1: Bass clef, measures 57-63. Measure 57: quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3. Measure 58: quarter rest, quarter note D3. Measure 59: quarter note E3, quarter note F3, quarter note G3, quarter note A3. Measure 60: quarter note B3, quarter note C4, quarter note D4, quarter note E4. Measure 61: quarter note F4, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4. Measure 62: quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Measure 63: quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4. Repeat sign at the end.

64

Musical staff 2: Bass clef, measures 64-70. Measure 64: quarter note D3, quarter note E3, quarter note F3, quarter note G3. Measure 65: quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4, quarter note D4. Measure 66: quarter note E4, quarter note F4, quarter note G4, quarter note A4. Measure 67: quarter note B4, quarter note C5, quarter note D5, quarter note E5. Measure 68: quarter note F5, quarter note G5, quarter note A5, quarter note B5. Measure 69: quarter note C6, quarter note B5, quarter note A5, quarter note G5. Measure 70: quarter note F5, quarter note E5, quarter note D5, quarter note C5. Repeat sign at the end.

71

Musical staff 3: Bass clef, measures 71-77. Measure 71: quarter note D3, quarter note E3, quarter note F3, quarter note G3. Measure 72: quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4, quarter note D4. Measure 73: quarter note E4, quarter note F4, quarter note G4, quarter note A4. Measure 74: quarter note B4, quarter note C5, quarter note D5, quarter note E5. Measure 75: quarter note F5, quarter note G5, quarter note A5, quarter note B5. Measure 76: quarter note C6, quarter note B5, quarter note A5, quarter note G5. Measure 77: quarter note F5, quarter note E5, quarter note D5, quarter note C5. Repeat sign at the end.

78

Musical staff 4: Bass clef, measures 78-84. Measure 78: quarter note D3, quarter note E3, quarter note F3, quarter note G3. Measure 79: quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4, quarter note D4. Measure 80: quarter note E4, quarter note F4, quarter note G4, quarter note A4. Measure 81: quarter note B4, quarter note C5, quarter note D5, quarter note E5. Measure 82: quarter note F5, quarter note G5, quarter note A5, quarter note B5. Measure 83: quarter note C6, quarter note B5, quarter note A5, quarter note G5. Measure 84: quarter note F5, quarter note E5, quarter note D5, quarter note C5. Repeat sign at the end.

85

Musical staff 5: Bass clef, measures 85-86. Measure 85: quarter note D3, quarter note E3, quarter note F3, quarter note G3. Measure 86: quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4, quarter note D4. Repeat sign at the end.

Anexo 2. Audios para práctica de *Tres piezas llaneras para trombón. Repertorio para formación de trombonistas de nivel universitario.*

Se adjunta un disco con las grabaciones del acompañamiento de las piezas para trombón *Casiopea, Mi Camaguán y Vuela gaván.*

Músicos: Daniel Naranjo (cuatro); Daniel Naranjo (Capachos); Bajo: Carlos Lozano

Estudio: Naranjo records

Pista 1. *Mi Camaguán* (pasaje). Duración: 1.58 min. Composición: Ignacio “El Indio” Figueredo.
Arreglo: Néstor Rojas

Pista 2. *Casiopea* (san rafael). Duración: 2.45 min. Composición: Mario Rodríguez.

Pista 3. *Vuela gaván* (gaván). Duración: 2.17min. Composición: Carlos Vásquez.

Anexo 3. Obras inspiradas en la música llanera.

Se adicionan las partituras de las siguientes obras, para su difusión y conocimiento:

- *Folklike*, para trombón solista, de Samuel Bedoya Sánchez
- *Sonata en las formas llaneras* (1980), de Samuel Bedoya Sánchez.
- *Monólogo en Tiempo de Joropo*, para saxofón alto (2008), de Carlos Gonzalo Guzmán Muñoz.
- *Tientos de la tierra llana*, para guitarra, de Samuel Bedoya Sánchez.

FOLKLIKE

The musical score consists of ten staves of music, each beginning with a bass clef. The time signatures vary throughout the piece, including 3/4, 6/8, and 3/2. Measure numbers are printed below the staves, ranging from 270 to 324. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as *mf* and *f*. The music is characterized by a folk-like style with frequent changes in meter and tempo.

SONATA EN LAS FORMAS LLANERAS

1980

Samuel Bedoya Sánchez:
1947 - 1994

I. REGISTRO

En sentimiento improvisatorio,
de preparación.

de preparación. **Lento**

Practo

4

A sordina

20

24 poco rit.....

28 Tenso

32 to maximum possible always dim B

40 *f*

44 *f*

7

48 *f*

56 *ff*

60 *mp*

II. ARIA

En sentimiento de TONADA.
Lírica, en aproximación

ЛИРИКА, СЪ АПРΟΣИМАЦИИ

Moderato, No muy Lento; expresivo!

63 **D** *sord...*

67

71

poco accel.

75 **E**

f

79

83

87

91 **F**

G

open

Detailed description: This block shows a guitar chord diagram for G major, represented by a square with the letter 'G' inside. To its right is a musical staff with a treble clef. The first measure contains a whole rest. The second measure begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4 (marked 'open'), and then a melodic phrase consisting of quarter notes A4, B4, C5, and B4, all under a slur.

4

107

Detailed description: This block shows a single staff with a bass clef and a common time signature. It contains measures 107 through 110. Measure 107 starts with a half note G2, followed by quarter notes A2 and B2. Measure 108 has a quarter rest, followed by quarter notes C3, D3, and E3. Measure 109 has quarter notes F3, G3, and A3. Measure 110 has quarter notes B3, C4, and D4. A slur covers the notes from the first half of measure 107 to the end of measure 110.

111

Detailed description: This block shows a single staff with a bass clef and a common time signature. It contains measures 111 through 114. Measure 111 has a half note G2. Measures 112, 113, and 114 each contain whole rests. A slur covers the entire measure 111.

115

H sordina

Detailed description: This block shows a single staff with a bass clef and a common time signature. It contains measures 115 through 118. Measure 115 has a quarter note G2, followed by quarter notes A2 and B2. Measure 116 has a half note C3. Measure 117 has a half note D3. Measure 118 has quarter notes E3, F3, and G3. A slur covers the notes from the first half of measure 115 to the end of measure 118. The instruction 'H sordina' is written above the first measure.

119

Detailed description: This block shows a single staff with a bass clef and a common time signature. It contains measures 119 through 122. Measure 119 has a quarter note G2, followed by quarter notes A2 and B2. Measure 120 has a half note C3. Measure 121 has a half note D3. Measure 122 has quarter notes E3, F3, and G3. A slur covers the notes from the first half of measure 119 to the end of measure 122.

III. CONTRAPUNTEO

En sentimiento de faena, fiesta-faena,
con brío.

12

123 I *rit.* con brío.



Presto *a tempo* [GIUSTO]

J *rit.* 139



143 K *poco meno mosso* → PARLANDO



147



151



155



159 L



163

en el pabellón, u otro elemento de timbre metálico agudo

167

171

175

179

ffz

183

187

timbre agudo

191

195

Musical staff 195: Bass clef, 2/4 time signature. The staff contains a sequence of notes: a whole rest, a quarter note G2, a quarter note F#2, a quarter note E2, a quarter note D2, a quarter note C2, a quarter note B1, a quarter note A1, and a quarter note G1. There are dynamic markings of *mf* and *f* at the end of the staff.

199

Musical staff 199: Bass clef, 2/4 time signature. The staff contains a sequence of notes: a whole rest, a quarter note G2, a quarter note F#2, a quarter note E2, a quarter note D2, a quarter note C2, a quarter note B1, a quarter note A1, and a quarter note G1. Above the staff, the text "hacia el PRESTO..." is written. There are dynamic markings of *mf* and *f* at the end of the staff.

203

Musical staff 203: Bass clef, 2/4 time signature. The staff contains a sequence of notes: a whole rest, a quarter note G2, a quarter note F#2, a quarter note E2, a quarter note D2, a quarter note C2, a quarter note B1, a quarter note A1, and a quarter note G1. A box containing the letter "N" is placed above the note G2. There are dynamic markings of *mf* and *f* at the end of the staff.

207

Musical staff 207: Bass clef, 2/4 time signature. The staff contains a sequence of notes: a whole rest, a quarter note G2, a quarter note F#2, a quarter note E2, a quarter note D2, a quarter note C2, a quarter note B1, a quarter note A1, and a quarter note G1. A box containing the letter "P" is placed above the note G2. There are dynamic markings of *mf* and *f* at the end of the staff.

211

Musical staff 211: Bass clef, 2/4 time signature. The staff contains a sequence of notes: a whole rest, a quarter note G2, a quarter note F#2, a quarter note E2, a quarter note D2, a quarter note C2, a quarter note B1, a quarter note A1, and a quarter note G1. Above the staff, the text "Presto" is written. There are dynamic markings of *mf* and *f* at the end of the staff.

215

Musical staff 215: Bass clef, 2/4 time signature. The staff contains a sequence of notes: a whole rest, a quarter note G2, a quarter note F#2, a quarter note E2, a quarter note D2, a quarter note C2, a quarter note B1, a quarter note A1, and a quarter note G1. There are dynamic markings of *mf* and *f* at the end of the staff.

219

Musical staff 219: Bass clef, 2/4 time signature. The staff contains a sequence of notes: a whole rest, a quarter note G2, a quarter note F#2, a quarter note E2, a quarter note D2, a quarter note C2, a quarter note B1, a quarter note A1, and a quarter note G1. There are dynamic markings of *mf* and *f* at the end of the staff.

223

Musical staff 223: Bass clef, 2/4 time signature. The staff contains a sequence of notes: a whole rest, a quarter note G2, a quarter note F#2, a quarter note E2, a quarter note D2, a quarter note C2, a quarter note B1, a quarter note A1, and a quarter note G1. There are dynamic markings of *mf* and *f* at the end of the staff. Below the staff, the text "allargando" is written.

Monólogo En Tiempo de Joropo

La Vaquería

Para Saxofón Alto

Composición: Carlos Gonzalo Guzmán Muñoz

Bogotá D. C. Oct 2008

Dedicado a Adalberto Guzmán y Anyes Gutiérrez

Dolce cantabile espressivo y libero

Adagio $\text{♩} = 40$

The musical score is written for Saxophone Alto in G major and 4/4 time. It consists of four staves of music. The first staff begins with a *pp* dynamic and a wavy line indicating a long, expressive note. The second staff starts at measure 5 with a *fz* dynamic and features a triplet of eighth notes. The third staff starts at measure 10 with an *f* dynamic and includes an *accel.* marking followed by *a tempo*. The fourth staff ends at measure 14 with a *pp* dynamic and a wavy line. Dynamics throughout include *pp*, *fff*, *fp*, *f*, *fz*, *p*, and *fz*. There are also accents and slurs throughout the piece.

©carlosguzman@hotmail.com

Rajarillo *Enérgico*
Allegro: ♩ 190

3(6)
4(8)

57

f *p* *f*

63

1. 2.

mf *f*

69

3 3 3 3

75

81

subito p *mf*

The image shows a musical score for 'Rajarillo' in G major, 3/4 time, with a tempo of Allegro (190 bpm). The score is written for a guitar, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first system (measures 57-62) features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The melody starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line consists of quarter notes G2, A2, B2, and C3. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). The second system (measures 63-68) includes a first ending (1.) and a second ending (2.). The first ending is a half note G4, and the second ending is a half note G4. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *f*. The third system (measures 69-74) features a melody with triplets of eighth notes. The fourth system (measures 75-80) continues the melody with eighth notes. The fifth system (measures 81-86) features a melody with a *subito p* (subito piano) dynamic change and a *mf* dynamic. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

87

f

93

(♩ = c. 140)

rit.

99

mf

106

2
4

ff

poco ... rit.

p

accel.

(♩ = c. 190)

112 *mf*

Cresc poco a poco

118 *subito p*

3(6)
4(8)

X 4 (rit y dim poco a poco)

124 *f*

(♩ = c. 110)

130 *rit.* *Lento*

Pesante *L'eco*

136 *sfz* *pp* *ff*

6

142 *non vibrato* *Cantabile y expresivo*

f

148

f

154 *f* *accel.* *p* *f* ($\text{♩} = \text{c. } 160$)

f

Agile

($\text{♩} = \text{c. } 190$)

160 *p* *f* *rit.* ($\text{♩} = \text{c. } 140$)

p *f*

166 *mf*

mf

The musical score consists of three systems. The first system (measures 172-177) features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The melody is marked with accents and includes the instruction *accel.* above the staff. The bass clef part is marked *Viol* and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system (measures 178-183) continues the melody and accompaniment, with dynamic markings *f* at the beginning and *subito p* towards the end. The third system (measures 184) shows the final notes of the piece, marked with *ff* and *fz* dynamics, and concludes with a fermata over the final note.

2

Registro ♩ = 120

18 *vib*
fp *mf* *p* *accel.* *loco* *ff* *ppp*

Musical staff 18-30: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Starts with a fermata over a half note. Dynamics: *fp*, *mf*, *p*, *ff*, *ppp*. Performance markings: *vib*, *accel.*, *loco*.

31 ♩ = 45
mf *ppp* *rit.*

Musical staff 31-44: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Dynamics: *mf*, *ppp*. Performance marking: *rit.*

Moderato (♩ = c. 110)

3(6) 37
4(8) *p* *mf* *subito p*

Musical staff 37-44: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Dynamics: *p*, *mf*, *subito p*.

45 *accel.* (♩ = c. 130) *ff* *rit.*

Musical staff 45-52: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Dynamics: *ff*. Performance markings: *accel.*, *rit.*

53 *non vibrato*
subito p *ff*

Musical staff 53-56: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Dynamics: *subito p*, *ff*. Performance marking: *non vibrato*.

Guitarra

Tientos de la tierra llana

Samuel Bedoya Sánchez
(1947 - 1994)

I. Kirpa

⑥ = D

Movido $\%$

7

12

17

22

27

32

38

Guitarra

43

48

53

al Coda

58

D.S. al Coda

59

Coda

62

67

72

77