



UNIVERSIDAD PEDAGOGICA  
NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES  
LICENCIATURA EN MÚSICA

### ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del trabajo de grado titulado:

#### DOS GOLPES LLANEROS PARA VIOLÍN: UN MATERIAL DE ESTUDIO PARA LA APROPIACIÓN DE ASPECTOS TÉCNICOS DEL INSTRUMENTO

Presentado por el estudiante:

**TEO AGUSTIN ROJAS BARRAGÁN**

Cédula

1121890696

Código

2011175034

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarias para su aprobación por las siguientes razones:

- El trabajo presenta un adecuado marco referencial que le permite estructurar los componentes pedagógicos como el propio proceso creativo.
- Se destaca la importancia de esta investigación para el desarrollo de la formación de un músico profesional a través de las músicas populares.
- Es valiosa la interacción que logra entre la profundización de los elementos técnicos con el uso creativo propios de la música llanera.
- La exposición fue fluida y demostró dominio del tema.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 - lector	ELIECER ARENAS		4.8
Jurado 2 - lector	PATRICIA CASTRO		4.8
Asesor	VICTORIANO VALENCIA		4.8

Nota final: (4.8) Cuatro punto ocho

Dado en Bogotá D.C. a los 25 días del mes de noviembre de 2016

Dos Golpes Llaneros para Violín:

Un Material de Estudio para la Apropiación de Aspectos Técnicos del Instrumento.

AUTOR

TEO AGUSTÍN ROJAS BARRAGÁN

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Bellas Artes

Licenciatura en Música

Bogotá, D.C., 2016

Dos Golpes Llaneros para Violín:

Un Material de Estudio para la Apropiación de Aspectos Técnicos del Instrumento.

Teo Agustín Rojas Barragán

Presentado para optar por el título de: Licenciado en Música

Director


Compositor Victoriano Valencia

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Bellas Artes

Licenciatura en Música


Bogotá, D.C., 2016

	<b>FORMATO</b>
	<b>RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE</b>
Código: FOR020GIB	Versión: 01
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 1 de 2

1. Información General	
<b>Tipo de documento</b>	Trabajo De Grado
<b>Acceso al documento</b>	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca Nogal
<b>Título del documento</b>	Dos Golpes Llaneros Para Violín: Un Material De Estudio Para La Apropiación de Aspectos Técnicos del Instrumento
<b>Autor(es)</b>	Rojas Barragán, Teo Agustín.
<b>Director</b>	Valencia, Victoriano.
<b>Publicación</b>	Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 2016.78 pag.
<b>Unidad Patrocinante</b>	Universidad Pedagógica Nacional.
<b>Palabras Claves</b>	Violín, Música Llanera, Golpes Llaneros, Técnica del Violín, Violín Y Música Llanera.

2. Descripción
El proyecto de investigación se identifican elementos musicales propios de la música llanera, por medio de un análisis correspondiente a las música populares, para emplearlos en la composición de varias piezas llaneras de violín, que guíen al instrumentista en la apropiación de algunos aspectos técnicos del instrumento, en este caso del <i>pizzicato con mano izquierda</i> y el <i>spiccato</i> .

3. Fuentes
<p>Allard, D. (1848). <i>Escuela del Violín</i>. Paris: Romero y Marzo Editores.</p> <p>Arenas, C. A. (2009). Cultura musical llanera urbana, un imaginario que se construye en las ciudades del piedemonte. (<i>pensamiento</i>), (<i>palabra</i>)... y obra.</p> <p>Arenas, M. E (2015). Fronteras y puentes entre sistemas de pensamiento. Hacia una epistemología de las músicas populares y sus implicaciones para la formación académica. Colombia. Conferencia Inaugural del 5 Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Músicas Populares. Villa María, Córdoba. Argentina. Agosto de 2015.</p> <p>Cerda, H. (1993). <i>Lo elementos de la investigación</i>. Quito: El buho.</p> <p>Galamián, I. (1962). Interpretación y enseñanza del violín. Piramide.</p> <p>Lambuley, N. A. (2002). Análisis y sistematización de músicas colombianas y latinoamericanas. Herramientas para la investigación, construcción de espacios académicos y procesos de creación e interpretación fundamentados en el trabajo con músicas populares regionales. <i>IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para las Músicas Populares Regionales</i>. México.</p> <p>Rojas, C. H. (2001). <i>Joropo en el siglo XX: La redefinición de un lenguaje</i>. Colombia.</p> <p>Sáenz, C. C. (1999). Estudio Analítico y Comparativo Sobre La Música Del Joropo, Expresión Tradicional De Venezuela Y Colombia. <i>Revista Musical De Venezuela</i> N0 39, 229.</p>

 <small>UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL</small> <small>CONSEJO NACIONAL DE EDUCACIÓN SUPERIOR</small>	<b>FORMATO</b>	
	<b>RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE</b>	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 2 de 2	

#### 4. Contenidos


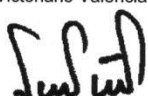
- Sobre la música llanera: Contexto histórico y análisis musical de la Música Llanera.
- El violín en la música llanera: se realiza un diagnóstico de carácter técnico sobre la ejecución del violín en la interpretación de la música llanera
- Dos Golpes Llanero Para Violín: Un grupo de piezas basadas en los golpes llaneros *zumba que zumba* Y *pajarillo*, las cuales tienen un componente de enseñanza- aprendizaje en el violín.

#### 5. Metodología

Es una investigación de tipo cualitativo, con un enfoque analítico, descriptivo y creativo. Recurre a revisiones documentales (artículos, textos, transcripciones).

#### 6. Conclusiones

La música llanera representa una fuente amplia de conocimiento e investigación, donde se logran identificar múltiples elementos para ser articulados en la ejecución y desarrollo de las habilidades técnicas en la interpretación del violín. Es evidente que los recursos de interpretación de la música llanera, son múltiples y variados, representados en texturas, patrones rítmicos y analogías tímbricas y pueden ser adaptados en la ejecución de las técnicas del violín, de tal manera que, el resultado de esta investigación, representado en piezas creadas, constituye un material para el estudio y ejecución del violín, así como para el acercamiento hacia las músicas tradicionales como fuentes inagotables de conocimiento.

Elaborado por:	Teo Agustín Rojas Barragán 
Revisado por:	Victoriano Valencia 

Fecha de elaboración del Resumen:	29	11	2016
-----------------------------------	----	----	------

## TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	12
PLANTEAMIENTO .....	13
JUSTIFICACION .....	16
OBJETIVOS .....	19
METODOLOGIA DE LA INVESTIGACION.....	20
CAPÍTULO 1. SOBRE LA MÚSICA LLANERA.....	21
1.1    Generalidades de la música llanera. ....	21
1.2    Análisis de la música popular regional .....	23
1.3    Análisis de la música llanera. ....	27
1.3.1    De lo métrico - Rítmico .....	27
1.3.1.1    División binaria y ternaria. ....	27
1.3.1.2    Lo acentual. ....	30
a) Régimen acentual por corrío .....	32
b) Régimen acentual por derecho .....	33
c) Régimen acentual de chipola .....	33
1.3.1.3    Variaciones de los modelos acentuales.....	34
a) El tamborio .....	34
b) Los partidos.....	34
c) El cruzao o Hemiola .....	35
1.3.2    De lo armónico .....	36

1.3.2.1 El pajarillo .....	37
1.3.2.2 El zumba que zumba .....	37
1.3.3 De lo melódico.....	38
1.3.4 De lo técnico-expresivo .....	40
CAPÍTULO 2.....	42
El violín en la música llanera .....	42
2.1. El violín.....	42
2.2. La ejecución del violín en la música llanera.....	43
2.3. Técnicas del violín en la música llanera. ....	46
2.3.1 La mano izquierda. ....	48
2.3.2 La mano derecha.....	51
CAPÍTULO 3.....	55
Dos golpes llaneros para violín.....	55
3.1. Preliminares Zumba que zumba.....	55
3.1.1 Zumba que zumba preliminar No 1. ....	55
3.1.2 Zumba que zumba preliminar No2 .....	55
3.1.3 Zumba que zumba preliminar No 3 .....	56
3.2.2 Pajarillo preliminar No 2.....	61
3.2.3 Pajarillo preliminar No 3.....	62
3.2.4 Pajarillo preliminar No 4.....	62

3.2.5 Pajarillo pieza principal.....	63
CONCLUSIONES.....	67
BIBLIOGRAFÍA.....	70
Anexos.....	73
Anexos A. Zumba que zumba. Bandola (transcripción).....	73
Anexos B. Tabla recursos técnicos del violín empleados en la música llanera .	77

## TABLA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1: Matriz de división binaria .....	27
Ilustración 2: Matriz de división ternaria.....	28
Ilustración 3: Clave rítmica.....	29
Ilustración 4: Golpe corrío.....	30
Ilustración 6: Golpe de seis.....	31
Ilustración 7: Clave rítmica golpe de seis.....	32
Ilustración 8: Régimen acentual corrío .....	32
Ilustración 9: Régimen acentual por derecho.....	33
Ilustración 10: Régimen acentual de chipola .....	33
Ilustración 11: Tamboriado por corrío .....	34
Ilustración 12: Tamboriado por derecho .....	34
Ilustración 13: Partido en por corrío.....	35
Ilustración 14: Partido en por derecho .....	35
Ilustración 15: Partido en chipola.....	35
Ilustración 16: Cruzao por corrío.....	36
Ilustración 17: Cruzao por derecho.....	36
Ilustración 18: Cruzao en chipola.....	36
Ilustración 19: Secuencia melódica Zumba que zumba.....	38
Ilustración 21: Ejemplo 2 Zumba que zumba.....	39
Ilustración 22: Régimen acentual en Zumba que zumba.....	40
Ilustración 24: Zumba que zumba preliminar 2 .....	56
Ilustración 25: Zumba que zumba preliminar 3 .....	57

Ilustración 26: Pajarillo preliminar 1 .....	60
Ilustración 27: Pajarillo preliminar No 2.....	61
Ilustración 28: pajarillo preliminar No 3 :Spiccato cuerdas al aire.....	62
Ilustración 29: Pajarillo preliminar 4 .....	62
Ilustración 30: Acento golpe corrío .....	63

## Resumen:

El siguiente trabajo se presenta como una alternativa de estudio para los violinistas involucrando elementos constituyentes de la música llanera (patrones rítmicos, secuencias armónicas, construcciones de intervalos, características tímbricas y de textura) en la composición de varias piezas que guían los procesos de enseñanza de violinistas de aspectos técnicos propios del instrumento. El trabajo parte de la necesidad de entender las músicas populares como fuentes legítimas de conocimiento, donde puedan subyacer experiencias variadas, entre ellas instrumentales, en este caso del violín, por medio la música llanera. De esta manera también se realiza un diagnóstico del estado del arte en que se puede evidenciar el dialogo entre diferentes intérpretes del violín en la música llanera, determinando los principales recursos técnicos del instrumento en la música llanera.

## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación busca ofrecer una opción que amplíe las posibilidades de interpretación técnica y expresiva del violín, al incorporar nuevos estudios musicales desde elementos encontrados en la revisión de las principales características, melódicas y armónicas de los golpes llaneros *zumba que zumba* y *pajarillo*.

A partir de los elementos musicales identificados en estos dos géneros, se plantea la elaboración de un material que oriente la ejecución de los golpes de arco del violín. Dicho material consiste en la composición de unas piezas preliminares y una principal por cada golpe, que están acompañadas de una grabación como apoyo auditivo para la ejecución y el aprendizaje del violín en el formato de la música llanera.

Para la elaboración de las piezas preliminares y principales fue preciso abordar contenidos relacionados con la contextualización de la música llanera, los patrones rítmicos, melódicos y armónicos que subyacen en los golpes llaneros en mención y las características de la práctica instrumental desde este género musical. De igual manera, se tuvieron en cuenta las funciones que ha desempeñado el violín en formatos de la música llanera y su alcance técnico musical.

Se trata entonces de una investigación con una propuesta creativa donde se conjugan los aportes de los elementos llaneros y las opciones de interpretación para los violinistas.

## PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

La formación académica de los violinistas habitualmente se ha centrado en el desarrollo de habilidades técnicas y expresivas con base en estudios de tradición Europea que centran la enseñanza musical desde varios géneros de esta cultura. No son habituales otros referentes al repertorio Europeo para el desarrollo musical e interpretativo de este instrumento. En el medio académico de la enseñanza del violín, no se contemplan, por lo general, manifestaciones musicales diferentes, entre otras razones, porque existen pocos estudios del violín desde otros géneros que posibiliten ampliar las oportunidades de enseñanza.

No obstante lo anterior, desde mediados del siglo XX ha surgido el interés de involucrar el violín en la música llanera. En Venezuela podemos encontrar violinistas que han incursionado en la incorporación del violín en el formato de la música llanera posibilitando un escenario de dialogo entre el instrumento y sus recursos idiomáticos y el lenguaje de dicha música. “Personalidades como William Naranjo, Eddy Marcano y Alexis Cárdenas han ejercido una influencia importante en este sentido entre los ejecutantes del violín” (Salazar, 2007). Estos precursores no solo han difundido y caracterizado las sonoridades que el violín puede aportar al género sino que también han llegado a emplear diferentes recursos técnicos propios del instrumento enriqueciendo la música llanera.

Sin embargo, y aunque es notorio el desarrollo que se ha venido dando a través de los anteriores exponentes, aún en Venezuela se identifican vacíos en la incorporación del violín en la música llanera, como lo expresa Salazar:

“En la mayoría de las instituciones en donde se imparte educación musical no se incluye el estudio de la música popular venezolana a nivel de ejecución. También se observó que instituciones que se dedican a la difusión de la música como la Fundación Vicente Emilio Sojo y la Universidad Central de Venezuela tienen en sus publicaciones catálogos de obras de autores venezolanos y música del género folklore venezolano, pero no cuentan con material específico para el violín, incluso no cuentan con material impreso.” (Salazar, 2007).

Igualmente, encontramos en Colombia compositores como Claudia Calderón y Samuel Bedoya, entre otros, que han desarrollado un repertorio a partir de los elementos musicales que la música llanera aporta, que van desde obras para piano solista y con acompañamiento, composiciones para banda sinfónica y, entre otras, obras para orquesta de cámara. Sin embargo, aunque el violín ha hecho presencia en la producción musical de estos compositores, estas obras no han sido un referente para la enseñanza del instrumento.

Aunque existe una cultura musical compartida en los llanos colombo-venezolanos, es evidente un desarrollo desigual en cuanto al nivel de presencia del violín en el ámbito de estas dos regiones. Actualmente en Colombia no se evidencia una propuesta pedagógica alrededor de la enseñanza del violín apropiando los elementos musicales que la música llanera puede aportar al desarrollo de destrezas en la ejecución de este instrumento.

Por lo anteriormente mencionado, a través de la siguiente pregunta, se busca adelantar una investigación que contribuya en la necesidad planteada.

### PREGUNTA DE INVESTIGACION:

¿Cómo incorporar los elementos del lenguaje de la música tradicional llanera en el proceso de aprendizaje del violín, aprovechando las posibilidades técnicas y expresivas de este instrumento, por medio de la composición de piezas como material de estudio, para enriquecer este proceso?

## JUSTIFICACION

Las razones por las cuales se propone desarrollar el presente trabajo de investigación obedecen a avanzar frente a la necesidad de incluir el conocimiento y los saberes de la música popular y tradicional como aporte en el medio educativo universitario.

Se precisa reconfigurar el papel de la universidad en la sociedad a partir de la valoración de los conocimientos populares y tradicionales ; los cuales deben ser considerados como fuentes de conocimiento legítimo, no para ser parte de lo instituido, si no para ser una fuerza instituyente( Arenas, 2015). En esta misma lógica, es evidente que los saberes populares han sido invisibilizados por el sistema hegemónico educativo occidental, que se considera a sí mismo superior a cualquier otra posibilidad de conocimiento, definiendo éstos como conocimiento arcaicos, ornamentales o de un mínimo valor.

“...requerimos con urgencia multiplicar las *zonas de contacto* donde diferentes mundos normativos, prácticos, estéticos y diferentes conocimientos se encuentren, choquen e interactúen...” Se hace necesario aportar en el constructo epistémico donde el legado de la música popular y tradicional pueda ser parte de las dinámicas de formación musical en la educación superior en nuestro contexto. Al asumir las músicas populares y tradicionales, en nuestro sistema educativo sería posible propiciar, como lo menciona Souza citado por Arenas, la pluralidad sonora, epistemológica y metodológica, y por ende, la tolerancia discursiva, y el reconocimiento de que todo conocimiento es local y total (Arenas, 2015)

Por lo anterior es pertinente postular las músicas populares y tradicionales como posibilidad de constituirse en una fuente de conocimiento, en este caso, la música llanera, enfocada al proceso de formación instrumental del violinista; identificando elementos presentes en la práctica popular y tradicional, que permiten potenciar la formación del violinista.

Surge de la necesidad de implementar nuevas formas de abordar la enseñanza del violín ya que, por su condición histórica, le ha sido enfocada en métodos y estudios de origen occidental. Este aspecto lleva a pensar en la necesidad de proponer un material de estudio basado en géneros musicales propios, del contexto colombiano, como la música llanera que complemente la formación de diferentes aspectos técnicos propios de la ejecución violín.

La música llanera, actualmente está en constante retroalimentación asumiendo sonoridades “ajenas” al género tradicional. “.....nuevas generaciones de intérpretes la perciben como un campo de exploración creativa y de expresión musical de alto nivel y exigencia técnica” (Rojas, 2001). Así la música llanera, como toda música, asume dinámicas de cambio constantes y nuevas visiones que en este caso nos llevan a pensarla y plantearla desde el ámbito académico como una posibilidad para la enseñanza instrumental, en este caso orientada al violín; donde la enseñanza instrumental está mediada por los elementos que la música llanera puede aportar.

Por lo anterior, la investigación del violín en la música llanera, el desarrollo técnico que éste instrumento ha tenido dentro del género y la creación de un material complementario para la formación técnica del violinista, constituye una oportunidad para que el medio académico promueva esta manifestación musical

acogiéndola como fuente de estudio y aprendizaje; a través del violín por ser uno de los instrumentos involucrados en la interpretación de la música llanera actual.

Es de gran importancia que la literatura violinística se nutra con investigaciones que aporten conocimientos teóricos y prácticos a quienes tienen en este instrumento su medio de expresión profesional.

## OBJETIVOS

### OBJETIVO GENERAL:

Componer 2 piezas para violín, junto con otras preliminares, que sirvan como material de estudio para la enseñanza de este instrumento; basadas en los golpes llaneros *zumbos que zumba* y *pajarillo*, incorporando aspectos técnicos propios de éste instrumento y estilísticos de la música llanera.

### OBJETIVOS ESPECIFICOS

Contextualizar las funciones que ha desempeñado el violín en formatos de la música llanera y su alcance técnico en este género.

Realizar una revisión documental sobre la interpretación y ejecución de la música llanera, identificando los elementos musicales que los configuran.

Componer dos piezas de los golpes *zumba que zumba* y *pajarillo*, con ejercicios preliminares que apoyen su ejecución, empleando recursos técnicos de éste instrumento.

Grabar las pistas de los ejercicios y temas compuestos, como apoyo auditivo para la ejecución de estos golpes.

## METODOLOGIA DE LA INVESTIGACION

El tipo de investigación que orienta este proyecto es cualitativo, “aquí la cualidad se revela por medio de las propiedades de un objeto o de un fenómeno” (Cerde, 1993). Para identificar las propiedades del objeto de estudio en este caso, se hace uso de los enfoques descriptivo, analítico y creativo. Su objetivo primordial es identificar por medio de estos enfoques los elementos característicos de la música llanera, como referentes para la creación de dos piezas de violín, que van acompañadas de otras piezas preliminares y grabaciones como apoyo que sirvan como material de estudio.

Desde el punto de vista descriptivo, se busca realizar un diagnóstico detallado de los elementos que constituyen la música llanera con el fin de identificar y explicar aquellas características musicales que configuran dicho género; también se busca una descripción técnica y de ejecución de determinados aspectos del violín. De igual forma, se plantea una descripción sobre el estado del arte en que podemos evidenciar las interacciones entre la música llanera y el violín a partir de la producción y experiencia de violinistas que han incurrido en esta práctica.

Desde el enfoque analítico se abordan las pautas de análisis de las músicas populares regionales, planteadas por Lambuley, que involucra los principios de sistematicidad y de transformabilidad; lo cual se desarrolla en el primer capítulo de este trabajo. En esta perspectiva, se hace necesario entender los sistemas musicales en permanente dinámica y retroalimentación a partir de procesos históricos y culturales. En este caso se identifican las estructuras propias de la música llanera y sus principios constructivos generalizables, conociendo los

elementos que subyacen en esta música y su interrelación, con el fin de identificar cualidades que determinan el estilo del género en estudio.

De igual forma, desde este enfoque planteado por Lambuley, se hará un análisis del contexto desde lo regional y trascendiendo a lo macroregional.

Este trabajo se apoya en una revisión documental y de audios, de documentos, artículos, composiciones, grabaciones y transcripciones recolectando de esta manera el material objeto de análisis y las evidencias que contenga. Se parte de una revisión documental relacionada con el tema, como referente de conocimiento para posterior análisis, interpretación y síntesis escritas y grabadas llegando a la composición de dos piezas para violín las cuales se apoyan en la elaboración de otras piezas preliminares, de menor extensión y de alguna manera preparatorias, para la ejecución de cada una de éstas, facilitando el aprendizaje y el desarrollo de la técnica interpretativa del violín desde el formato de la música llanera.

## **CAPÍTULO 1. SOBRE LA MÚSICA LLANERA**

### 1.1 Generalidades de la música llanera.

La música llanera es el resultado de un proceso histórico de mestizaje.

El hombre habitante del Orinoco con bagaje etnocultural indígena, africano y español, desarrolló un estilo de vida y trabajo en el campo que junto a la ganadería, serían de gran aporte para la construcción de las primeras manifestaciones del canto llanero

“Así nacieron los cantos pastoriles, las canciones de ordeño, los cantos de vaquería, los rodeos, los romances que dieron origen al pajarillo, al gaván, al seis por derecho, a la chipola, a los corrios que encarnan al romancero llanero, en resumen al joropo” (Arenas, 2009). Vemos entonces, que la configuración del joropo se vio ligado al fuerte trabajo que el hombre de los llanos tenía que cumplir, enriquecido por los imaginarios colectivos, como los mitos y leyendas.

Como menciona Carlos Rojas

“ De un lado, el legado musical de la región evoca siglos de sonidos y sentimientos de su pasado colonial español y del periodo pos-independentista del siglo XIX. Arpas, guitarras de diferentes variedades (bandola, bandolina, bandolón, guitarra de seis cuerdas), violín, maracas, tambores de fricción (zambomba o furruco) y raspas (chácharo y carraca) apuntan a un origen español y quizás indígena. El impulso rítmico y la recurrencia cíclica de la música acaso reflejen el estilo y sensibilidad de los africanos esclavizados y de sus descendientes en las Américas.”( Rojas, 2011)

El joropo puede definirse como la articulación o manifestación de la danza por medio de la música llanera “El joropo es la fiesta de los llaneros donde improvisa en cada una de sus formas de música, canto y danza. ” (Martín, 1979) es una

manifestación que contempla la danza y la música como partes elementales de una sola cosa.

“...el joropo, tal como lo conocemos actualmente, es descrito como danza de pareja caracterizada por valseos de desplazamiento rápido y taconeos del parejo íntimamente relacionados con diseños ritmo-melódicos de la música acompañante en su registro grave (los llamados bordoneos)” (Rojas, 2001).

Podemos encontrar en el joropo, algunas categorizaciones basadas en sus formas musicales, que se consideran como variedades de la tonada base del joropo, que por diferencia en el canto, en su instrumentación, en sus diálogos y otros factores, llevan nombres distintos “Así, se habla de contrapunto al designar los duelos cantados con improvisación de coplas o versos corridos, se habla de pajarillo, Quirpa, Carnaval, Gaban, Chipola, Seis chipoliado, Guacharaca, Pajaro, San Rafael, Periquera, Etc.” (Morales, 1983). Este tipo de denominaciones son las que actualmente podemos reconocer como los golpes llaneros, variedades del género con características propias, particularmente armónicas.

## 1.2 Análisis de la música popular regional

Para el presente trabajo se emplean como categorías de análisis los principios de sistematicidad y de transformabilidad de Lambuley.

Desde el enfoque de investigación de las Músicas Caribe Iberoamericanas (CIAM), Lambuley plantea como herramienta de análisis la necesidad de

entenderlas como sistemas con estructuras propias, con principios constructivos generalizables y contrastables con los de otros sistemas. Así mismo como sistemas vivos que están en constante dinámica y retroalimentación generada a partir de los procesos históricos y culturales.

También desde este enfoque que plantea Lambuley es importante abordar la investigación de las músicas populares a partir de un análisis del contexto local y global. Esto implica, no solo una mirada de lo regional sino trascender a lo macroregional. En el caso del análisis de la música llanera, es necesario reconocer el estado del arte no solo desde el llano colombiano, sino articulado a las manifestaciones musicales llaneras de la macroregión del llano Colombo-Venezolano, implicando así mismo el legado que la cultura española ha aportado a la formación de la música llanera.

De esta manera, así como Lambuley identifica varios circuitos musicales en las músicas CIAM estableciendo semejanzas y diferencias en relación con otros sistemas mayores, debemos analógicamente abordar el análisis de la música llanera como un circuito musical influenciado por un sistema mayor.

Desde el principio de sistematicidad planteado por Lambuley, el análisis de la música popular tiene un carácter sincrónico. Esto significa abordar la relación y la interacción de los niveles estructurales de cada música desde lo "rítmico, armónico, acórdico, melódico, tímbrico, téxico y formal"; identificando de esta forma sus dinámicas de funcionamiento y sus procesos constructivos.

Bajo el principio de transformabilidad Lambuley plantea un proceso mediante el cual la música adopta diferentes sonoridades y significados de acuerdo a las dinámicas culturales e históricas en diferentes tiempos y espacios, a lo que él llama

un proceso diacrónico. Desde esta perspectiva las músicas populares regionales se nutren de grandes sistemas de interculturalidad.

Lambuley propone cuatro pilares sobre los cuales fundamentar el análisis de las músicas populares:

**-Lo métrico – rítmico:** Esta categoría hace referencia a las rítmicas básicas de una determinada música, que tienen una configuración duracional y acentual, determinada por un significado cultural; estas rítmicas o patrones pueden identificarse en los rasgos melódicos a través de motivos y articuladores.

A partir del reconocimiento morfológico de lo rítmico se debe identificar un esquema general donde se establezca la relación entre los elementos que son frecuentes, redundantes, innovadores y contrastantes a fin de determinar las rítmicas que componen una forma musical. También es importante considerar desde este análisis, la dinámica de contraste que genera el diálogo entre la métrica binaria y terciara, polimetría y poliritmia de gran recurrencia en las músicas populares.

Complementariamente es importante destacar en el análisis de las músicas populares la interrelación de lo rítmico y lo tímbrico, donde éste último puede constituirse en un elemento diferencial, generando un carácter propio en cada música.

**-Lo acórdico – armónico:** Este elemento, considerado generador de forma, establece una recurrencia en el tipo de cadencias usadas actualmente en las músicas populares. Estas cadencias : I-V-I , I-IV-V Y II-V-I dan un significado estructural a este tipo de músicas, donde es eje fundamental de estas la relación de DOMINANTE-TÓNICA, la cual Samuel Bedoya denomina como

HIPERDOMINANTE, siendo ésta, parte esencial en la construcción de las músicas populares. De esta manera cada una de estas pautas armónicas determina y caracteriza a las diferentes músicas regionales.

**-Lo melódico:** El aspecto melódico, implica el reconocimiento interválico que se desarrolla en un contexto diatónico y cromático, teniendo presente sus alturas, perfiles y contornos, a fin de entender la manera en que la melodía toma un carácter propio. La manera en que la melodía se articula con la armonía, establece regiones donde se presentan niveles altos o bajos de tensión, de acuerdo a la manera en que lo uno se vincula con lo otro. Por otro lado, se habla de la identificación de los rasgos melódicos más relevantes, los cuales son denominados melodiosos.

**-Lo técnico-expresivo:** Lambuley la define como " la cualidad vital" de cada expresión musical, ya que en esta categoría se puntualizan los detalles instrumentales y vocales, que tienen que ver con lo ornamental, lo tímbrico, los modos de articulación, la isometría que plantea la parte instrumental y la asimetría que caracteriza aspectos vocales; ya que de esta manera se logra entender y definir la forma en que todas estos elementos configuran "la fuerza y riqueza" de las manifestaciones musicales.

**-La relación música-texto:** Este punto tiene que ver con el reconocimiento de los niveles prosódicos y como estos establecen conectividad con el aspecto acentual musical, permitiendo un análisis desde una perspectiva semántica de la música.

Por último Lambuley, hace énfasis en la necesidad de abordar las músicas regionales más allá de una dimensión autóctona, asumiendo la autonomía y las

dinámicas de enriquecimiento cultural e históricas a las que siempre están expuestas las músicas populares, entendiendo que estas son músicas vivas que recrean y reelaboran sus contenidos influenciados por diferentes lógicas de interculturalidad, como una herramienta para su análisis exhaustivo.

### 1.3 Análisis de la música llanera.

#### 1.3.1 De lo métrico - Rítmico

##### 1.3.1.1 División binaria y ternaria.

La música llanera está configurada por estructuras rítmicas y métricas, con organizaciones acentuales y de duración que caracterizan y dan estilo a la música llanera. El maestro Carlos Rojas Hernández, hace una clasificación de las principales características del sistema métrico de la música llanera.

Una de estas principales características de la música llanera es su contenido polirítmico, donde entran en interrelación “matrices binarias y ternarias” que están en constante juego en la ejecución de esta música. Carlos Rojas Hernández en su cartilla de iniciación musical para la música llanera expone este importante aspecto; para Rojas: “ Se denomina matriz la estructura que establece las coordenadas sobre las cuales se ubican en el tiempo los eventos sonoros de una música específica” P. 10.

Matriz de división binaria. “seis eventos por compás, agrupados en pares” (Rojas, 2004). La siguiente imagen corresponde a un compás de 3/4

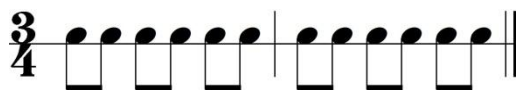


Ilustración 1: Matriz de división binaria

Matriz de división ternaria “ seis eventos por compás, agrupados en ternas”

(Rojas, 2004.)



Ilustración 2: Matriz de división ternaria

Los diferentes instrumentos empleados en la ejecución de la música llanera asumen cada uno determinadas matrices, generando un dialogo polirítmico entre las dos matrices de división (ternaria o binaria) de los instrumentos bases del formato llanero.

“Las bases de ejecución del cuatro y las maracas están constituidas por secuencias simétricas de módulos (agrupaciones de sonidos que se repiten ) que combinan dos sonidos secos no acentuados (los rasgueos abiertos del cuatro y los ataques arriba debajo no acentuados de las maracas) con un tercer sonido acentuado bien por efecto tímbrico (el sonido asordinado o apagado del cuatro) o por énfasis dinámico (como el ataque hacia abajo acentuado de las maracas), configurándose así unidades modulares de tres sonidos con un acento que sugieren un pulso de división ternaria.”(Rojas, 2004)

En cuanto a la base del bajo, ya sea del arpa, del bajo eléctrico o los bajos de la bandola, tienen una matriz con un carácter de tiempo binario, que va en contraste a la dinámica ternaria de las maracas y el cuatro, generando una secuencia de acentos que caracterizan cada uno de los instrumentos del formato llanero, se denomina zapateo, y está fuertemente ligado a la danza, para Rojas el zapateo:

”Es una danza de taconeos vigorosos conocidos como zapateos y contiene una rutina básica constituida por una marcación fuerte de dos de los tiempos del compás ternario y

una marcación débil del tiempo restante, patrón rítmico reproducido también por los bajos del arpa y la bandola, y asumido en la organología reciente por el bajo eléctrico” (Rojas, 2004.)

The image shows four staves of musical notation. The first staff is labeled 'Cuatro 1' and contains six measures of eighth notes, with an 'x' above each note. The second staff is labeled 'Mrs. 1' and contains six measures of eighth notes, with a '7' above each note. The third staff is labeled 'Mrs. 2' and contains six measures of eighth notes, with a '7' above each note. The fourth staff is labeled 'Bajo 2' and contains six measures of eighth notes, with a '7' above each note. A bracket on the left groups the second and third staves, and another bracket groups the third and fourth staves, both labeled with a '6' above them.

Ilustración 3: Clave rítmica

De tal manera que es bastante usual que cada instrumento del formato llanero mantenga una predominancia rítmica. Al respecto la maestra Claudia Calderón comenta:

“los registros agudos del arpa o tiple junto con el cuatro y las maracas suelen mantener una acentuación en valores binarios propia del metro de 6/8, mientras el registro grave del arpa, el bajo o los repiques eventuales del cuatro y las maracas presentan metro de 3/4 ” (Sáenz, 1999).

Esto no quiere decir que cada instrumento lleve esta rítmica en todas las interpretaciones, si no que sugiere una particularidad dominante.

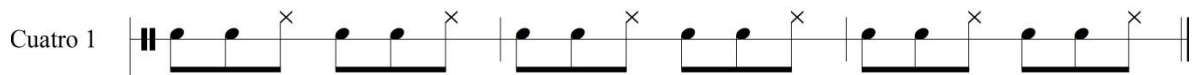
### 1.3.1.2 Lo acentual.

En cuanto al aspecto acentual de la música llanera, de acuerdo al lugar de acentuación principalmente del cuatro, es posible determinar dos texturas conocidas como corrío y derecho. Son usadas en toda la ejecución de la música llanera. El cuatro tiene dos tipos de rasgados, que de acuerdo al lugar de acentuación le da nombre al tipo de golpe.

El abierto: “Que deja resonar las cuerdas libremente” (Sáenz, 1999).

Y el trancado: “Apagado, golpe seco que apaga las cuerdas” (Sáenz, 1999).

La característica principal del golpe corrío está en la acentuación “trancada” de la tercera y sexta corchea en un compás de 6/8.



**Ilustración 4: Golpe corrío**

La interrelación de este golpe y las figuras rítmicas de los otros instrumentos, producen la siguiente clave rítmica del golpe corrío:

Musical notation for 'Clave rítmica golpe corrió'. The score consists of four staves: Cuatro 1, Mrs. 1, Mrs. 2, and Bajo 2. The Cuatro 1 staff shows a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above the notes. The Mrs. 1 staff shows a rhythmic pattern of eighth notes with a '6' above the first measure and a '7' above the notes. The Mrs. 2 staff shows a rhythmic pattern of eighth notes with a '6' above the first measure and a '7' above the notes. The Bajo 2 staff shows a rhythmic pattern of eighth notes with a '6' above the first measure and a '7' above the notes.

**Ilustración 5: Clave rítmica golpe corrió**

El golpe de seis, aunque su composición rítmica es la misma, el punto de acentuación varía, así el golpe “trancao” está ubicado en la primera y cuarta corchea:

Musical notation for 'Golpe de seis'. The score consists of one staff: Cuatro 1. The staff shows a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above the notes. The notation includes a '6' above the first measure and a '7' above the notes.

**Ilustración 6: Golpe de seis**

The musical score consists of four staves. The top staff is for 'Cuatro 1' in 6/8 time, showing a sequence of eighth notes with 'x' marks above them. The second staff is for 'Maracas M.D. 1' in 6/8 time, showing eighth notes with accents. The third staff is for 'Maracas M.I. 2' in 6/8 time, showing eighth notes with accents. The bottom staff is for 'Zapateo 2' in 3/4 time, showing quarter notes with accents. The piece concludes with a double bar line.

Ilustración 7: Clave rítmica golpe de seis

Carlos Rojas identifica tres regímenes acentuales de gran importancia en el estilo y que se evidencian y son plenamente identificables en la música llanera, estos son tres:

a) Régimen acentual por corrío

Rojas al respecto menciona " El modelo de acentuación sobre el primero y el tercer tiempo en compás ternario se conoce como toque corrío"; es un modelo de gran uso, interpretado en gran parte del repertorio llanero.

The notation shows a single staff in 3/4 time. It consists of three measures, each containing a quarter note with an accent (>) on the first beat and a quarter rest on the second and third beats. The piece ends with a double bar line.

Ilustración 8: Régimen acentual corrío

b) Régimen acentual por derecho

Aunque la matriz rítmica sea similar a la del corrió, desplaza el acento al segundo y tercer tiempo del compás ternario “El régimen de acentuación sobre segundo y tercer tiempo en compás ternario se conoce como toque por derecho” (Rojas, 2014)

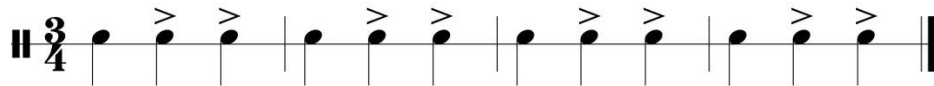


Ilustración 9: Régimen acentual por derecho

c) Régimen acentual de chipola

La característica principal de este modelo acentual es el cambio de dinámica en el paso de compás, una división ternaria seguida de una división binaria

“El patrón de chipola combina alternadamente un primer segmento de un compás de tiempo ternario, acentuado en segundo y tercer tiempo (además del natural acento métrico en primer tiempo) y un segundo segmento de un compás de tiempo binario acentuado en su segundo tiempo (además del natural acento métrico en primer tiempo)” (Rojas, 2004).

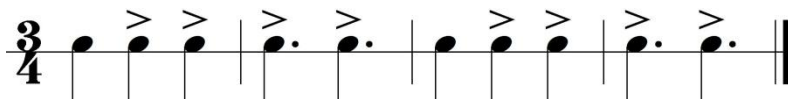


Ilustración 10: Régimen acentual de chipola

### 1.3.1.3 Variaciones de los modelos acentuales

Paralelamente a estas estructuras características hay diferentes tipos de variaciones que Rojas puntualiza y denomina como “tres tipos de patrones de acentuación simétrica llamados el tamborio, los partidos y el cruzao” (Rojas, 2004) y que son aplicables a cada uno de los anteriores regímenes acentuales:

#### a) El tamborio

“Consiste en marcar, usualmente durante dos compases, el pulso regular de negra, eliminando – en el bajo- el segundo tiempo del por corrió y del primer tiempo del Por derecho” (Rojas, 2004)

Ilustración 11: Tamboriado por corrió



Ilustración 12: Tamboriado por derecho

#### b) Los partidos

La característica principal de esta variación consiste en la ejecución generalmente de dos compases de “un pulso regular de negra con puntillo (un pulso binario en compás ternario)” (Rojas, 2004).



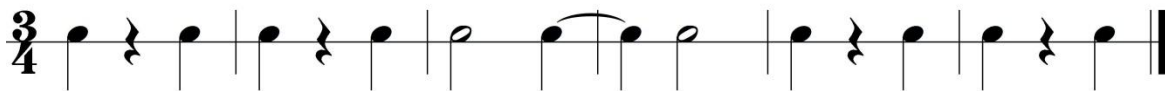


Ilustración 16: Cruzao por corrió

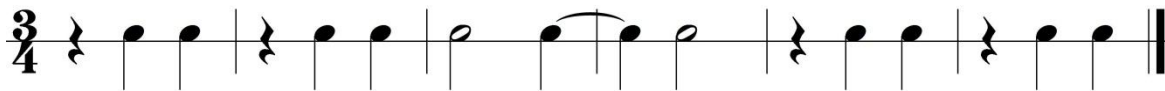


Ilustración 17: Cruzao por derecho



Ilustración 18: Cruzao en chipola

### 1.3.2 De lo armónico

El tema de lo armónico en la música llanera, es de gran importancia. Con el paso del tiempo la música llanera fue adoptando formas específicas en sus círculos armónicos, los cuales han quedado impresos en el colectivo de intérpretes y ejecutantes del género en forma de golpes llaneros. Cada uno de estos está determinado por un ciclo de funciones que le dan nombre a cada golpe. De esta manera "es Golpe el esquema armónico inmodificable el que constituye la condición

de identidad del género” (Sáenz, 1999). Cada uno de estos golpes tienen diversas características, y usos de las funciones tonales mayores y menores, partiendo de ciclos con solo tres acordes como el *pajarillo*: V – I - IV- I o ciclos de más acordes como el *zumba que zumba*: I – I –V –I – I – I7 – I7 – IV – IV –IV – II7 – V –IV –I –V7 –I. aunque son más de 20 los golpes llaneros popularmente conocidos, este trabajo hace énfasis en el *pajarillo* y *el zumba que zumba*, los cuales serán aplicados en la ejecución del violín.

### 1.3.2.1 El pajarillo

El pajarillo es uno de los golpes llaneros que posee mayor popularidad, es un golpe Unipartito, su armonía está compuesta de un ciclo armónico corto (V- I – IV-I) en tono menor, al igual que los demás golpes unipartitos, han servido, debido a su sencillez cíclica armónica, para desarrollar un lenguaje de improvisación y destreza en la velocidad de los instrumentistas “los golpes unipartitos, de estructuras armónicas más simple, tales como el gaván, el pajarillo, el seis por derecho, el corrido, la guachara, etc., suelen ser más aptos para desarrollar la improvisación tanto instrumental como vocal” (Sáenz, 1999). Es este carácter de improvisación y diseño armónico lo que le da a este golpe, la flexibilidad de ser explorado y abordado con diferentes fines. El pajarillo puede ser un golpe tipo corrío o un golpe de seis.

### 1.3.2.2 El zumba que zumba



Otra forma en la que desarrolla la melodía a partir de la misma estructura rítmica es diseñando secciones donde los movimientos interválicos parecieran moverse por grados conjuntos, tal es el caso del compás 161 al 170.

The image displays two staves of musical notation. The first staff, labeled '160', shows a melodic line in a single treble clef. It begins with a quarter note, followed by eighth notes, and ends with a quarter note marked with a sharp sign. The second staff, labeled '166', shows a similar melodic line, also in a single treble clef, with a sharp sign on the first eighth note.

#### Ilustración 20: Ejemplo zumba que zumba

Siempre acompañado de una nota pedal, en este caso la cuerdas al aire La y mi de la bandola.

En la sección que va del compás 171 al 182, es evidente un régimen acentual en este caso de corrió, acompañando la misma estructura rítmica que se ha mencionado, con un carácter de bajo pero ejecutado con la bandola:

The image displays two staves of musical notation. The first staff, labeled '171', shows a melodic line in a single treble clef with a bass line (pedal point) consisting of a half note. The second staff, labeled '177', shows a similar melodic line with a bass line consisting of a half note.

#### Ilustración 21: Ejemplo 2 Zumba que zumba

Mientras el movimiento melódico permanece en la misma disposición interválica el único desplazamiento los realiza el bajo de la bandola.

Es visible como la línea melódica asume modelos métricos donde se hace evidente de nuevo un régimen acentual, tal es el caso del compás 83 donde la variación acentual del partío se extiende hasta el compás 94, Sobre una sola nota.



**Ilustración 22: Régimen acentual en Zumba que zumba**

Asumiendo un carácter de compás binario en un compás ternario, característica poli rítmica de gran importancia en la música llanera.

#### 1.3.4 De lo técnico-expresivo

Cada uno de los instrumentos aporta significativamente al diseño del tema El zumba que zumba de Luis Quinitiva. De esta forma, se pueden destacar los sonidos staccatos pertenecientes a la bandola, sus notas pedales, que demuestran una gran destreza técnica, así como una particularidad de gran importancia en la expresión de la bandola como instrumento melódico, la rapidez y el temperamento “recio” de su interpretación.

Las maracas siempre van marcando, llevando su estilo métrico particular, donde es frecuente acentuar los primeros tiempos de cada pulso, “jaloneando”, dándole una sonoridad característica que no tiene interrupción.

El cuatro, en un compás de 6/8 marcha sin ninguna dificultad, en algunas terminaciones de frase, deja el ritmo base para señalar la entrada a una nueva sección. De esta manera lo hace a lo largo del tema

## CAPÍTULO 2

### EL VIOLÍN EN LA MÚSICA LLANERA

#### 2.1. El violín

La técnica del violín se podría clasificar, a nivel general, en el uso de las dos manos, ya que cada mano requiere de un proceso para afianzar las cualidades que cada una puede ofrecer. La mano izquierda, contempla todo lo que tiene que ver con afinación y cambios de posición, su colocación debe estar siempre mediada por la comodidad y relajación de la mano a la hora de sostener el instrumento “es menester tener el mango sin esfuerzo alguno evitando la dureza o contracción de la muñeca, para poder pasar fácilmente de una posición a otra” (Allard, 1848). En cuanto a la mano izquierda, o sea el manejo del arco, encontramos un discurso técnico mucho más complejo. Se considera el arco como “el alma” del violín ya que es fundamental para la emisión de sonido y gran parte de las técnicas que se han logrado descubrir, algunas de ellas consideradas como virtuosas debido a la gran dedicación que se requiere para lograr el dominio de esta parte del instrumento. “El arco se colocará un poco inclinado hacia el diapasón. Sin embargo, esta posición está subordinada a las diferentes articulaciones que tienen más o menos necesidad de que se empleen todas las cerdas, tales como el staccato, el martelé, el saltillo, el trémolo, etc.” (Allard, 1848). Es el arco el que define la calidad del sonido que el violín puede proyectar “es indispensable hacer tomar dichas posiciones a la muñeca y ejecutar los mencionados movimientos sin rigidez, si se quiere llegar a obtener un sonido puro y potente” (Allard, 1848).

## 2.2. La ejecución del violín en la música llanera.

En ciertas regiones el violín ha sido un instrumento que ha marcado presencia en la música llanera, es muy conocido el joropo Carabobeño, del Estado de Carabobo en Venezuela, en el cual el violín hace parte de su formato tradicional, teniendo un desarrollo en diferentes comunidades pertenecientes a ese Estado.

El Catálogo del Patrimonio Cultural Venezolano , del Instituto del Patrimonio Cultural de Caracas, plantea con respecto al joropo carabobeño que “existe una variante del golpe central, que es propia del Estado de Carabobo, conocido como joropo carabobeño, el cual se realiza, presumiblemente, desde el primer tercio del siglo XIX. Se suma el violín al ritmo habitual del joropo central y se adoptan nuevas modalidades en el baile. El joropo carabobeño con violín tiene gran arraigo en el municipio libertador, en las comunidades de cachinche, la Pica, el Rincón, Pira Pira, La palma, entre otros” (Cultural, 2006). Es el violín un instrumento cuya presencia, que no ha sido ajena a la de música llanera, ha sido desarrollada en algunas regiones del extenso llano, principalmente el venezolano, donde ha llegado a tener gran aceptación al punto de considerarse como parte principal del formato tradicional.

El violín poco a poco ha sido vinculado a la música llanera pasando del plano de la práctica al plano pedagógico, dándole una mayor importancia a la elaboración y desarrollo de las capacidades del instrumento usando recursos técnicos, tales como el vibrato, los cambios de posición, dobles cuerdas y golpes de arco,

convirtiéndose estos en objetos de estudio y en complemento al estilo de la música llanera. Hablando de un análisis de los recursos técnicos encontrados en el análisis de la Cadencia pajarillo de Eddy Marcano, se concluye

“En la pieza cadencia al pajarillo se puede apreciar que a lo largo de la misma se utiliza todos los registros del violín(...) En cuanto a los recursos técnicos utilizados de la mano izquierda se encuentran: dobles cuerdas, cambios de posición, trinos, armónicos, vibrato glisando, acordes. En el caso de la mano derecha tenemos: detaché, martelé, lancé, spicatto, ricochet, legato” (Salazar, 2007) .

Esto nos lleva entonces a pensar que, siendo el violín un instrumento tan versátil y con técnicas que son perfectamente aplicables a la música llanera, vale la pena pensar en la implementación de estos recursos, por medio de los diferentes aires que esta música nos puede ofrecer.

Son varios los violinistas, especialmente venezolanos, que han desarrollado su propuesta de creación instrumental tomando como material de trabajo la música llanera involucrando elementos técnicos que corresponden al desarrollo idiomático del instrumento , logrando una ejecución del violín a muy alto nivel, y ofreciendo potencialidades pedagógicas a partir del estudio de la música llanera. La maestra Mercedes Salazar, da cuenta de algunos grandes intérpretes del violín los cuales han sido “ganadores de concursos internacionales, miembros de importantes orquestas sinfónicas de Venezuela” (Salazar, 2007), que actúan en agrupaciones venezolanas. Ella selecciona grupos de gran trayectoria en la interpretación de la música latinoamericana, entre ellas la música llanera, donde no solo se centran en la interpretación de ella, sino que también conforman sus grupos como focos de

investigación, trabajando de la mano con investigadores y musicólogos. “No solo compositores y ejecutantes integran estos grupos, también hay investigadores en el campo musicológico de las tradiciones culturales y musicales de países latinoamericanos” (Salazar, 2007). Ella se refiere, entre otras, a las siguientes agrupaciones:

-Grupo Recoveco. Su violinista es Alexis Cárdenas, con un gran trayectoria a nivel internacional entre lo sinfónico y lo latinoamericano. El grupo está conformado por 5 integrantes y su especialidad es la música latinoamericana.

-Grupo Encayapa. Eddie Cordero es su violinista; es además violinista de la Orquesta Sinfónica de la Juventud Simón Bolívar. Este grupo de jóvenes venezolanos han desarrollado un lenguaje popular en sus creaciones. Su instrumentación es muy variada, la conforma el clarinete, el violín, la guitarra, percusión, piano y bajo eléctrico.

-Grupo Arcano. Su violinista es Eddy Marcano. La instrumentación del grupo la conforma el oboe, el violín, el contrabajo, el cuatro y la guitarra.

-Como último ejemplo la maestra Salazar menciona a William Naranjo, el cual no pertenece algún grupo específico. Sin embargo, el material de él referenciado por Salazar está conformado por 2 violines acompañantes, guitarra, cuatro, contrabajo, cello, bandola.

Podemos apreciar la gran variedad en la instrumentación de cada uno de estos grupos, propuestas que han aportado una sonoridad novedosa en la manifestación de la música llanera. Es importante resaltar la vasta diferencia en el uso del violín que se le ha dado en los llanos colombianos respecto a su empleo en los formatos venezolanos, ya que aunque la música llanera es un patrimonio común en ambas

partes, el país vecino ha asumido una postura más sólida y trascendental al lograr construir una identidad sonora a partir de grandes manifestaciones musicales que enriquecen la música, representados por el contexto sinfónico, cuartetos, obras solistas, conjuntos latinoamericanos. Por su parte, la producción y el uso que se le ha dado al violín en la música de los llanos colombianos, demuestra un gran desbalance en la producción de material enfocado en el violín en términos de ejecución y enseñanza a niveles de ejecución avanzada.

### 2.3. Técnicas del violín en la música llanera.

Se podría considerar la técnica del violín como una compilación de determinados elementos fundamentales para la interpretación inteligente y adecuada de este instrumento. Para el maestro Ivan Galamián "El sonido, la afinación y el ritmo son los elementos básicos de toda música". Para él, el dominio de este instrumento está ligado al conocimiento de estos elementos. Pero para llegar a apropiarlo es necesario el desarrollo de tres factores que él llama:

- A. El factor físico, el cual considera que corresponde a la articulación de la anatomía del ejecutante. "La conformación anatómica del individuo, en particular la forma de sus dedos, manos y brazos, además de la flexibilidad de sus músculos". A esto se le suma el funcionamiento fisiológico requerido para los movimientos requeridos en la ejecución del violín, es decir, "el funcionamiento fisiológico en lo referente a los movimientos de ejecución y el accionamiento de los músculos que los hacen posibles" (Galamián, 1962).

- B. El factor mental: se refiere a la destreza de tener cada movimiento plenamente controlado, “la capacidad mental para anticipar, dirigir y supervisar la actividad muscular”(Galamián,1962) no solo de los movimientos del violín sino de toda la música.
- C. El factor estético– emocional: Tiene que ver con la calidad de expresión que el intérprete debe llegar a tener para lograr transmitir la intención que cada música plantea” la capacidad de comprender y sentir el significado de la música, además de un talento innato para proyectar su mensaje expresivo al oyente” (Galamián, 1962).

Básicamente la técnica del violín, que trata cuestiones de postura, de procesos y disposiciones mentales que se requieren para él el uso de este instrumento, podría resumirse en la destreza de la mano izquierda y la mano derecha, ya que cada una de ambas manos requieren de una conciencia técnica para la búsqueda de diversas sonoridades en el instrumento. La mano izquierda plantea todo en cuanto a los cambios de posición y cuestiones de afinación y la mano derecha nos da toda una gama de golpes de arco que incluye diferentes niveles de dificultad.

El uso técnico del violín en la música llanera ha logrado abordar un gran número de técnicas de gran importancia en la interpretación violinista, la maestra Mercedes Elena Salazar, muy detalladamente da cuenta de cada uno de los recursos técnicos del violín empleados en la ejecución de la música llanera en determinados grupo por reconocidos violinistas venezolanos. Ella, a partir de un análisis de diferentes obras llaneras interpretadas por estas agrupaciones, concluye las diferentes técnicas que se aplican tanto en la mano derecha como en la mano

izquierda, haciendo una tabla de carácter cuantitativo donde sistematiza el uso de cada uno de las técnicas empleadas para cada obra. De esta manera nos da a una amplia visión de los antecedentes técnicos del violín que han permeado la música llanera. Estos son los aspectos técnicos identificados en la música llanera:

### 2.3.1 La mano izquierda.

**Cambios de posición:** Los cambios de posición es una de las técnicas más usadas en el violín, consiste básicamente en el ascenso o descenso de la mano en busca de sonidos más agudos o graves. “El desplazamiento es un movimiento de toda la mano y el brazo, incluidos los dedos y el pulgar” (Galamián, 1962). En todas las obras analizadas por la maestra Salazar, los cambios de posición se encuentran en todas las obras. “Para interpretar música venezolana es necesario el manejo de la técnica de los cambios de posición ya que son un elemento indispensable en la ejecución de las obras estudiadas” (Salazar, 2007).

**Glissando:** El *glissando* consiste en un tipo de deslizamiento cromático de una nota determinada a otra. “ El dedo que ejecuta el glissando debe estar en una posición un tanto estirada. La muñeca debe curvarse hacia el clavijero, mientras se mantienen la mano y el brazo un tanto tensos y se ejerce una presión firme con los dedos” (Galamián, 1962). Este es otro de los recursos identificados por Salazar en su análisis. “Los mismos (cambios de posición) en ocasiones están acompañados de *glissandos* que no son usados en todos los casos, pero pueden formar parte del mecanismos de ejecución de los cambios” (Salazar, 2007).

**Dobles Cuerdas:** Las dobles cuerdas consisten en la ejecución simultánea de dos cuerdas, como acordes de tercera, sexta, cuartas o quintas. En la mano izquierda:

“uno de los principales problemas surge del hecho de que al ser necesarios dos dedos para pulsar dos cuerdas, se agrava el peligro de emplear una presión excesiva y crear tensiones innecesarias. Cuando dos dedos se presionan con demasiada fuerza, la tensión se extiende fácilmente al pulgar y, posteriormente a toda la mano” (Galamian,1962).

De los once temas analizados por Salazar las dobles cuerdas se encontraron en ocho de ellos, lo que sugiere que está técnica es de gran importancia a la hora de interpretar el violín en la música llanera.

**Acordes:** Se considera a la ejecución de dos a más cuerdas, la mano izquierda tiene que conservar una posición tranquila sin tensión alguna que pueda interferir en el sonido del violín. Su ejecución, para acordes de tres o cuatro cuerdas puede realizarse tocando dos cuerdas y partiendo el arco para lograr llegar a las siguientes cuerdas, o también se podrían construir acordes ejecutando nota por nota, como puede ser el caso del *ricochet*.

**El vibrato:** Es una técnica de gran uso en el violín “la mano no debe, bajo ninguna circunstancia, apretar el mástil del instrumento” (Galamián, 1962). Constantemente es necesario anticipar la flexibilidad de la mano y evitar la rigidez de ella. Existen varios tipos de *vibrato*: el *vibrato* de mano en el cual “la mano se balancea en el extremo de un brazo más o menos inmóvil” toma también el nombre de *vibrato* de muñeca.

El vibrato de brazo. Su lógica es la misma; es necesario deshacer todo tipo de rigidez. Así como en el *vibrato* de la muñeca, “el impulso, en vez de provenir de la mano, procede ahora del antebrazo y, también en este caso, el dedo debe dejarse llevar pasivamente” (Galamián, 1962).

El vibrato de dedo. Se considera el *vibrato* de dedo “más difícil de dominar que los otros dos tipos” (Galamián, 1962). El impulso en este caso procede del mismo dedo, partiendo desde el nudillo sintiendo una leve reacción de la mano por el movimiento del dedo. “Este *vibrato* es el de menor amplitud que los otros dos tipos” (Galamián, 1962) el de brazo y el de mano o muñeca.

**Trinos:** Es una técnica delicada, ya que hay que tener un movimiento que, tanto al levantar como al bajar, tengan suficiente ligereza y equilibrio, sin ningún tipo de fuerza. “El trino ha de ser de ejecución ligera: los dedos deben tener una articulación relajada, el dedo responsable del trino debe mantenerse próximo a la cuerda.” (Galamián, 1962).

**Pizzicato Con La Mano Izquierda:** Esta técnica, consiste en realizar una pulsación de la cuerda con cualquiera de los dedos de la mano izquierda. Esta técnica no es evidenciada en el trabajo de la maestra Salazar, sin embargo, la idea de emplearla surge a partir del análisis melódico de la bandola, realizado en el capítulo anterior, donde la melodía principal va acompañado generalmente de una nota pedal al aire, en el caso de la bandola igual que el violín, sobre la cuerda Mi. Para la ejecución de esta técnica el codo “debe desplazarse hacia la izquierda para que sea la parte más carnosa de la yema del dedo la que entre en contacto con la cuerda y la pulsación pueda tener lugar en una posición más vertical” (Galamián, 1962).

**Armónicos:** Los armónicos pueden ser artificiales: aquellos que requieren de un dedo base para generar el armónico, o naturales: aquel que emite el violín solamente con la superposición de un dedo por encima de la cuerda, ya sea en la mitad de la cuerda como sobre otra parte de esta, sin necesidad de algún dedo base que presione la cuerda, es el armónico natural de la cuerda. Se requiere de una atención tanto de la mano izquierda como derecha, ya que una leve tensión en el arco o una mala posición de la mano sobre la cuerda generarán defectos en la afinación y el sonido del violín. Los dedos de la mano izquierda tienen que ser ubicados con exactitud cuando se trata de un armónico artificial ya que de lo contrario será muy difícil desarrollar el sonido. "Debe existir una sensación de presión marcadamente diferente entre el dedo inferior, sólidamente presionado, y el superior, que toca la cuerda con ligereza" (Galamián, 1962).

### 2.3.2 La mano derecha

**Detaché:** El *detaché* es un golpe de arco evidenciado en la ejecución del violín en la música llanera. "El *detaché* viene a ser el golpe de arco más presente en la ejecución de la música popular venezolana en los géneros estudiados, el mismo puede ser realizado en cualquier región del arco y debe adaptarse de acuerdo al tempo y a las dinámicas de la pieza" (Salazar, 2007). En su ejecución "se emplea un golpe de arco separado para cada nota y cada uno de ellos debe ser suave y homogéneo de principio a fin sin ninguna variación en la presión. No hay ninguna

interrupción entre las notas, y cada golpe de arco debe, por lo tanto, continuarse hasta que comienza el siguiente” (Galamián, 1962).

**Lancé:** Se trata de un golpe de arco que requiere rapidez y poco arco para Galamián. Se caracteriza por una velocidad inicial elevada en el arco que, posteriormente, va reduciéndose hacia el final del movimiento”. La maestra Salazar identifica que este golpe de arco es usual en la interpretación de la música llanera “ El lancé se observa como un elemento presente en gran parte de los arreglos analizados, para hacer esta arcada se sugiere no levantar el arco de la cuerda y realizarlo en la parte superior del arco” (Salazar, 2007).

**Martelé:** El *martelé* es un golpe de arco de suma importancia. Es “un golpe percusivo con un acento fuerte de tipo consonante y siempre un silencio entre golpe y golpe” (Galamián, 1962). La diferencia que hay entre este y el *detaché*, es el “pellizco”, el cual es un tipo de presión antes de ejecutar este, que le es inyectado al arco, lo cual genera una acentuación que desaparece al instante de haber comenzado el golpe.

**Richochet:** Parte de la caída del arco sobre la cuerda con un rebote encaminado en una sola dirección, la cual contiene una serie de notas en una misma arcada, su movimiento puede estar sobre una sola cuerda o direccionándolo por entre todas las cuerdas en forma de arpegiaciones. “Los dedos no deben oprimir el arco, por el contrario, para dar elasticidad a la muñeca y al antebrazo, se dejará la mano enteramente muerta. El codo no debe estar ni muy alto ni muy bajo, con el fin de no producir ningún sacudimiento al pasar de una cuerda a otra” (Allard, 1848).

**Legato:** El *legato* o ligado, consiste en la ejecución de dos o más notas en una sola arcada sin interrupción alguna, manteniendo un fluidez constante en el

movimiento. Galamián mencionó dos dificultades que pueden resultar de la práctica de este golpe de arco. “Uno de ellos está relacionado con el cambio de dedos en la mano izquierda, el otro con el cambio de cuerda”. De esta manera tendrá que prestarse mucha atención “para que el movimiento del arco no quede perturbado por lo que esté haciendo la mano izquierda”. Salazar comenta que “el *legato* se encuentra presente en la música venezolana. Como arcada presenta una dificultad técnica al momento de la ejecución de pasajes rápidos, ya que requiere de coordinación entre los cambios de notas y de posición, los cambios de la cuerda y la calidad del sonido” (Salazar, 2007) emitiendo un juicio bastante compatible con la definición del maestro Galamián.

**Stacatto:** Puede considerarse como “una sucesión de golpes cortos, claramente separados y articulados en forma de consonantes” (Galamián, 1962). La función de los dedos de la mano derecha es de suma importancia, ya que permitirá darle mayor carácter al movimiento. “El movimiento horizontal de los dedos desempeñara un papel importante, con la mano siguiéndolos con flexibilidad y el brazo actuando con un movimiento continuo”. (Galamián, 1962).

**Spicatto:** Sobre el spiccato Galamián dice al respecto: “en este tipo de ejecución el arco se deja caer desde el aire y se levanta de nuevo de la cuerda tras cada nota” (Galamián, 1964), para el spiccato “es necesario un impulso individual para cada sonido y, debido a esto, existe un claro límite de velocidad más allá del cual el spiccato deja de ser practicable” (Galamián, 1964) concluye que el spiccato es un golpe de arco que está conformado tanto por un componente de movimiento vertical como horizontal, en el trayecto del arco, donde al hacer más énfasis en uno o en otro la calidad sonora va a variar. Este golpe de arco se utilizará en la ejecución

del pajarillo del siguiente capítulo, haciendo énfasis en el componente vertical ya que se busca un sonido más “agudo, acentuado y percusivo” (Galamián, 1962) para lograr ejecutar este golpe llanero. El spiccato que nos interesa en este ejercicio es denominado “variedad acentuada” donde “se aumenta la altura de la caída del arco y se acorta la amplitud del golpe este”.

Siguiendo las recomendaciones de Galamian

“ practicar el spiccato en la parte inferior del arco, ejecutando golpes amplios y planos que describan un arco abierto con el brazo haciendo de guía y la mano y los dedos , que han de mantenerse extremadamente flexibles , siguiéndolo.”(Galamián, 1964)

Al iniciar este golpe de arco, la posición del arco tiene que estar suspendida por encima de las cuerdas manteniendo el brazo y la muñeca un poco más alto que su posición normal “ eso se logra abriendo el codo ligeramente hacia afuera desde el costado del cuerpo. Hay que procurar no encoger el hombro” (Galamián, 1964)

## CAPÍTULO 3

### DOS GOLPES LLANEROS PARA VIOLÍN

#### 3.1. Preliminares Zumba que zumba.

##### 3.1.1 Zumba que zumba preliminar No 1.

Esta pieza preliminar tiene como objetivo abordar la ejecución del pizzicato de la mano izquierda, en este caso sobre la primera cuerda al aire (mi) del violín, la cual hace referencia a la ejecución de la bandola y al patrón rítmico del golpe corrío. Es necesario ejecutar la figura de blanca con puntillo con la totalidad del arco, de talón a la punta. Este sonido ha de ser parejo y constante.



Ilustración 23: Zumba que zumba preliminar 1

##### 3.1.2 Zumba que zumba preliminar No2

En esta pieza se hace referencia al régimen acentual por corrío. Subdividir cada una de las anteriores blancas con puntillo en tres negras por compás,

acentuando el primer y tercer tiempo, usar el arco de la mitad a la punta. Para la ejecución del pizzicato de la mano izquierda tener en cuenta que la posición del codo de la mano izquierda, deberá estar levemente inclinado hacia el lado derecho, para claramente el contratiempo con las cuerdas al aire.

The image shows a musical score for a guitar exercise. It consists of three staves of music in 3/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The first staff contains measures 1 through 4, each with a repeat sign. The second staff starts at measure 5 and includes the instruction '3 veces' above the first measure, indicating a triplet. The third staff contains measures 10 through 13. The notation includes eighth notes, quarter notes, and rests, with accents and dynamic markings.

Ilustración 23: Zumba que zumba preliminar 2

### 3.1.3 Zumba que zumba preliminar No 3

La dinámica del golpe de arco en este ejercicio va de la mitad a la punta y de la punta a la mitad, siendo el primer movimiento, al corresponder a una nota de menor valor, un movimiento más rápido, que la siguiente arcada. El sonido debe ser parejo y el movimiento del arco siempre de la mitad a la punta, con un golpe de arco *Detaché*. En este ejercicio se empieza a evidenciar la composición sincopada propia

de línea melódica de la bandola. Hacer énfasis en la claridad sonora del pizzicato de la mano izquierda

The image shows a musical score for a piece titled 'Zumba que zumba preliminar 3'. It consists of three staves of music, all in a single system. The first staff starts at measure 45 and contains measures 45 through 54. The second staff starts at measure 50 and contains measures 50 through 54. The third staff starts at measure 55 and contains measures 55 through 58. The music is written in a single treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several plus signs (+) above notes, indicating pizzicato. A '3' above the first measure of the first staff indicates a triplet. A '2 veces' (2 times) above the last measure of the first staff indicates a repeat. The piece ends with a double bar line at the end of the third staff.

Ilustración 24: Zumba que zumba preliminar 3

### 3.1.4 Zumba que zumba pieza principal

El siguiente *zumba que zumba* recoge los elementos técnicos del violín y elementos de la música llanera expuestos en los *zumba que zumba* preliminares. Haciendo énfasis en la ejecución del pizzicato de mano izquierda, así como en el golpe de arco *Detaché*. Es necesario, a modo de estudio, detenerse en cada sección que represente dificultad, repetir de la manera más consciente, en un tiempo menor que el original. La pieza, al igual que las anteriores, está compuesta teniendo en cuenta el círculo armónico propio del *zumba que zumba*, la presencia de algunos regímenes acentuales propios de la música llanera mano izquierda y las

características melódicas( teniendo en cuenta su diseño sincopado y arpegiado) y tímbricas (la ejecución del pizzcato con la) de la bandola llanera

Score

## zumba que zumba

Teo Rojas

6

13

19

25

31

36

41

2

## zumba que zumba

Musical score for the piece "zumba que zumba". The score is written in a single system with eight staves, each containing a line of music. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. Many notes are marked with a "+" sign above them, indicating accents. The score is numbered with measure numbers 47, 53, 59, 65, 71, 77, 83, and 89 at the beginning of their respective lines.



Ilustración 26: Zumba que zumba, pieza principal

### 3. 2 Preliminares Pajarillo.

#### 3.2.1 Pajarillo preliminar No 1

Esta pieza preliminar está diseñada para el reconocimiento y la apropiación de la posición en dobles cuerdas y su correspondiente afinación, la cual será tenida en cuenta para las piezas siguientes. Es necesario ejecutar cada compás con la totalidad del arco, del talón a la punta, prestando especial atención a la afinación y posición de cada dedo en su respectiva cuerda.



Ilustración 25: Pajarillo preliminar 1



### 3.2.3 Pajarillo preliminar No 3.

Esta pieza se presenta como un motivo de práctica para el estudio del cambio de cuerda con doble cuerda en spiccato, Siguiendo las recomendaciones de la pieza anterior sobre el uso del arco, pero prestando gran atención al cambio de dirección de la arcada sobre la acentuación propia del golpe corrió. Este cambio de cuerdas hay que procurar ejecutarlo con la misma cantidad de las cerdas, lo más cercano a la cuerda que se pueda. Este movimiento involucra brazo, antebrazo, con una “ligera participación” de muñeca y dedos .

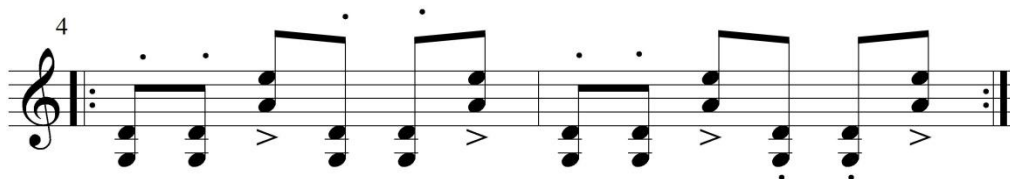


Ilustración 27: pajarillo preliminar No 3 :Spiccato cuerdas al aire

### 3.2.4 Pajarillo preliminar No 4

Luego de estudiar la anterior pieza adicionar los acordes iniciales del primer pajarillo, involucrando todos los aspectos trabajados en las piezas anteriores.

Proyectar un sonido claro, afinado y parejo, usando la mitad inferior del arco, la misma cantidad de cerdas y el mismo punto de contacto entre las cuerdas y el arco.



Ilustración 28: Pajarillo preliminar 4

Resaltar el acento propio del golpe corrío de la música llanera. Debe ser un golpe seco, de carácter percusivo con movimientos contrarios por cada arcada.



Ilustración 29: Acento golpe corrío

### 3.2.5 Pajarillo pieza principal

Este pajarillo recoge, las indicaciones trabajadas en los pajarillos preliminares, la afinación de las dobles cuerdas, la ejecución del spiccato y el cambio de cuerda en spiccato. Se recomienda al igual que todas las piezas, abordarlas en una actitud de estudio, trabajando cada detalle que represente dificultad; en el caso de las dobles cuerdas estudiarlas de acuerdo a lo planteado en el pajarillo No 1, prestando suma importancia a la afinación y al No 3 y 4, dándole de igual forma importancia a que el cambio de cuerda no altere la calidad del sonido.

Score

## Pajarillo

Teo Rojas

**Allegro**

Violin

6

11

17

21

25

30

35

*mp*

*f*

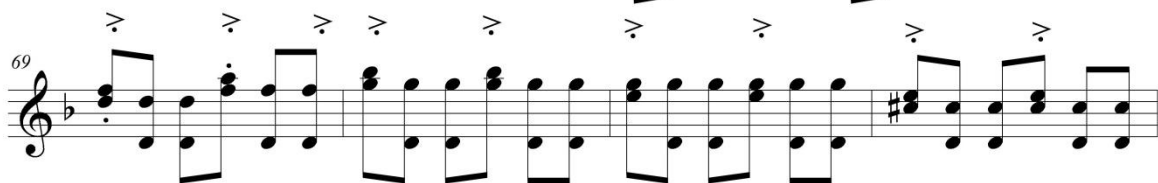
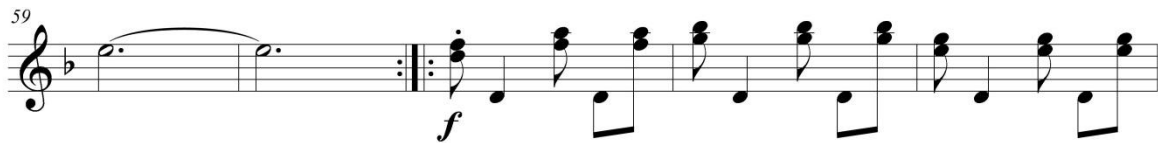
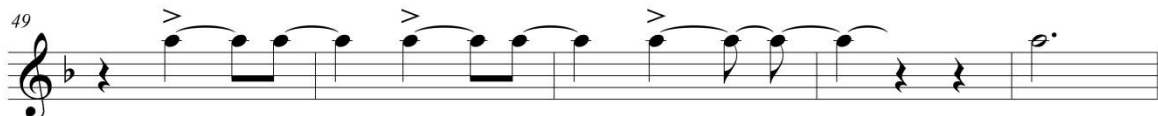
*f*

*f*

*f*

*f*

*f*



Musical score for 'Pajarillo' (Illustración No 31), piece principal. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The piece consists of 113 measures, divided into several systems. The notation includes various rhythmic values, slurs, accents (>), and dynamic markings such as *f* (forte) and *ff* (fortissimo). The score features a variety of melodic lines, including eighth and sixteenth notes, and rests. A first ending (1.) is marked at measure 109, and a second ending (2.) is marked at measure 113. The piece concludes with a final double bar line.

Ilustración No 31: Pajarillo pieza principal

## CONCLUSIONES

Es evidente cómo el lenguaje del violín ha logrado incorporarse y acoplarse a la música llanera, o como lo llama Salazar a “la música popular venezolana”. Es posible observar la variedad de técnicas utilizadas para desarrollar este lenguaje instrumental violinístico en la tradición musical llanera, el cual asumiendo las lógicas estilísticas del género, plantea una intervención que caracteriza, retroalimenta y configura la música llanera, dándole un valor al que podríamos denominar “universal”, ya que no está exento de ser sometido a diferentes perspectivas de interpretación y creación que no necesariamente corresponde a la denominación de lo tradicional y popular, aunque este resultado pueda enmarcarse bajo las lógicas de estas.

La distancia entre lo académico y lo popular toman, en este caso, estrecha cercanía al necesitar lo uno de lo otro para lograr vincular elementos aparentemente ‘distantes’ que puede subyacer a fin de nutrir y nutrirse constantemente.

La música llanera representa una fuente amplia de conocimiento e investigación, donde se logran identificar múltiples elementos para ser articulados en la ejecución y desarrollo de las habilidades técnicas en la interpretación del violín. Es evidente que los recursos de interpretación de la música llanera, son múltiples y variados, representados en texturas, patrones rítmicos y analogías tímbricas y pueden ser adaptados en la ejecución de las técnicas del violín.

El resultado de esta investigación, representado en piezas creadas, constituye un material para el estudio y ejecución del violín, así como para el acercamiento hacia las músicas tradicionales como fuentes inagotables de conocimiento.

La creación de piezas instrumentales inspiradas en músicas populares, requiere espacios permanentes de investigación, desde los ámbitos académicos, incorporados a la docencia dentro de las instituciones universitarias.

Es de importancia asumir una nueva visión frente a la articulación de los saberes populares y tradicionales en medios académicos, no entendiéndolos como conocimientos de menor valor o piezas de museo, sino como sistemas transformables; de tal forma que se articulen, estos saberes, como una fuerza instituyente en los espacios de enseñanza musical.

En Colombia, es necesario generar una postura, donde se aborde de manera clara, concreta y eficaz lo que tiene que ver con la apropiación de nuestro lenguaje musical popular, una educación musical e instrumental, en este caso del violín, para fortalecer y enriquecer todos los procesos de formación que tienen que ver con la música en nuestro país.

Al contrario de lo que sucede en Venezuela, donde es evidente el interés que existe al asumir las músicas populares como un punto de encuentro para el desarrollo de una identidad, con componentes que están a la altura intelectual y de ejecución de cualquier objeto de estudio musical que sea abordado en cualquier espacio académico-musical; la presencia en la sociedad Colombiana es mínima; menos en el ámbito académico.

No obstante desde la perspectiva de análisis de transformabilidad y sistematicidad, planteada por Lambuley, constituye un sistema musical en

permanente dinámica y retroalimentación a partir de procesos históricos y culturales.

El resultado de esta investigación, representado en piezas creadas, constituye material para el estudio y ejecución del violín, así como para el acercamiento hacia las músicas tradicionales, que generalmente son invisibilizadas en nuestro medio.

Así mismo, constituye esta investigación una fuente de consulta para futuras iniciativas que se pretendan desarrollar en relación al violín y su dialogo con la música llanera, por cuanto contiene componentes teóricos y prácticos de la articulación entre el violín y música llanera.

A partir de este trabajo me surge la inquietud de seguir profundizando en este campo de investigación, propiciando nuevos aportes para respaldar procesos de educación musical que reconozcan los saberes populares y tradicionales de nuestro contexto, contribuyendo a una nueva lógica de la educación, más allá de la dominante y hegemónica occidental. .

## BIBLIOGRAFÍA

- Allard, D. (1848). *Escuela del Violín*. Paris: Romero y Marzo Editores.
- Arenas, C. A. (2009). Cultura musical llanera urbana, un imaginario que se construye en las ciudades del piedemonte. *(pensamiento), (palabra)... y obra*.
- Arenas, M. E (2015). Fronteras y puentes entre sistemas de pensamiento. Hacia una epistemología de las músicas populares y sus implicaciones para la formación académica. Colombia. Conferencia Inaugural del 5 Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Músicas Populares. Villa María, Córdoba. Argentina. Agosto de 2015.
- Cerda, H. (1993). *Lo elementos de la investigación* . Quito: El buho.
- cultural, I. d. (Publicados entre el (2005-2010)). *Joropo y sus variantes regionales*. Caracas: El nacional.
- Galamián, I. (1962). Interpretación y enseñanza del violín. Piramide.
- Lambuley, N. A. (2002). Análisis y sistematización de músicas colombianas y latinoamericanas. Herramientas para la investigación, construcción de espacios académicos y procesos de creación e interpretación fundamentados en el trabajo con músicas populares regionales. *IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para las Músicas Populares Regionales*. México.

- Martín, M. A. (1978). Origen y evolución del a música llanera. *Revista de la Academia de Historia del Meta Vol. 1, no. 1 (Jul., 1986)* (págs. 32-36). Bogotá: La Academia.
- Martín, M. A. (1979). *Del folklor llanero*. Villavicencio: Villavicencio: Lit. Juan XXIII, 1979.
- Nariño, A. B. (s.f.). *Joropo: Identidad Llanera ( la epopeya cultural de las comunidades del orinoco)*.
- Nariño, A. B. (s.f.). *Joropo: identidad llanera( la epopeya cultural de las comunidades del orinoco)*. Bogotá: Alberto Baquero Nariño.
- Lambuley, N. A. (2014). *De la tradición llanera al ethos de nuestra contemporaneidad*. Bogotá: Instituto Departamental de Cultura del Meta.
- Lambuley, N. A. (s.f.). Análisis y sistematización de músicas populares colombianas y latinoamericanas. *Acta del IV congreso latinoamericano de la asociacion internacional para el estudio de la música popular*.
- Lambuley, N. A. (2002). Análisis y sistematización de las músicas colombianas y latinoamericanas. Herramientas para la investigación, construcción de espacios académicos y procesos de creación e interpretación fundamentados en el trabajo con músicas populares regionales. *IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional de las Músicas Populares Regionales*.
- Rojas, C. H. (2001). *Joropo en el siglo XX: La redefinición de un lenguaje*. Colombia.

Rojas, C. H. (2011). Música Joropo de las Llanuras de Colombia. Colombia. CD  
Cimarron..

Sáenz, C. C. (1999). Estudio Analítico y Comparativo Sobre La Música Del Joropo,  
Expresión Tradicional De Venezuela Y Colombia. *Revista Musical De  
Venezuela NO 39, 229.*

Salazar, M. E. (2007). *ESTUDIO DE LOS RECURSOS TÉCNICOS  
VIOLINÍSTICOS*. Caracas.

## ANEXOS

## Anexos A. Zumba que zumba. Bandola (transcripción)

Score

Zumba que zumba

Luis Quintiva

Bandura

6

12

18

24

30

36

41

2

## Zumba que zumba

Musical score for the piece "Zumba que zumba". The score is written in treble clef and consists of ten staves of music. The first staff begins at measure 47. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some rests. The second staff starts at measure 53. The third staff starts at measure 59. The fourth staff starts at measure 65. The fifth staff starts at measure 71. The sixth staff starts at measure 77. The seventh staff starts at measure 83. The eighth staff starts at measure 89. The ninth staff starts at measure 95. The score concludes with a final measure on the tenth staff.

## Zumbos que zumbos

5

Musical score for the piece "Zumbos que zumbos". The score consists of nine staves of music, each beginning with a measure number. The notation is in treble clef and includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and accidentals. The piece concludes with a double bar line on the final staff.

100

106

112

118

124

130

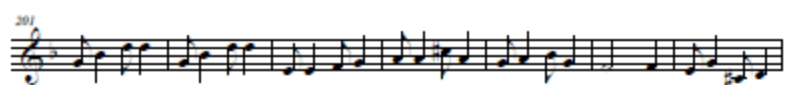
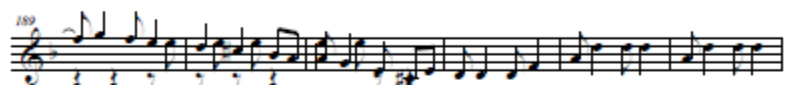
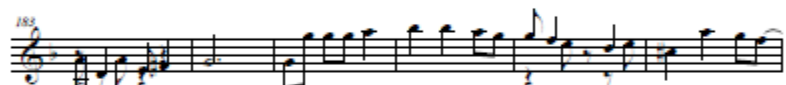
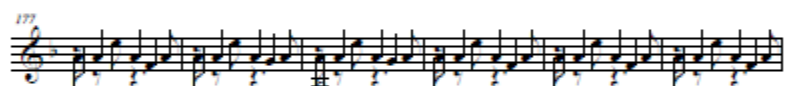
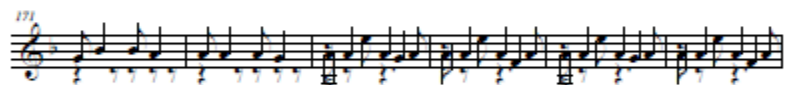
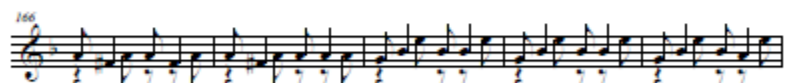
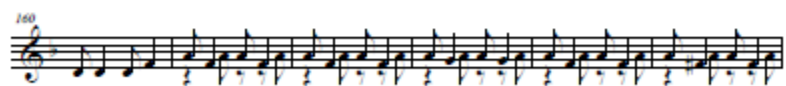
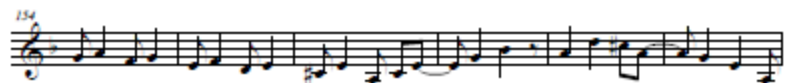
136

142

148

4

## Zumba que zumba



## Zumba que zumba

5

208

214

220

### Anexos B. Tabla recursos técnicos del violín empleados en la música llanera (Salazar, 2007)

RECURSOS TÉCNICOS UTILIZADOS (MANO IZQUIERDA)								
Tema	Cambios de posición	Pizzicato	Glissando o portamento	Dobles cuerdas	Acorde	Vibrato	Trinos	Armónicos
Cadencia al pajarillo	X			X	X	X	X	
Joropo Invernal	X		X	X		X		
El Saitam	X				X	X		
Palmarito	X		X			X		
El negro e' caja de agua	X		X			X		
Ni joropo, ni estribillo	X		X			X		
Enseñanzas del pajarillo	X			X	X	X	X	
Reflejos	X			X		X		
San José	X		X	X		X		X
El kercio	X			X		X		
El alacrin/ los peles de san Andrés	X		X		X	X		

(TOMADO DE: Salazar, M. E. (2007). *ESTUDIO DE LOS RECURSOS TÉCNICOS VIOLINÍSTICOS*. Caracas.)

RECURSOS TÉCNICOS UTILIZADOS (MANO DERECHA)								
Tema	<i>Dezché</i>	<i>Martelé</i>	<i>Lancé</i>	<i>Legato</i>	<i>Spiccato</i>	<i>Balzato</i>	<i>Sarabato</i>	<i>Ricochet</i>
Cadencia al pajarillo	X		X	X	X			X
Joropo Invernal	X		X	X				
El Saltarin					X		X	X
Palmarito	X		X	X				
El negrito e' caja de agua	X			X				
Ni joropo, ni estribillo	X		X					
Emestanzas al pajarillo	X		X	X	X		X	X
Reflejos	X			X				
San José	X		X					
El terció	X		X					
El salacín/Leopoles San Andrés	X		X					

(TOMADO DE: Salazar, M. E. (2007). *ESTUDIO DE LOS RECURSOS TÉCNICOS VIOLINÍSTICOS*. Caracas.)