



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:

" TECNICAS INTERPRETATIVAS, TIMBRICAS, EFECTOS, ESTILOS Y ELEMENTOS DE COMPOSICIÓN DE CINCO PROFESIONALES DEL ARPA LLANERA PARA CONTRIBUIR EN LA FORMACIÓN DE ARPISTAS ACADÉMICOS EMERGENTES".

Presentado por el estudiante:

NARANJO GONZÁLEZ DANIEL MARCELO

C.c. 74.860.092 de Bogotá

Código: 2001175020

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

- Es un trabajo que aporta diversos elementos a la construcción de escuela, técnico interpretativa del arpa llanera en Colombia.
- La recopilación y análisis de las fuentes y maestros, objeto del estudio, es de muy alta calidad y arroja resultados de alta pertinencia, que puede alimentar el diseño de metodologías y aportes a la evolución del instrumento.
- Se encuentra una motivación clara y coherencia entre los objetivos trazados por el autor y los resultados finales, en relación a su propia vivencia.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 - lector	OSCAR O. SANTAFE V.		4.5
Jurado 2 - lector	DIEGO SABOYÁ		4.5
Jurado 3 - asesor	GUILLERMO PLAZAS		4.5

Nota final: Cuatro Cinco (4.5)

Dado en Bogotá D.C. a los 24 días del mes de Agosto de 2017.

**ELEMENTOS DE COMPOSICIÓN DE CINCO PROFESIONALES
DEL ARPA LLANERA PARA CONTRIBUIR EN LA FORMACIÓN DE
ARPISTAS ACADÉMICOS EMERGENTES**

DANIEL MARCELO NARANJO GONZÁLEZ



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN MÚSICA BOGOTÁ

D.C. JUNIO DE 2017

**ELEMENTOS DE COMPOSICIÓN DE CINCO PROFESIONALES DEL ARPA
LLANERA PARA CONTRIBUIR EN LA FORMACIÓN DE ARPISTAS
ACADÉMICOS EMERGENTES**

DANIEL MARCELO NARANJO GONZALEZ

ASESOR:

GUILLERMO GERARDO PLAZAS REYES

TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE LICENCIATURA EN MÚSICA



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN MÚSICA BOGOTÁ

D.C. JUNIO DE 2017

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB		Versión: 01
Fecha de Aprobación: 24-08-2017		Página 1 de 2

1. Información General	
Tipo de documento	TRABAJO DE GRADO
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
Título del documento	TÉCNICAS INTERPRETATIVAS, TIMBRICAS, EFECTOS, ESTILOS Y ELEMENTOS DE COMPOSICIÓN DE CINCO PROFESIONALES DEL ARPA LLANERA PARA CONTRIBUIR A LA FORMACIÓN DE ARPISTAS ACADÉMICOS EMERGENTES
Autor(es)	DANIEL MARCELO NARANJO GONZÁLEZ
Director	GUILLERMO GERARDO PLAZAS REYES
Publicación	BOGOTÁ UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL 2017
Unidad Patrocinante	Facultad de Bellas Artes. Universidad Pedagógica Nacional
Palabras Claves	Arpa, técnica, efectos, timbricas, estilos, interpretación.

2. Descripción
Trabajo de Grado para optar al título de licenciado en música de la Universidad Pedagógica Nacional. El documento presenta el análisis y la transcripción de un compilado de técnicas para arpa llanera para la formación de arpistas académicos emergentes. Se desarrolla un contraste con las técnicas del arpa clásica. Las experiencias y la trayectoria artística de cinco (5) profesionales colombianos del arpa llanera, ellos son los maestros: Hildo Ariel Aguirre, Abdul Farfán, William Castro, Fabio Jiménez y Raimundo Cruz quedan en este aporte técnico-didáctico para apropiarse y comprender los estilos criollo tradicional y estilizado comercial dentro del género llanero a través de ejercicios y transcripciones.

3. Fuentes
PRIMARIAS: Entrevistas a 5 profesionales colombianos del arpa llanera Hildo Ariel Aguirre, Abdul Farfán, William Castro, Fabio Jiménez y Raimundo Cruz. SECUNDARIAS: Trabajos realizados por el maestro, Aguirre, H. (2014). Universalización del Arpa Llanero. Colombia, Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional. Rosenberg, B. (1997). La Técnica Alexander Una guía para el uso del «sí mismo». Colombia, Bogotá: Ediciones Martínez Roca. Estrada, J. (2000). LaRue, J. (1989). Análisis Del Estilo Musical (Pautas sobre la contribución a la música Del Sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal. España, Maracaibo Barcelona: Imprenta Juvenil. Gil Tovar, F. (1924). Introducción al arte. Colombia, Bogotá: Plaza & Janes Editores. Calderón, C. (1998) El Joropo Llanero 50 Años de Evolución: Evolución y Transformación del Joropo desde 1948 Hasta 1998. Ponencia presentada en el IV Congreso Nacional de Universidades sobre tradición y Cultura Popular Mérida- Venezuela. Zamacois, J. (1983). Teoría de la música libro II. España, Barcelona: Editorial Labor S.A. Robayo, D. (2012). La Transformación Del Lenguaje Del Arpa En El Torneo Internacional Del Joropo, 2000- 2012. Colombia, Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional

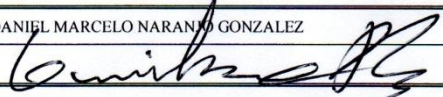
4. Contenidos
Capítulo I, Formulación del proyecto de Investigación, descripción de la pregunta de investigación, Objetivos, justificación. Capítulo II, Acercamiento a los antecedentes, historia del arpa llanera en Colombia, referentes desde el relato de vida del autor, técnicas interpretativas y efectos del arpa llanera, técnicas del arpa clásica contrastadas con las del arpa llanera. Capítulo III, Metodología de la investigación, tipo de investigación, técnicas y procedimientos, caracterización, descripción del cronograma de actividades, desarrollo y compilación de información de fuentes primarias (entrevistas). Capítulo IV, Análisis e interpretación de resultados de la investigación, Transcripción de un gabán, un pasaje criollo Torrealbero, un pasaje estilizado y un golpe llanero en versión criolla y versión estilizada con la aplicación de técnicas indagadas La finalidad de esta investigación es que los arpistas emergentes que ya poseen un amplio repertorio, exploren las posibilidades técnicas interpretativas propuestas.

5. Metodología
La propuesta de investigación parte del método biográfico con un relato de vida del autor de la investigación para esta investigación. Luego se fundamenta en investigación cualitativa, de tipo descriptivo. Se realiza esta investigación a través de fuentes de información primaria, como:

	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 24-08-2017	Página 2 de 2	

libros, tesis, plantillas de academias, casas de cultura e indagación con diferentes profesionales que les compete el tema de la escuela del arpa llanera en Colombia

6. Conclusiones
- Existen recursos exclusivos del arpa llanera con terminologías propias de su lenguaje, unos coinciden con elementos del arpa clásica y otros que son explícitamente propios del arpa clásica. - Dentro de los materiales que se encuentran para la educación y formación de arpistas llaneros en Colombia es muy poco lo que se puede encontrar y lo encontramos en las Universidades, hace falta publicación y difusión por otros medios para que los arpistas lean y se documenten con esta información valiosa. - Todos los arpistas académicos emergentes ya son maestros, de tal forma tendrán ahora más recursos didácticos establecidos para motivar a sus alumnos y hacerlos partícipes de la formación de nuevas generaciones con concepciones pedagógicas serias que argumenten sus prácticas instrumentales. - Es necesario crear o difundir talleres de arpa llanera: de arpistas para colegas, de arpistas profesores a estudiantes, estudiantes a profesores y estudiantes a compañeros estudiantes, creando espacios de discusión fomentando así también semilleros pedagógicos del arpa llanera. - Se cuenta ahora con una aproximación más efectiva a lo que llamamos técnicas e interpretación del arpa llanera, mediante el material determinado gracias a la colaboración de los maestros en esta investigación. - Sin lugar a duda el presente trabajo permite constatar el profesionalismo de los arpistas de trayectoria con discursos y argumentos propios en torno a sus experiencias, al estudio del arpa llanera y su folclor.

Elaborado por:	DANIEL MARCELO NARANJO GONZALEZ
Revisado por:	

Fecha de elaboración del Resumen:	24	08	2017
--	----	----	------

RESUMEN

Esta investigación realiza una compilación, análisis y transcripción con convenciones desarrolladas existentes, unas tomadas del arpa clásica y otras nuevas para describir las técnicas de interpretación, tímbricas, efectos, estilos y elementos de composición para arpa llanera desarrolladas por cinco profesionales del arpa llanera en Colombia, maestros que sin duda han sido influenciados por sus tutores directos y referentes de otros maestros arpistas mediante audios a través de muchos años de experiencia, el trabajo se realiza mediante el método cualitativo mediante un método de observación participante y cualitativa se realiza una compilado de técnicas desarrolladas por estos maestros para colocar a disposición de jóvenes intérpretes emergentes académicos del arpa llanera ahorrándoles de esta forma tiempos en la comprensión y aprehensión de las técnicas.

ABSTRACT

This research performs a compilation, analysis and transcription with existing developed conventions, some of the classical harp and other new ones to describe the techniques of interpretation, timbre, effects, styles and elements of composition for lupine harp developed by five professionals of the arpa llanera in Colombia, Teachers who have undoubtedly been influenced by their direct tutors and referents of other harper teachers through audios through many years of experience, the work is done by the qualitative method through a method of participant and qualitative observation is performed a compilation of techniques Developed by these teachers to make available to young emerging interpreters of the harp llanera, saving them in this way times in the understanding and apprehension of the techniques.

CONTENIDO

RESUMEN.....	6
ABSTRACT.....	7
INTRODUCCION.....	13
CAPITULO I	
1. FORMULACION DEL PROYECTO DE INVESTIGACION.....	15
1.1 Planteamiento Del Problema.....	15
1.1.1 Descripción.....	15
1.2 Pregunta de investigación	17
1.3 Objetivo general.....	17
1.4 Objetivos específicos.....	18
1.5 Justificación.....	18
CAPITULO II	
2. MARCO CONCEPTUAL.....	24
2.1 Antecedentes.....	24
2.2 Referentes teóricos.....	27
2.3 Historia de vida del autor.....	27
2.4 Técnicas interpretativas, efectos y elementos de composición del arpa Llanera.....	30
2.5 Tímbricas y estilos del arpa llanera.....	46
2.6 Técnicas interpretativas del arpa clásica contrastadas con las del arpa llanera.....	49
CAPITULO III	
3. METODOLOGÍA.....	55

3.1 Tipo de investigación.....	55
3.2. Técnicas de recolección de Información.....	55
3.2.1 Procedimientos.....	56
3.2.2 Caracterización.....	56
3.2.3 Cronograma de actividades.....	57
3.2.4 Fases de la Investigación.....	60
3.3 Entrevistas	61
3.3.1 Entrevista Maestro William Castro	61
3.3.2 Entrevista Maestro Hildo Ariel Aguirre	64
3.3.3 Entrevista Maestro Fabio Jiménez.....	82
3.3.4 Entrevista Maestro Abdul Farfán	89
3.3.5 Entrevista Maestro Raimundo Cruz.....	101

CAPÍTULO IV

4. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE RESULTADOS.....	120
4.1 Sistematización Entrevistas	120
4.2 Ejercicios Propuestos sobre las técnicas indagadas.....	125
4.3 Transcripción arreglo y análisis Pasaje Torrealbero.....	129
4.4 Transcripción y análisis Pasaje estilizado.....	135
4.5 Transcripción arreglo y análisis Gavan.....	139
4.6 Transcripción y arreglo de golpe en dos versiones: Criolla y Estilizada.....	142

CONCLUSIONES.....	149
--------------------------	------------

BIBLIOGRAFÍA.....	151
--------------------------	------------

ANEXOS

ANEXO 1. DVD con entrevistas.

ANEXO 2 DVD con áudios de los temas transcritos.

ANEXO 3. DVD con videos de apoyo ejercicios propuestos.

TABLA DE FOTOGRAFIAS

Foto. 1, Entrevista Maestro William Castro en la Universidad Distrital (ASAB). Por Daniel Naranjo

Foto 2, Entrevista Maestro Hildo Ariel Aguirre, Academia Llano y Joropo, Bogotá. Por Daniel Naranjo

Foto 3 Entrevista Maestro Fabio Jiménez. Bogotá. Por Daniel Naranjo.

Foto 4, Entrevista Maestro Abdul Farfán, Academia Luis A Calvo. Bogotá. Por Daniel Naranjo

Foto 5, Entrevista Maestro Raimundo Cruz. Bogotá. Por Daniel Naranjo.

TABLA DE IMAGENES

Imagen 1, Terceras para Arpa-Formas de encontrar los diferentes tonos. Método de David Parales Bello.

Imagen 2, Posición de cuartas y terceras-Nombre de las cuerdas y notas del Arpa. Casa de la Cultura.

Jorge Eliecer Gaitán de Puerto López (Meta)

Imagen 3, Tonada Llanera Archivo Centro Cultural Llanero. Bogotá

AGRADECIMIENTOS

A mis padres Alba y Danilo por brindar todo su apoyo a mi vocación, pero por encima de todas las cosas al amor incondicional y sus anhelos de verme crecer en mis metas y proyectos, este logro es de ustedes que representan la gracia de Dios, tan solo por ser los artífices de mi vida.

A mis hermanos por estar en todos los momentos, dando la mano en muchas situaciones sin esperar nada a cambio.

A mi hermosa Ingrid Johanna, gracias por la fuerza de empeño, para ayudarme a enfocar en lo que debía, por tu paciencia, se dejan muchas cosas de lado cuando se quiere hacer algo significativo y tú solo has estado allí con una sonrisa y una voz diciéndome, avanza.

A mi colega Libertad, maestra que buen aprendizaje se obtiene cuando se cruzan en la vida temas que nos incumben, eres una biblia, tu sabiduría en el arte fue magnífico referente, existen varios proyectos que se divisan en el horizonte, ¡hay que desarrollarlos todos!

A mis maestros y colegas del Arpa Llanera, era un sueño aportar en algo a esta causa, gracias a su experticia, hoy es posible, queda terreno por abonar, temas que unificar, y una hermosa cultura por la que seguir trabajando.

A mi asesor Guillermo Plazas, que buen maestro y amigo. Sus observaciones siempre con la mayor pertinencia, la mejor inversión del tiempo cuando estuve seguro que me llevaría por el camino correcto a este logro

INTRODUCCIÓN

El propósito intrínseco de la investigación es la sistematización de experiencias de cinco profesionales del arpa llanera frente a la técnica y elementos musicales propios del instrumento, para ponerlas al servicio de los arpistas académicos emergentes, se aborda desde el método biográfico con un relato de vida del autor y se continúa con una metodología cualitativa que permite el análisis de las técnicas interpretativas y estilos de composición de la fuente viva donde se encontraran muchos recursos que respaldan el desarrollo de este trabajo, por este motivo se recurre a los maestros del arpa llanera de Colombia con más de 30 años de experiencia. Sus conocimientos aún se encuentran plasmados únicamente en registros fonográficos y en la tradición oral.

Como resultado de indagar, conocer, analizar y describir las técnicas, efectos, tímbricas, estilos y elementos de composición desarrollados por maestros del arpa llanera colombianos, se pretende aportar videos de apoyo con transcripción musical y transcripción de un pasaje Torrealbero, un pasaje estilizado, un gabán y un golpe con la aplicación del material compilado de las entrevistas.

En el presente trabajo se pueden encontrar similitudes o coincidencias en la forma como los maestros conciben la técnica, se difiere un poco en las terminologías de los efectos, pero estas diferencias son las que enriquecen el lenguaje del género, que aunque es uno solo presenta variaciones de acuerdo al contexto y lugar donde se desarrollaron estos profesionales intérpretes entrevistados,

Se describe el material compilado para con las técnicas, tímbricas, efectos y estilos del arpa llanera concebidos y desarrollados por cinco maestros profesionales con una carrera brillante y

destacada en el género, se realiza un análisis, se realizan unos ejercicios con transcripción y apoyo anexo de video corto tutorial, se transcribe y arregla un gabán, un pasaje criollo Torrealbero, un pasaje estilizado y un golpe llanero en versión criolla y versión estilizada con la aplicación y análisis de las técnicas indagadas, las tímbricas y regiones de interpretación para con los estilos musicales del arpa llanera al servicio de los arpistas académicos emergentes.

El arpista académico emergente de arpa llanera, viene exigiéndose en el desarrollando auditivo, porque al carecer de textos con partituras para arpa llanera se requiere hacer montajes del repertorio mediante la escucha repetitiva de audios y observando videos de festivales o concursos de arpa llanera, en estos eventos se pueden observar las nuevas concepciones y cualidades técnicas de los arpistas que participan, los videos que se suben a plataformas como YouTube, bloggers o páginas personales son una vitrina que ayuda en el desarrollo del arpista académico pero que le demanda una inversión de tiempo considerable en el hecho de tener que reproducir varias veces, regulando los tiempos de reproducción de audio y videos para comprender las melodías y arreglos, similar a lo que se hacía del año 2000 hacia atrás, los montajes de los arpistas emergentes de la época se efectuaban a través de reproductores de cassette, el walkman fue un dispositivo que duró más de 20 años en vigencia y que fue también como un profesor de repertorio para la mayoría de arpistas de los años 80's y 90', En esta globalización se ha influenciado mucho la forma de interpretar el arpa llanera, nuevos melotipos, nuevas armonías y fragmentos escalísticos que se toman y adaptan de otros géneros musicales, para todas nuevas concepciones de mundo en el ámbito musical del arpa llanera Que da esta investigación.

CAPITULO I

1 Formulación Del Proyecto De Investigación

La formulación del proyecto de investigación responde a la historia de vida del autor y a la necesidad de conocer, compilar y brindar las posibilidades técnicas interpretativas, tímbricas, efectos, estilos y elementos de composición para el arpa llanera a arpistas académicos emergentes, minimizando de esta forma tiempos de experiencia y estudio, mediante transcripciones para arpa llanera que contengan este compilado.

1.1 Planteamiento Del Problema

1.1.1 Descripción

Hace falta material académico que motive al músico emergente de arpa llanera a mejorar su técnica interpretativa, a comprender los elementos propios de la música que se hacen palpables en su quehacer musical pero que se desconocen en la práctica. Es necesario, divulgar desde una forma escrita y auditiva los efectos tímbricos y técnicas que cinco maestros han desarrollado gracias a sus tutores y experiencias propias en el campo artístico musical que les ha contribuido a caracterizar una identidad individual basados en los estilos que conocen para interpretar el arpa llanera, pues, si bien el arpa llanera llegó a la universidad en los últimos años como profesión, aún son los alumnos quienes deben hacer las transcripciones con pocos elementos y grafías que preserven el legado musical llanero a nuevas generaciones.

El arpa llanera se continúa enseñando por tradición oral, en los últimos 10 años, maestros folkloristas llaneros en su mayoría han realizado trabajos que apuntan al desarrollo pedagógico del instrumento, sin embargo a esta época se quedan cortos de información los textos que contengan

técnicas para arpa llanera y convenciones de escritura musical que le permitan a los arpistas académicos emergentes un aprendizaje más profundo sobre su instrumento, que contribuya al desarrollo, a la preservación y trascendencia de las raíces del arpa con técnicas que se han desarrollado durante más de 60 años. Por estas razones, es necesario que los arpistas emergentes conozcan las posibilidades técnicas desarrolladas por cinco profesionales del arpa llanera, sus convenciones, su escritura, la ubicación de las manos en las cuerdas para facilitar y agilizar el aprendizaje de forma holística, este trabajo les brindará más elementos para la interpretación.

Otra realidad es que los arpistas jóvenes, aprenden técnicas para arpa llanera a partir de su concepción, de su interés o gusto personal, pero no saben su aplicación por desconocimiento del estilo, esto se debe a la falta de información que aún persiste y no se encuentra en textos sobre los recursos técnico interpretativos de cómo se debería o no acompañar un tema dependiendo también del estilo del cantante.

Durante los últimos 20 años la formación de los arpistas llaneros en Colombia se ha dado por una heredada tradición musical donde un músico profesional es el maestro que transmite directamente al estudiante la técnica del arpa, y se resume a que el estudiante adopte un estilo particular y parecido al de su tutor en la ejecución e interpretación del instrumento. Se hace enriquecedor saber que los maestros del arpa tienen experiencias únicas y así mismo estilos de interpretación dependiendo de su status de empírico o académico, en algunos casos por falta de concepto de la validez de cada status los músicos llaneros académicos por ejemplo subvaloran lo que el músico empírico hace basándose solamente en su conocimiento teórico que no justifica, supera o desmerita al empírico y los músicos empíricos subvaloran lo que el académico hace por calificar su expresión musical como carente de identidad o en parafraseo regional por carecer de

*sabor*¹, *vivacidad*². También, existen profesionales del arpa llanera que afirman que por ser o no oriundos de las diferentes regiones de Colombia tienen claro el concepto musical y técnico, suponiendo que existe solo una técnica interpretativa verdadera.

Es una realidad que las técnicas en el arpa llanera no han sido sistematizadas, es por ello que se intenta aportar con esta investigación destinada a una aproximación a tal fin para así de esta forma ser otro mentor del género musical llanero contribuyendo a la cultura regional.

1.2 Pregunta de investigación

¿Cuáles son las técnicas interpretativas, tímbricas, efectos, estilos y elementos de composición que han desarrollado y utilizan 5 profesionales del arpa llanera en Colombia para ser tomadas como referente en la formación de arpistas académicos emergentes?

1.3 Objetivo general

Determinar las técnicas interpretativas, tímbricas, efectos, estilos y elementos de composición usados por cinco profesionales del arpa llanera para la formación de arpistas académicos emergentes.

1.4 Objetivos específicos

1. Describir las técnicas recopiladas de cinco profesionales del arpa llanera.
2. Analizar las técnicas interpretativas, tímbricas y efectos utilizados y desarrollados de cinco profesionales del arpa llanera.

¹ hace referencia al swing, términos usados para describir la “sensación de goce de la música” expresado muchas veces por los llaneros con expresiones y movimientos corporales.

² Estampa de emociones que se pueden personificar con el instrumento.

3. Contrastar los recursos interpretativos usados y desarrollados por los arpistas entrevistados.
4. Transcribir y arreglar un gabán, un pasaje criollo Torrealbero, un pasaje estilizado y un golpe llanero en versión criolla y versión estilizada con la aplicación de técnicas indagadas.

1.5 Justificación

La idea para desarrollar este trabajo parte de un interés personal por mejorar el aprendizaje y desarrollo de los arpistas académicos emergentes, mi instrumento principal en la Universidad fue canto, dado que quería profesionalizarme en el arpa, pero para la época no había arpistas titulados en Colombia ni el instrumento estaba disponible a ser objeto de estudio en el currículo de la carrera, y desde entonces ha habido carencia de información concreta para profundizar sobre las técnicas para arpa llanera.

La pertinencia de este trabajo se orienta a la contribución pedagógica al desarrollo musical del arpista emergente que desee profundizar en el arpa llanera, la falta de material bibliográfico lleva a que se usen solo fuentes de internet de músicos arpistas que ofrecen solo sus interpretaciones sin el concepto y soporte pedagógico.

La viabilidad del investigador de poder tener acceso a las fuentes de información por conocer el gremio musical llanero en su mayoría, tener contactos de ubicación y haber compartido escenarios musicales con algunos de ellos durante más de veinte años soporta que sea un trabajo realizable, optimizando y garantizando darle rumbo sin contratiempos por falta de recursos.

Actualmente, existen corrientes de las que se habla pero que se desconocen aún en el concepto universal. Música criolla o música estilizada se define hoy según el arpista o arreglo musical, con esta investigación se pretende definir de forma más acertada estas corrientes y estilos

porque solo así se tendría mayor claridad a la hora de componer, hacer arreglos para festivales o participaciones del arpa llanera como instrumento principal. Además, brindará recursos musicales para los jóvenes músicos académicos emergentes del arpa llanera, difundiendo así información de primera mano que les ahorrara un mundo de recorrido para un aprendizaje a través de videos de apoyo con sus transcripciones, imágenes de convenciones y transcripciones realizadas por el autor de esta investigación para esta investigación del material propiciado por los profesionales del arpa llanera.

En cuanto a la metodología como se ha transmitido el conocimiento, existen dos (2) factores importantes a tener en cuenta: el primero de tradición oral y el segundo de fundamentación académica, pero sin la experiencia vivencial que le brinda la interpretación al arpista. Con el método práctico para arpa del maestro David Parales de 1976 la finalidad es introducir al aprendiz realizando ejercicios básicos de digitación como se observa a continuación.

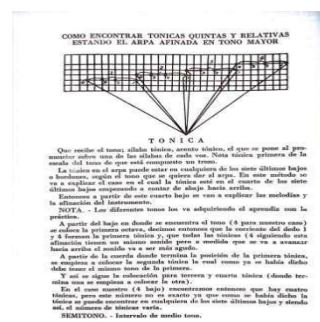
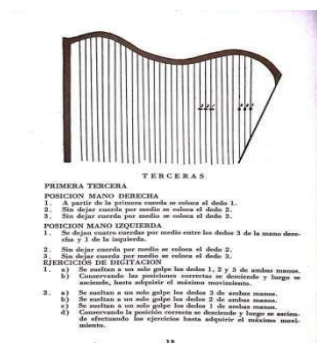


Imagen 1, Terceras para arpa-Formas de encontrar los diferentes tonos. Método de David Parales Bello Pp.13-131

En la cuarta parte del libro se encuentran los grados de la escala musical, siendo esto contenido avanzado para un principiante, además la explicación conceptual no es clara, adolece de un lenguaje básico que no está dentro del libro y ejercicios que permita entender las gráficas y conceptos. Para un arpista emergente este contenido sigue siendo ambiguo y poco didáctico, aunque muy importante, razón por la cual el método que se expone resulta ideal para apoyar un

proceso inicial de aprendizaje, pero no para profundizar en la teoría y técnica-interpretativa de un estudiante que cuenta con un nivel medio o avanzado.

David Paraless Bello (1947), es un arpista llanero araucano de reconocida trayectoria a nivel nacional e internacional, con formación profesional como periodista. en la década del 60 se dio a la tarea de popularizar el arpa llanera recorriendo toda la geografía nacional como intérprete y asentándose en el departamento del meta como maestro de música llanera, ha sido promotor de muchos arpistas vigentes en Colombia, escritor de varios libros sobre el arpa (historia, tradición, ejercicios de enseñanza-aprendizaje, leyendas y folclor llanero) y gestor cultural de la región, prácticamente es el único que ha realizado investigaciones serias sobre el arpa y el folclor llanero apostando a construir un método práctico dirigido a principiantes para facilitar y difundir el aprendizaje del arpa llanera, porque la enseñanza se estaba entregando de profesor a estudiante mediante la tradición oral en estos textos las plantillas y partituras son escuetas, no se muestra cómo se colocan las manos, no se habla de la parte estética y menos de la técnica o interpretación.

En el año 2004 se encontraron una serie de plantillas anónimas para la enseñanza del arpa en la Casa de la Cultura “Jorge Eliecer Gaitán” de Puerto López, estas son atribuidas al maestro David Paraless Bello, sin embargo, no se tiene confirmación de esta información.

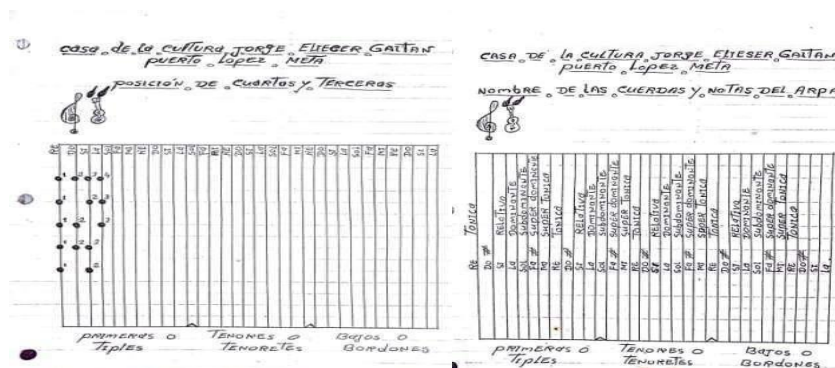


Imagen. 2, Posición de cuartas y terceras-Nombre de las cuerdas y notas del Arpa. Casa de la Cultura Jorge Eliecer Gaitán de Puerto López (Meta)

Actualmente estas plantillas anónimas no se utilizan, se deduce que haya sido por tratarse más de una guía para el profesor que para el estudiante, porque no tiene un componente didáctico que explique al estudiante el desarrollo, rutina o aplicación de dicha plantilla por lo tanto requiere de la presencia del docente quien dará las indicaciones, dinámicas, posibilidades y exploración del ejercicio. Es importante aclarar que sigue siendo un planteamiento de fundamentación básica para la enseñanza a principiantes del arpa llanera.

El Centro Cultural Llanero fundado en 1982, se presenta como una escuela especializada en la enseñanza técnica de los instrumentos que conforman el folclor llanero. En el año 1996 cuando tuve mi primer acercamiento al arpa llanera recibí una serie de plantillas para el montaje de temas llaneros para iniciar en el arpa, guías que no usé por falta de información del maestro, además no se indicaba el significado de las convenciones, ni la forma de lectura de este tipo de plantillas, no hubo un acercamiento a la notación musical básica y conceptual de términos que encaminaran a una formación musical completa. Tal vez porque se trató de una educación no formal bajo el parámetro de intensidad de aprender como hobby, se descuidó la fundamentación académica.

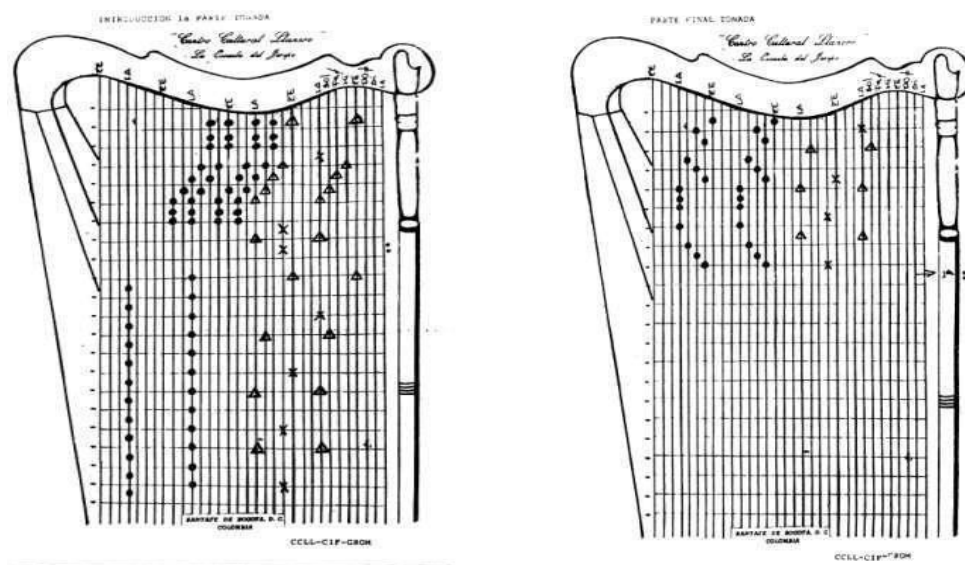


Imagen. 3, Tonada Llanera Archivo Centro Cultural Llanero. Bogotá

Esta figura indica la postura de los dedos de ambas manos sobre las cuerdas, dejando claro que existen en el medio, documentos y ejercicios introductorios como acercamiento a la formación de principiantes y aficionados al arpa llanera pero para que un arpista emergente profundice en el ámbito musical llanero, necesita enriquecer su lenguaje musical, conceptual, teórico y en particular el conocimiento de la técnica interpretativa que no aparece en ningún documento referido y que puede adquirir a través de una exploración vivencial de años. Esta investigación pretende hacer un aporte pedagógico para subsanar vacíos conceptuales, técnicos e interpretativos, acortando la cantidad de experiencias y pruebas-error de las mismas, contando con material didáctico de primera mano, extraído y consolidado a partir de entrevistas con arpistas profesionales de amplia trayectoria nacional e internacional. Se realiza unos videos que respaldan el aporte pedagógico, que magnifican los elementos musicales técnicos e interpretativos para el aprendizaje y la profundización en la ejecución del arpa llanera

La finalidad de esta investigación es motivar a los arpistas académicos emergentes que ya poseen un amplio repertorio a explorar las posibilidades técnicas interpretativas compiladas en esta

investigación, contribuyendo a mejorar la calidad interpretativa del arpa llanera; la apropiación de los recursos técnicos, la búsqueda de identidad personal y al enriquecimiento y preservación del género musical.

CAPITULO II

2. MARCO CONCEPTUAL

2.1 Antecedentes

“Una de las primeras menciones que se conocen acerca de la aparición del arpa en los llanos orientales, es la que hace el Padre Juan Riveros en su libro LAS MISIONES en 1721 al hablar de lo que ocurría en el pueblo de Santo Regis, entre Guanapalo y el Meta, donde cuenta que algunos indios han salido bien diestros en la música de arpa, vihuela y chirimía, con que solemnizan sus fiestas (...) Los indígenas, al estar en constante relación con ellas, verlas y tocarlas, aprendieron a fabricarlas”. (Parales David, Benavides Laura y Benavides Elvira, 1972. Método Práctico Para Arpa. Pp. 6)

El arpa fue una herramienta fundamental para la evangelización de los pueblos indígenas en los llanos orientales en el tiempo de la conquista española, tal vez el instrumento de más importancia hasta la llegada del piano que lo desplazó. El arpa no solo trajo la imposición de un idioma y una religión, también ocasionó un sincretismo cultural y musical dando paso a lo que se llamaría joropo. A partir de este momento el arpa se convierte en un ícono cultural que va sufriendo una transformación formal de un instrumento elaborado inicialmente con fibras vegetales, tripas de animales en sus encordados, variación en el número de cuerdas y tamaños, hasta llegar a su última modificación a finales del siglo XVI, momento en el que surge el modelo del arpa con 32 cuerdas de nylon, elaborado con maderas de cedro y pino.

A lo largo de la historia de la música colombiana y específico de la música producida en los llanos orientales, el arpa llanera ha jugado un papel determinante en el desarrollo compositivo e

interpretativo de los géneros, subgéneros y estilos que allí han tenido lugar, no solo por su tímbrica característica sino también por sus posibilidades técnicas, melódicas y armónicas que pueden producirse en el instrumento. Gracias a ellas la música llanera produce unos elementos característicos del lenguaje como lo son: patrones metro rítmicos, candencias características, círculos armónicos que determinan el género o subgénero.

El arpa llanera ha sido determinante en la producción y evolución de la música folclórica colombiana, la manera como se ha enseñado desde 1721 por factores como limitación en el idioma y choque cultural se dio a través de un método de enseñanza simbólico verbalístico aplicado por los misioneros españoles a los habitantes de la región, método de enseñanza que ha trascendido hasta nuestros días por medio del tradicional encuentro maestro estudiante. El arpa en toda la región llanera se continúa enseñando por vía oral cumpliendo las siguientes características: la transmisión del conocimiento técnico se hace de forma empírica; el aprendizaje es de tradición oral o como se le designa habitualmente *pele el ojo*⁴, se enseñan algunas posiciones de las manos y ejercicios y de una vez se comienza con repertorio, los espacios generalmente son abiertos lo que naturalmente garantiza que el alumno escuche lo que está haciendo sin una interferencia sonora más que sonidos de pájaros, en la región del meta existen casas de cultura amplias, con salones donde pueden perfectamente estudiar hasta tres arpistas, con interferencia sonora pero de baja intensidad de los aprendices, pero con paciencia, tolerancia y concentración es posible el desarrollo del proceso individual. Los intentos de metodologías se han quedado cortos en cuanto a didácticas y conceptos musicales.

⁴ termino usado por los maestros arpistas quienes coinciden en el concepto de ser una expresión antiquísima para expresar la forma de aprendizaje de los alumnos, quienes deben tener una buena concentración.

Por otra parte los músicos de arpa llanera profesional en Colombia se enfrentan a la necesidad de formarse como músicos integrales con recursos académicos. Fenómeno que sigue dando paso a la exploración de una enseñanza aprendizaje del arpa llanera más académica, particularmente en Bogotá empieza a darse hace más de 25 años abriendo un abanico de posibilidades e intentos por elaborar ayudas metodológicas que brinden una fundamentación académica. Arpistas como: Hildo Aguirre, William Castro, Darío Robayo y Carlos Rojas, han realizado estudios y avances sobre el campo académico del arpa, pero ha hecho falta la divulgación o mecanismos que faciliten a todo aquel que quiera profundizar en el aprendizaje del arpa llanera, no se ha dado aún mayor relevancia a las técnicas, tímbricas y efectos que se pueden lograr en el instrumento y son necesarias para todo arpista emergente.

Con la fundación del Centro Cultural Llanero, se escribieron unas guías que son un aporte al aprendizaje, pero que a este momento no se consolidaron para un aprendizaje comprobado por este medio y sus maestros enseñaron muchos años sin referirse a este apoyo metodológico, aun cuando la institución lo brindaba como herramienta, se seguía aprendiendo de manera empírica con conceptos y técnicas minimalistas para el abordaje del instrumento, frente a estas realidades se han dado fenómenos para la transmisión de la enseñanza y preservación del estilo o sonidos desarrollados por algunos de los intérpretes más destacados del arpa llanera quienes han desarrollado diversas técnicas basados en la escuela (experiencia y trayectoria) de algunos maestros venezolanos que han tomado como referente interpretativo o estilístico por sus formas de pulsar las cuerdas formas de acompañamiento con los bajos del arpa, de acuerdo a varios conceptos musicales del género musical llanero. Entre los más destacados referentes de estudio de maestros del arpa llanera venezolanos se encuentran: Juan Vicente Torrealba, Eudes Álvarez, Henry Rubio, Carlos Orozco.

Por otro lado se han desarrollado algunas técnicas que permiten la producción de alteración del tono, por medio de recursos técnicos de digitación, citando un ejemplo: aumentar la tensión de la cuerda alongándola para causar una depresión en la caja de resonancia o cambiar la longitud de la cuerda, utilizando la uña o un anillo a modo de capotrasto en alguno de los dedos de la mano de los bajos.

2.2 Referentes Teóricos

2.3 Historia de vida del autor

El primer acercamiento con la cultura llanera es a mis 10 años de edad. Son los años 90's en los campos de Mérida - Venezuela, las madrugadas para ir al colegio estaban amenizadas con el canto de los gallos, canarios, azulejos y turpiales. El medio de comunicación más usado era la radio donde cualquier frecuencia dial que se sintonizara se escuchaba el Joropo, dando un contraste de la música llanera con los sonidos de la naturaleza. A esa hora todo estaba en movimiento:

“En la base de la significación de la cultura llanera está una oposición fundamental que es la esencia que caracteriza lo llanero: el estatismo versus la movilidad. Así tenemos que una de las características del llanero criollo es su movilidad, puesto que tiene que desplazarse continuamente para laborar en los hatos (Díaz G. Hilda Lucía, 2000. La Cultura Llanera: Un análisis etno-semiótico. Pp 3). ”

Esto influye de una manera directa en que los habitantes de estas tierras se caractericen como una raza bravía, y en la música expresen esa pasión e intensidad propia de los factores que los motivan, como todo su entorno en movimiento, las aves, el ganado y animales domésticos.

Para entonces se escuchaba a Reynaldo Armas, Luis Silva, Luis Canagua, Jesús Moreno, Julio Miranda, entre otros músicos llaneros cuyas letras hablan de las costumbres, de lo autóctono, pero también de género musical criollo en proceso de cambio dado también por las nuevas temáticas

de amor: conquista y despecho, que con la influencia del bolero y el género ranchero se van acomodando hacia una transformación cultural.

Para esa época la música llanera se enseñaba en las Escuelas de Fe y Alegría, lugar donde se desarrollaban las artes promulgando la tradición musical de los instrumentos llaneros como el cuatro, la bandola, la guitarra -no había arpa-, comienzo a tener clases de Cuatro llanero mediante clases magistrales de tradición oral, que consiste en:

“Una forma de comunicación popular se caracteriza por no ser letrada pues, por el contrario, se trasmite oralmente de generación en generación (Vansina, 1967: 13). La tradición oral es también colectiva, pues sus relatos son transmitidos en voz alta, conocidos y compartidos por un amplio grupo de personas (Martín Barbero, 1987): la transmisión oral de información es anónima y espontánea, lo cual otorga su propiedad al pueblo de donde surge, es decir, tiene un carácter colectivo (Valverde B. Alejandra María, 2006. Artículo La Tradición Oral: Entre la Enseñanza y la Historia. Pp. 100)”

Para el año 1995 en Bogotá, el aprendizaje de la música llanera se aborda en la Centro Cultural Llanero, donde se enseñan todos los instrumentos que acompañan el joropo. Las estrategias didácticas eran instruccionales (¿Qué hacer? ¿Cómo hacer? ¿Cuánto tiempo? y el paso a paso), basado en un aprendizaje conductista de ensayo y error. Un método de enseñanza poco significativo, teniendo en cuenta que el arte responde a la significancia, al desarrollo creativo, a la experimentación y a la fundamentación técnica que independientemente de tratarse de educación formal o no formal debe darse la apropiación de la interpretación entendida como la satisfacción estética:

“El fin principal de la obra de arte es causar satisfacción estética. Y satisfacción estética es el sentimiento de plenitud emocional e intelectual que nos embarga cuando la hemos captado en su integridad. No se trata precisamente de un placer o de un agrado, sino de algo más completo y complejo, pues satisfacerse es comprobar plenamente que se cumple en nosotros lo que se esperaba sea o no placentero. Es un gozar de las formas creadas o transformadas por el artista y un llenarse del contenido emanante de la obra captada y del que emana de nosotros mismos como consecuencia de lo que el primero sugiere. Llamamos satisfacción estética: la obra de arte ha cumplido su tarea” (Gil Tovar, Francisco. 1999. Introducción al arte. Pp. 177).

Por otro lado, se sigue el proceso de aprendizaje de la música la Academia Luis A. Calvo, donde recibí una formación básica en el arpa llanera y en la Universidad Pedagógica Nacional donde cursé técnica vocal como instrumento principal, coinciden en la formación musical a partir de la fundamentación técnica y teórico-práctica del lenguaje, terminología, experimentación creativa y apreciación estética. Fueron cinco semestres básicos de música en la Universidad INCCA donde tomé el arpa como instrumento principal con el maestro William Castro, se elaboró un método de notación musical de forma manual que contenía todas las posiciones y ejercicios básicos para el arpa con el fin de tener una estructura formal y académica para la enseñanza y el aprendizaje, donde se apropia la Técnica Placing. Este método carece de todo el lenguaje musical que se haya desarrollado desde la incursión del arpa clásica donde se define la digitación, la numeración de los dedos de las manos, los efectos posibles y tímbricas. Razón que fomenta el deseo e interés por realizar un trabajo de investigación con la fuente directa que para este momento siguen siendo los maestros profesionales del arpa llanera y con ellos determinar las técnicas

interpretativas, efectos, estilos y elementos de composición para contrastar después con los elementos técnico-interpretativos para arpa clásica encontrados en el texto *Análisis Del Estilo Musical* capítulo 17.

2.4 Técnicas interpretativas, efectos y elementos de composición del arpa llanera.

Técnica placing, arpeggio, trapiao o rasgao , bajo torrealbero, bajo staccato con apoyo, bajo chamarriao o cueriao, bajo bordoneo, bajo gotera, la metralleta, trinos, el glissando, los armónicos. La mayoría de los apelativos que se atribuyen a los efectos, técnicas y tímbricas del arpa llanera, han nacido por terminologías regionalistas, que tienen origen en la herencia indígena: Por ejemplo:

“En los utensilios que el criollo ha adoptado de las culturas indígenas tales como chiramo: utensilio colgante (expresión utilizada en Tame), budare, mapire: canasto (expresión utilizada en Arauca); caturmare: vasija de palma, corota: vasija de totumo; o en los alimentos indígenas como majule: papilla de topocho, catibía: masa de yuca rallada. (Díaz G. Hilda Lucía, 2000. *La Cultura Llanera: Un análisis etno-semiótico*. Pp 4)”

- **Técnica Placing**



Imagen. 4, Técnica Placing Fuente:

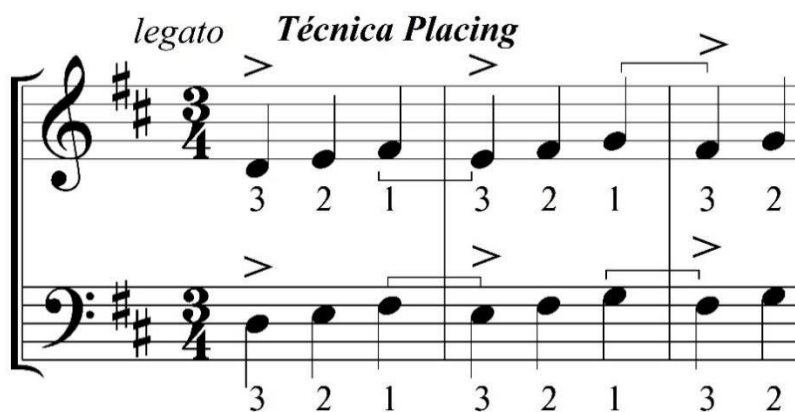


Imagen. 5, terceras para arpa Transcripción: Daniel Naranjo

“Técnica para los diapasones, cuerdas e instrumentos de teclados, que indica el desplazamiento de los dedos en orden para no hacer saltos (1,2,3,4). Para el caso del arpa llanera, el dedo N1 (pulggar), se desplaza por encima de los dedos de la mano recorriendo una escala, ejercicio o figura en sentido ascendente. El dedo N4, anular, recorre en sentido descendente por debajo del resto de los dedos. De la misma forma se hace para la mano derecha que lleva la melodía, como para el acompañamiento de los bajos en la mano izquierda. En este orden preciso, se logra ejercitar menos fuerza en los músculos del brazo para tocar con mayor lucidez, elegancia y velocidad al momento de interpretar. (Lizbeth Cedeño, 2005. Didáctica del Arpa para niños con base en ritmos llaneros. Pp. 21)”

En la imagen 4 se puede ver que el dedo pulgar (1) se apoya en la cuerda siguiente en descenso de la escala adelante antes de soltar el dedo medio (3) esto garantiza seguridad en la pulsación y un sonido homogéneo a lo largo de una frase u ejercicio.

En la imagen 5 aparece un ejercicio de terceras en ascenso, el corchete de unión de compases indica que debe aplicarse la técnica placing y en este caso se realizara apoyando el dedo medio (3) antes de soltar el dedo (1) ya que el ejercicio melódico se encuentra en ascenso.

- **El trapiao o rasgao**



Imagen. 6, terceras para arpa Fuente:
Fuente: Archivo Daniel Naranjo

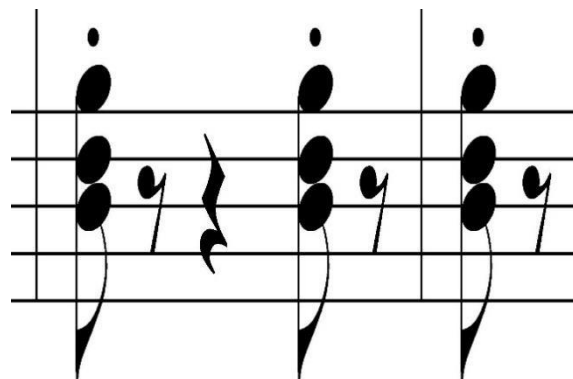


Imagen. 7, Acorde en segunda inversión con staccato (Trapiao)
Transcripción: Daniel Naranjo

Es un efecto del lenguaje desarrollado del arpa llanera se toca sobre los bordones o bajos, tapando las cuerdas con las manos, haciendo una especie de sordina”. (Aguirre Hildo, 2014. Universalización del arpa llanera. Pp.2

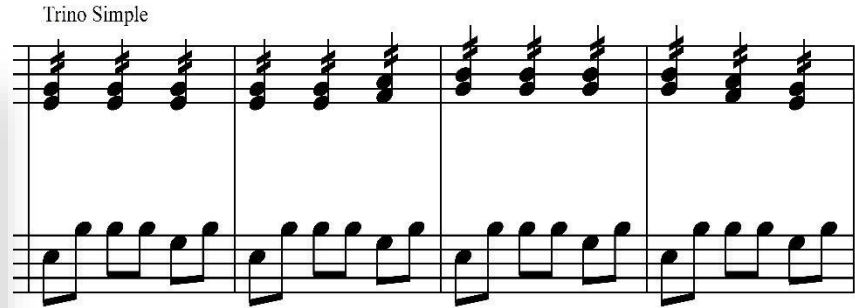
Este efecto se realiza tapando un poco la cuerda con la parte inferior de la palma de la mano.

En la imagen 6 se observa la colocación de los dedos 1, 2 y 3 el dedo anular (4) es apoyo para la ejecución del efecto. En la imagen 7 se aprecia el acorde en posición de 6ta o primera inversión de la tríada a modo de staccato en figuración de corchea en pulsos y tiempos fuertes 1 y 3 respectivamente del compás de $\frac{3}{4}$.

En estos bordoneos generalmente uno está haciendo una sordina o un Bordoneo Trapiao’ como lo llaman en Venezuela: Trapiao’ o Tapao’ (tocando).... Si lo hiciera con la mano levantada sonaría así (tocando).... se le pierde lo que nosotros llamamos el Sabor (tocando)... ahí es donde está la gracia (tocando)... Demostración Didáctica Musical³ (minuto 24:51 a minuto 25:41)”

³ Naranjo, D. Entrevista realizada al arpista casanareño, Hildo Aguirre el 18 de febrero de 2017

• Trino



El acompañamiento a los trinos inicia en nota fundamental del acorde, seguido de la quinta, la tercera se utiliza en el tiempo fuerte del tercer pulso del compás se concluye el tercer pulso con la quinta en el tiempo débil, (todos los sonidos en figuración rítmica de corcheas.

Imagen. 8, trino simple arpa llanera
Fuente: Archivo Daniel Naranjo

Imagen. 9, trinos en clave de sol, acompañamiento en clave de fa.
Transcripción: Daniel Naranjo

Se denomina trino al adorno resultante de ejecutar alternativa y rápidamente la nota principal y la auxiliar superior, por casi todo el valor con que está escrita aquella. (Zamacois Joaquín, 1983. Teoría de la Música Libro II. Pp.33)”.

El trino simple: es aquel en el cual únicamente intervienen la nota principal y la auxiliar superior.

“El puntear rápidamente una sola cuerda tiene necesariamente un límite de rapidez, por tanto, los trinos y trémolos de arpa son comparativamente lentos. (Zamacois Joaquín, 1983. Teoría de la Música Libro II. Pp.33)”.

En la imagen 8, se puede ver la forma de colocar los dedos para producir el trino, la mano derecha aparece levantada, los dedos índice (2) y medio (3) están rectos para producir el movimiento alternando la dirección atrás y adelante para realizar 4 semicorcheas por pulso como lo muestra la imagen

- **La Metralleta**



Imagen. 10, metralleta

Fuente: Archivo Daniel Naranjo

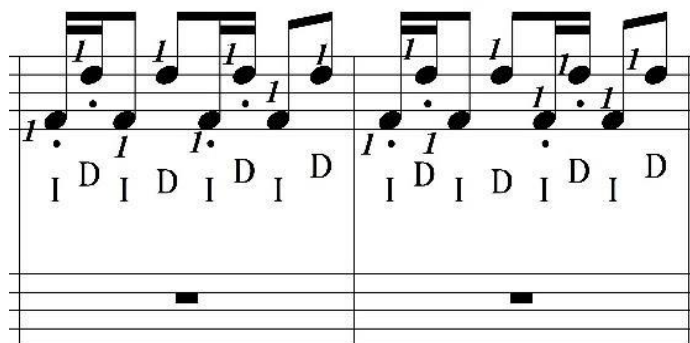


Imagen. 11, convención rítmica efecto de metralleta

Transcripción: Daniel Naranjo

“Es una especie de trémolo, el cual se ejecuta con los dedos pulgares sobre la misma cuerda y se incorporó al Arpa llanera a comienzos de los noventa en manos del venezolano Carlos Orozco. Preferiblemente los arpistas lo ejecutan en ritmos rápidos y recios como el Pajarillo y el Seis por derecho”. (Aguirre Hildo, 2014. Universalización del arpa llanera. Pp.26).

En la imagen 10 se observa la colocación de los pulgares sobre la misma cuerda a una distancia de 3 centímetros abajo del diapasón aproximadamente, altura de la cuerda que no es tan rígida la pulsación y asegura la sonoridad que se requiere para este tipo de efecto, La metralleta se logra con la alternancia de los pulgares izquierdo y derecho con la rítmica que se observa en la imagen 11, se puede realizar sobre la misma cuerda o a un intervalo cualquiera.

“Es diseño melódico-rítmico, del arpista Carlos Orozco, muestra el efecto logrado por la alternancia de los dedos No. 1 o pulgar de cada mano, sobre pulsos de negra, luego asume las figuras corchea negra, continuando con la división ternaria del pulso binario, de negra con puntillo y ejecuta la subdivisión o segunda división, a manera de eco resuelto por la mano izquierda, cada vez que la mano derecha produce una nota. (Robayo, D. (2012). La Transformación Del Lenguaje Del Arpa En El Torneo Internacional Del Joropo, 2000- 2012 Pp.66).

- **Chamarriao o Cueriao**



Imagen. 12, metralleta
Fuente: Archivo Daniel Naranjo

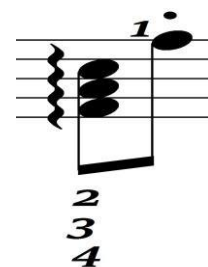


Imagen. 13, cueriao –convención
Fuente: Archivo Daniel Naranjo

Este efecto para arpa llanera es compuesto ya que se realiza en dos momentos, con las siguientes características: el primero se ejecuta en un acorde a tiempo o arpegiado con los dedos 2 3 y 4 en dirección al cuerpo del intérprete y segundo el staccato con el dedo pulgar (1) de la misma mano en dirección al mástil del instrumento.

Nótese en la imagen 12 la forma de la mano después de ejecutar el acorde o arpeggio apoyando la base de la muñeca seguidamente observe el pulgar suelto después de ejecutar el sonido en staccato apoyando la palma.

Mi estilo es criollo, yo soy de raíces criollas, de fundamentos criollos, yo soy el que toca un joropo *calle real* como se dice. Entonces mi joropo va Rasgao' o Cueriao⁴

- **Arpeggio**



Imagen. 14, posición de las manos Arpeggio
Fuente: Archivo Daniel Naranjo

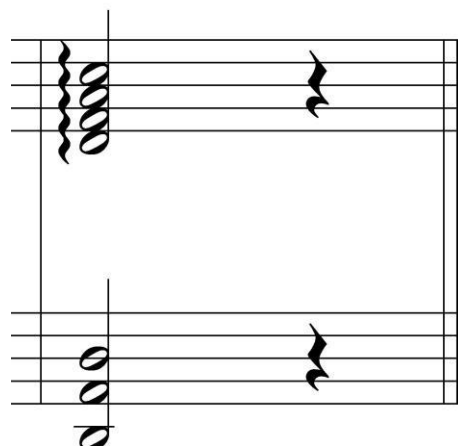


Imagen. 15, mano derecha arpeggio de posición de 7ma.
mano derecha tónica, quinta y octava superior en acorde
Fuente: Archivo Daniel Naranjo

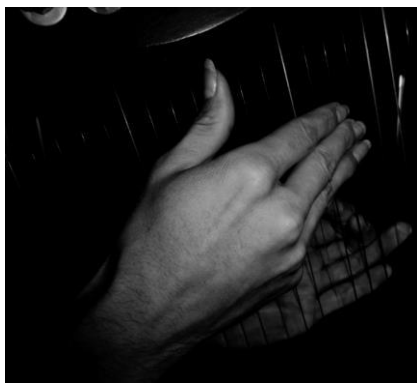
El arpeggio consiste en la ejecución sucesiva, muy rápida y en valores iguales, de las notas de un intervalo armónico o de un acorde. (Zamacois, J. 1983. Teoría de la música libro II. Pp.43)

Esta técnica para arpas, hace honor al nombre del instrumento, se identifica al tocar los sonidos de un acorde o escala en serie o secuencia.

⁴ Naranjo, D. Entrevista realizada al arpista vichadense, Raimundo Cruz el 26 de Junio de 2017

Obsérvese en la imagen 14 la colocación de las manos sobre el instrumento, el pulgar de ambas se ubica más arriba que los otros dedos, se puede ejecutar con o sin uñas solo que cambiará el timbre de la cuerda. En la imagen 15 aparece el arpeggio en posición de séptima para la mano que se ubique sobre los agudos del arpa y la mano de los bajos en acorde a tempo con el arpeggio.

“pueden extenderse a lo largo de todo el registro del arpa: a velocidades bastante rápidas cuando se alternan las manos y a tempos moderados cuando ambas manos tocan juntas. Es posible también realizar arpeggios con acordes, especialmente cuando se alternan las manos. Cabe aclarar sin embargo, que se debe respetar la extensión del brazo derecho y que en los arpeggios sencillos es preferible escribirlos por grupos de dos, tres o cuatro notas por mano⁵”



- **Staccato**

Imagen. 16, Colocación de las Manos para Staccato

Fuente: Archivo Daniel Naranjo

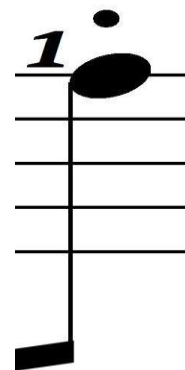


Imagen. 17, staccato.

Fuente: Archivo Daniel Naranjo

El staccato en el arpa llanera consiste en apagar o mutear un solo sonido habitualmente se ejecuta con el dedo pulgar o dedo 1 de una mano se puede efectuar con la misma mano colocando esta, a

⁵ Tamayo L. Márquez, A. (2010) Recuperado de <https://6notas.wordpress.com/>

modo de palm mute⁶ consecutivamente o colocando la otra mano para su ejecución de manera simultánea. En la imagen 16 se observa la colocación de la palma de la mano izquierda ubicada más abajo de donde se pulsara el sonido staccato con el pulgar de la mano derecha, en la imagen 17 encontramos su convención o forma de escritura.

- **El Bordoneo**

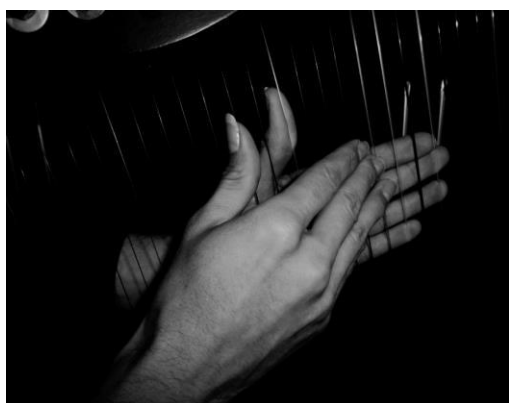


Imagen. 18, Bordoneo o bordoneao
Fuente: Archivo Daniel Naranjo

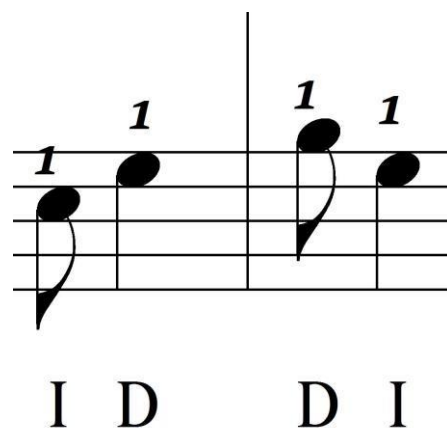


Imagen. 19, Bordoneao
Fuente: Archivo Daniel Naranjo

Los bordoneos como su nombre lo indica se ejecutan sobre los bordones, tenoretos o bajos del arpa llanera necesariamente tienen que ser solo con la yema de los dedos para producir un sonido redondo no tan brillante se debe ejecutar aproximadamente a unos 4 centímetros de distancia debajo del diapasón, entre más cercano se toque al diapasón se producirá un sonido más brillante e incisivo. Habitualmente se interpreta sobre intervalos de tercera aunque no es una regla, se ejecuta con los dedos pulgares o dedos 1 de ambas manos, izquierda (I), derecha (D).

⁶ Apagar el sonido de las cuerdas con la palma de la mano.

Con un tempo enardecido, fogosidad y gran brío, con tendencia al “acelerando”, bastante marcado los bordoneos básicos característicos, una melódica sencilla ejecutada básicamente con dos dedos, escalas quebradas en terceras, acordes en triada y los bajos del arpa que no asumen todavía un papel melódico, sino que siguen supeditados a la temática de los tiples del arpa. (Calderón, C. 1998)

“Bordoneo, recurso melódico-rítmico-percusivo que imita el registro de la bandola barinesa. Álvarez diseña melodías, desarrolla introducciones e interludios en el Seis, el Pajarillo y demás golpes, melodiosos que luego serán tomados por los arpistas como apoyos ritmo-percusivos para los bailadores de joropo. (Robayo 2012. La Transformación Del Lenguaje Del Arpa En El Torneo Internacional Del Joropo, 2000- 2012 Pp.52)

- **El Segundeo**



Imagen. 20, Segundeo

Fuente: Archivo Daniel Naranjo

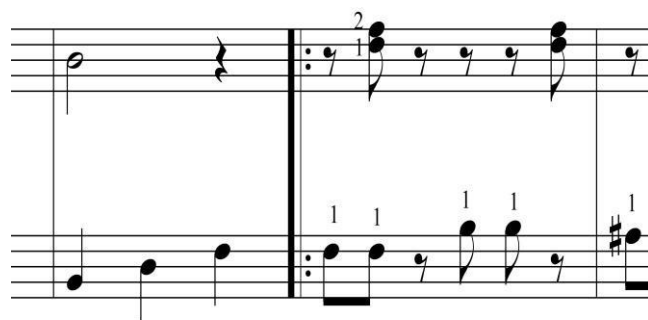


Imagen. 21, Segundeo

Fuente: Archivo Daniel Naranjo

Consiste en tocar dos bajos seguido por un acorde, técnica de tradición oral desarrollada en departamento del Vichada, el maestro Rafael Ballesteros es el pionero en indicar el apelativo para esta técnica para arpa llanera.

En la imagen 20 se puede ver claramente el pulgar de la mano izquierda haciendo el segundeo sobre los tenorettes del registro medio del arpa, la mano derecha realiza terceras u acordes. En la imagen 21 se observa el segundeo en el segundo compás tiempo débil del segundo tiempo dos bajos que se realizan con una mano en figuración de corcheas, estos deben tocarse con el pulgar seguidos seguidos de la otra mano por dos sonidos simultáneos en intervalo de tercera y u “Entonces, escucha esto por ejemplo. Normalmente el este sería un segundeo básico (tocando...), ahora lo vamos a hacer Sacándolo de contexto para que quede marcándolo al contrario y se dé la sensación de otro color Demostración interpretativa (minuto 8’54 a minuto 9’17)⁷

• El Glissando



Imagen. 22, glissando con pulgar
Fuente: Archivo Daniel Naranjo

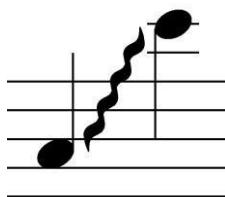


Imagen 23 Convención Glissando
Fuente: Archivo Daniel Naranjo

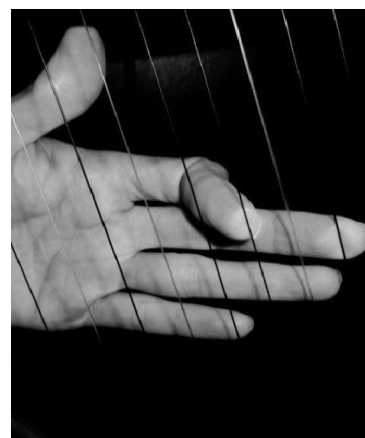


Imagen. 24, glissando con dos sonidos
Fuente: Archivo Daniel Naranjo

“Del francés glisser: resbalar). Indudablemente este instrumento no es el único que los puede hacer, pero quizá si el que los realiza con mayor facilidad y versatilidad. A diferencia de otros instrumentos.⁸

⁷ Naranjo, D. Entrevista realizada al arpista vichadense, Raimundo Cruz el 26 de Junio de 2017

⁸ Tamayo L. Marquez, A. <https://6notas.wordpress.com/2015/03/10/el-arpa-contemporanea-recursos-tecnicos-y-expresivos/>

En la imagen 22 se observa la colocación de la mano para el glissando ascendente el pulgar cóncavo hacia dentro de la mano para ejecutar los sonidos con el lomo de la uña estos sonidos a su vez se van muteando ligeramente con el dedo índice en forma horizontal bien pegado a las cuerdas, en la imagen 24, observamos el glissando en intervalo de tercera con los dedos índice y medio de la mano izquierda que corresponde a los dedos 2 y 3 respectivamente, el dedo medio (3) bien horizontal y el dedo índice (2) en forma de L también se ejecuta de forma ascendente, el dedo 3 va muteando las cuerdas ligeramente. En la imagen 23 se puede ver la convención para realizar glissando ascendente.

- **El Bajo Gotera**

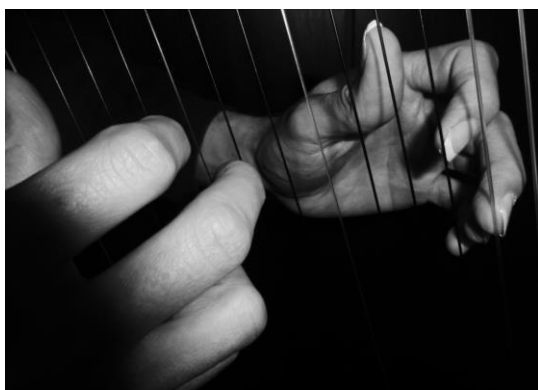


Imagen. 25, Bajo gotera de pulso
Fuente: Archivo Daniel Naranjo

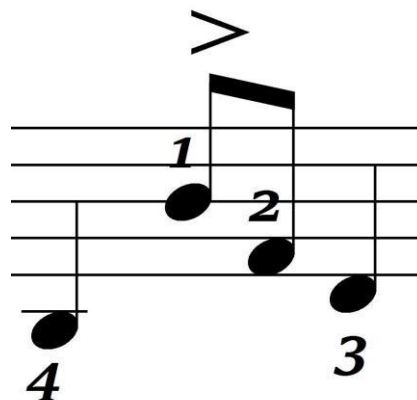


Imagen. 26, Bajo Gotera sencilla
Fuente: Archivo Daniel Naranjo

La gotera figura dentro de las técnicas para arpa llanera como uno de los recursos mas usados para el acompañamiento, característico en pasajes y golpes criollos. Se ejecuta en el registro medio y bajo del arpa.

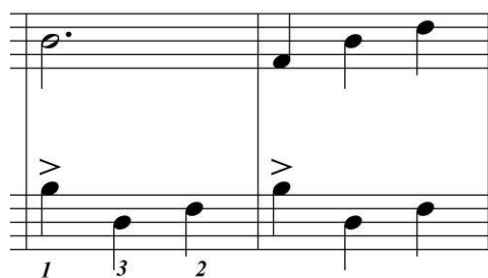


Imagen. 27, Bajo en tónica gotera de pulso

Fuente: Archivo Daniel Naranjo

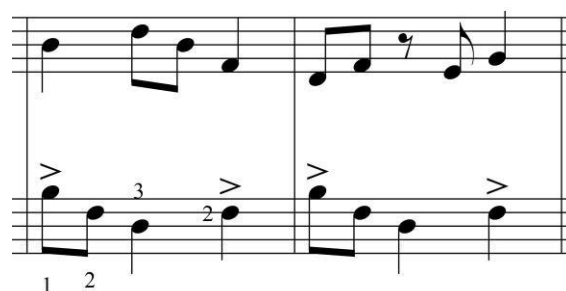


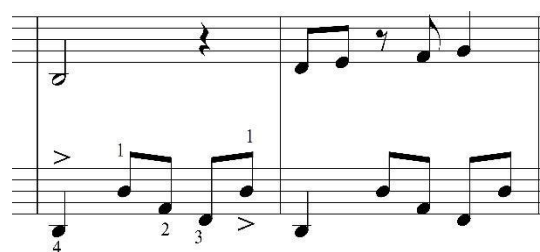
Imagen. 28, Bajo gotera sencilla

Fuente: Archivo Daniel Naranjo



Imagen. 29, Bajo en región de dominante gotera de pulso

Fuente: Archivo D. Naranjo



Bajo doble gotera

Imagen. 30, Bajo gotera sencilla

Fuente: Archivo D. Naranjo

En la imagen 25 se observa la mano izquierda en posición de tríada para realizar un bajo de gotera de pulso. El bajo gotera de pulso se efectúa en los tres tiempos del compás de $\frac{3}{4}$ en figuras de negras en cualquier estado posicional del acorde. En la imagen 27 puede observarse el bajo gotera de pulso acentuado la figura de negra del primer tiempo del compás que es a su vez es la tónica del acorde por encontrarse en posición 6/4. En la imagen 28 se observa una variación de la imagen 27, se agrega una corchea en el primer pulso cambiando también su nombre a gotera sencilla, la imagen 26 es otra variación de la gotera sencilla, donde se cambia además el acento al segundo pulso del compás.

En la imagen 29 se puede ver claramente el bajo gotera de pulso que en región de dominante comienza en la quinta del acorde en el primer pulso, va a la séptima menor en el segundo pulso o sonido más bajo y cierra el compás con la tónica, este tipo de acompañamiento de gotera de pulso tiene como eje el dedo índice (2) nótese que en la imagen 27 el dedo (2) que ejecuta el sonido de la cuarta línea o quinta de la tónica es el mismo que permanece en la imagen 29 en el mismo sonido y en región de dominante se convierte en la tónica como eje de las dos acordes desglosados en gotera de pulso.

- **Bajo Torrealbero**



Imagen 31

Fuente: Archivo D. Naranjo

Imagen 32

Fuente Archivo D.Naranjo

Imagen 33

Fuente Archivo D.Naranjo

Imagen 34

Fuente: Archivo D.Naranjo

En la imagen 31 observamos el bajo Torrealbero en una primera forma conformado por: una blanca doblada a la 8va sobre la tónica y negra en la quinta a modo de staccato.

En la imagen 32 encontramos la segunda forma conformada por: figuras de negra en la secuencia nota fundamental, quinta y tercera del acorde en staccato.

La imagen 33 presenta la tercera forma del bajo Torrealbero: es el acorde en estado fundamental desglosado en la secuencia nota fundamental, tercera y quinta sobre figuras de negra a modo de staccato.

La imagen 34 sugiere un bajo Torrealbero en cuarta forma: consiste en la ejecución de un acorde en figura blanca con puntillo en estado fundamental de manera acentuada ejecutándose a la mitad de las cuerdas.

En la imagen 35 encontramos la quinta forma del bajo Torrealbero que consiste en una figura de blanca con punto en nota fundamental o sonido más bajo mientras se ejecutan figura de negra en la octava y quinta durante el segundo y tercer pulso del mismo compás.



Imagen 35
Fuente: Archivo D.Naranjo

Estas cinco formas de bajos Torrealberos debe ejecutarse a la mitad de la cuerda, ya que en esta región del arpa el sonido adquiere cuerpo, redondez, suele ser más grueso, no tan claro, brillante, incisivo ni nasal, porque el estilo lo exige.

- **Armónicos**



Imagen. 36, Bajo en región de dominante gotera de pulso
Fuente: Archivo Daniel Naranjo

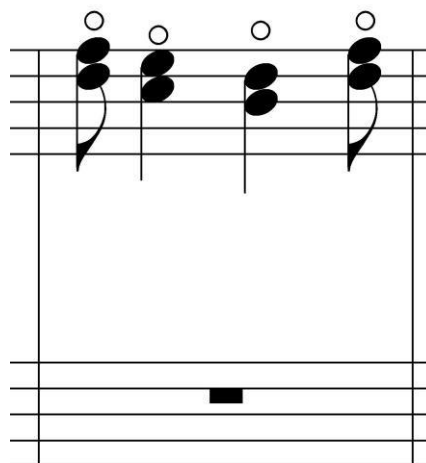


Imagen. 37, Convención Armónicos
Fuente: Archivo Daniel Naranjo

Los armónicos son un efecto poco usado en el arpa llanera, los encontramos en temas estilizados, se usa principalmente el armónico de octava que se logra colocando la yema de un dedo en la mitad de la cuerda levemente y pulsando la cuerda con un dedo de la otra mano, en el momento de ejecutar se levanta también el dedo que se colocó primero.

En la imagen 36 se observa la forma de lograr el armónico en dos sonidos con intervalo de tercera la forma de ejecución es colocar los dedos índice (2) y medio (3) de la mano izquierda tocando con las yemas las cuerdas, mientras con las uñas de los dedos índice (2) y medio (3) de la mano derecha se pulsan las cuerdas para producirlo, en la imagen 37 encontramos la convención del armónico.

2.5 Tímbricas y estilos del arpa llanera.

- **Tímbricas**

Las tímbricas que se producen en el arpa llanera son posibles de acuerdo con la región donde se ubican las manos para producir el sonido sobre las cuerdas por lo tanto existen 3 regiones estas a su vez determinan el estilo que se quiere lograr, están distribuidas de esta forma:

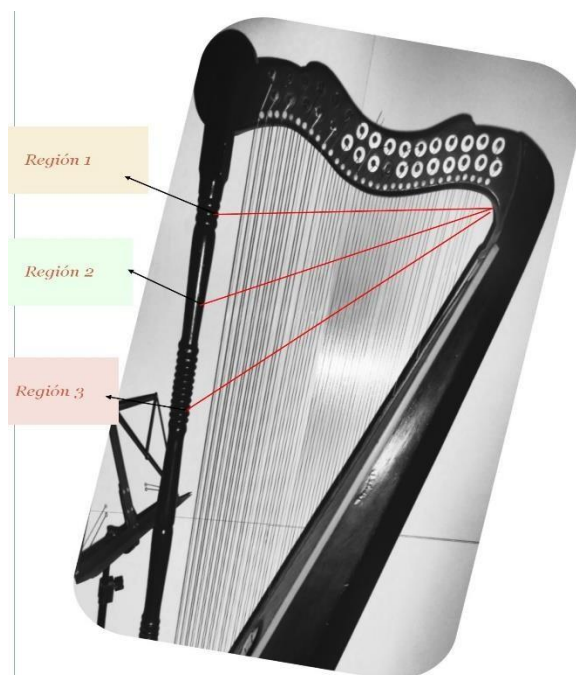


Imagen. 38, Regiones del arpa llanera
Fuente: Archivo Daniel Naranjo

Región 1: El estilo criollo tradicional se debe tocar en esta parte superior de las cuerdas, para que el sonido sea brillante y uniforme, aquí el timbre de todas las cuerdas es muy similar e incisivo.

Región 2: El estilo criollo torrealbero y el estilizado se aborda un poco más arriba del centro de la cuerda distanciado en los sonidos bajos 10 centímetros aproximadamente abajo del diapasón, allí el sonido adquiere cuerpo aunque es menos brillante y los sonidos que se obtienen poseen distintas tímbricas.

Región 3: Es una región poco explorada, se presta para hacer arpeggios con sonidos largos que funcionan muy bien dentro de arreglos para sonidos ambientales o trabajos experimentales⁹.

2.6 Estilos de la música llanera¹⁰

- **Criollo Tradicional**

Su pulsación se realiza en la región número 1 de las cuerdas, el sonido es más fuerte, más brillante, más incisivo, la intensidad de la pulsación y sonido es igual en todo el registro ya que se imprime más fuerza en las manos sobre las cuerdas obteniendo un sonido uniforme.

El maestro Abdul Farfán define al arpista criollo tradicional como aquel arpista veguero, aquel arpista “recio”, que tiene mucho sabor en su interpretación, que le gusta tocar sobre todo joropo y lo hace bien, y si de pronto debe tocar un tema estilizado no se va a sentir muy bien ni lo va a interpretar bien, ese es el arpista criollo.

- **Estilizado Comercial**

Su pulsación se realiza en la región número 2 de las cuerdas, el sonido es menos fuerte ya que en esta altura de la cuerda hay menos tensión, se utiliza más el recurso melódico con menos sonidos largos y silencios), se recurre a una elaboración armónica que no sería posible sin un conocimiento académico previo, notas de paso, melodía acompañante a 2 voces en intervalos consonantes como terceras, sextas y octavas. Resulta más comercial, con características de complejidad a la hora de tocar pero fácil de reconocer sin que sea tan sencillo.

El maestro Abdul Farfán dice que hay arpistas estilizados que de pronto no son tan buenos para la música criolla, tocan un joropo pero no con el sabor que lo toca un señor veguero ya que

⁹ Naranjo, D. Entrevista realizada al arpista bogotano, William Castro el 2 de Diciembre de 2016

¹⁰ Naranjo, D. Entrevista realizada al arpista bogotano, William Castro el 2 de Diciembre de 2016

ellos se sienten mejor tocándola. Este tipo de arpistas estilizados pienso que tienen un poco más de contacto con la gramática o con la teoría, así no hayan hecho una carrera pero de alguna forma se

han vinculado un poco más porque para ser estilizados se tiene que hacer una serie de acordes que no están dentro del formato criollo del arpa tradicional. Entonces, ellos tendrán que saber por lo menos – aparte del gusto-, de meter esos acordes y tendrán que saber cómo se llaman.

- **Estilizado Influenciado**

La pulsación sigue siendo como en el estilizado comercial este estilo está más influenciado por otros géneros musicales como el jazz, el bolero, se puede reconocer por el uso de acordes con séptima mayor, puede referirse también a rítmicas no habituales de la música llanera, se pierde mucha identidad y caracterización del arpa llanera en este estilo.

- **Criollo Torrealbero**

Su nombre hace honor a su creador el venezolano Juan Vicente Torrealba Tiene una caracterización muy particular en su interpretación, al tocarse en la región 2 de las cuerdas adquiere un sonido más redondo (grande) y con menos brillo, el uso de los acordes y arpeggios en posición de segunda octava son recursos muy utilizados para este estilo. El acompañamiento de los bajos se mantiene sobre el pulso.

En Caracas nace el estilo Torrealbero, muy conocido en Latinoamérica como Ritmo 60, una manera de acompañar golpes, pasajes y vals-pasajes, en la que se abandona el doblaje de la melodía de la voz y los esfuerzos del arpista se concentran en crear un marco musical mucho más ritmo-armónico y melódico haciendo gala de diferentes recursos: el uso de la acórdica y armonía triádica como soporte, la introducción de cantos y contra-cantos alrededor de una voz estilizada, cuyos ecos provienen principalmente del bolero y el tango, músicas de amplia difusión en toda América en

ese momento. (Robayo 2012. La Transformación Del Lenguaje Del Arpa En El Torneo Internacional Del Joropo, 2000- 2012 Pp.56)

“Además hay un Slap que es bien Torrealbero esa es otra forma que ahora se está quedando en el olvido porque los arpistas de hoy en día ya no saben acompañar (toca haciendo el efecto Slap)... ahora se acompaña así (toca sin hacer efecto Slap¹¹”

2.6 Técnicas interpretativas del arpa clásica contrastadas con las del arpa Llanera

- **El glissando**

Esta característica singular de la técnica artística no es menos efectiva por haberse abusado de ella. El archiutilizado glissando ascendente de arpa en los tutti orquestales ha llegado a ser una de las peores trivialidades de la música; este hecho nos puede servir para dirigir nuestra atención hacia otras posibilidades más variadas y de mejor gusto en el uso del glissando. Para interpretar el glissando ordinario, la mano se desliza por las cuerdas con mayor o menor rapidez, procurando hacerlo por el centro de ellas, punteando cada cuerda con el pulgar al descender, y con el tercer dedo al ascender (el pulgar es el primer dedo, como en el piano). No es necesario escribir todas las notas del glissando, con solo una octava es suficiente para mostrar la afinación o anotando tan solo la primera y última nota del glissando.

El glissando del arpa se toca con una mano o con las dos, y puede usarse en toda la extensión del instrumento. Se basa en las escalas, acordes o cualquier combinación de las siete notas. (La Rue, J. (1989). Análisis Del Estilo Musical. Pp. 350)

¹¹ Naranjo, D. Entrevista realizada al arpista casanareño, Hildo Aguirre el 18 de febrero de 2017

Contrastando el glissando clásico con el del arpa llanera se coincide que es un recurso técnico similar, a diferencia de ser achiutilizado en el arpa clásica, en el arpa llanera se le ha dado poco uso compositivo.

- **Los sonidos etouffes**

Los sonidos del arpa tienden a vibrar libremente. Los efectos de staccato, de cortar la vibración, son una excepción a la regla. En los registros medio y grave, las vibraciones duran algún tiempo, aunque en disminuyendo, y puede ser necesario apagar el sonido. Se hace pisando las cuerdas con la palma de la mano, y se indica usualmente con el término francés étouffes. Para acordes en staccato corto, se aconseja añadir el término secco.

El efecto descrito por la expresión francesa sons étouffés (sonidos apagados) hace referencia a una técnica especial de arpa según la cual cada sonido es apagado por el mismo dedo que acaba de puntearlo, al ir a ponerse en posición para la nota siguiente. Si las notas no están cerca una de otra, el sonido se apagará con la otra mano. El efecto es un staccato muy seco. (La Rue, J. (1989). Análisis Del Estilo Musical. Pp. 357)

Esta técnica descrita por el señor La Rue, correspondería a los efectos de trapiao y cueriao que se desarrollaron para el arpa llanera y en el joropo se han vuelto un recurso técnico archiutilizado. El termino secco correspondería más al efecto rasgao que en la práctica del arpa llanera es un acorde en staccato corto, obsérvese la imagen 7.

- **En la tabla (pres de la table)**

Punteando las cuerdas junto a la tabla armónica (près de la table) sale un sonido metálico, algo parecido al sonido de una guitarra. (La Rue, J. (1989). Análisis Del Estilo Musical. Pp. 357)

En la tabla, recurso del arpa clásica corresponde al estilo criollo que se interpreta bien cerca del diapasón en el arpa llanera y el sonido es brillante o metálico como lo describe La Rue, incisivo como lo describe el maestro William Castro.

- **Trémolos y trinos**

El puntear rápidamente una sola cuerda tiene necesariamente un límite de rapidez, por lo tanto, los trinos y trémolos de arpa son comparativamente lentos. El trino puede ser tocado con una sola mano, pero tendrá mayor precisión rítmica si se alternan las dos manos.

El trémolo de arpa más a menudo empleado en las partituras orquestales (La Rue, J. (1989). *Análisis Del Estilo Musical*. Pp. 358)

Los trémolos clásicos coinciden con el recurso de la metralleta desarrollado por el venezolano Carlos Orozco.

“Es una especie de trémolo, el cual se ejecuta con los dedos pulgares sobre la misma cuerda” (Aguirre Hildo, 2014).

Los trinos coinciden con el concepto del arpista llanero, la forma como se desarrolla difiere en el sentido que en el arpa llanera se conoce solo con una mano, La Rue dice que alternando las manos se consigue mayor precisión rítmica, entonces esto sería un objeto de estudio para los arpistas académicos emergentes.

- **Armónicos**

Los armónicos del arpa son muy típicos, y se usan abundantemente. El único armónico que se usa es el de octava, que se produce pisando el nodo en el centro de la cuerda y punteando la mitad superior de la misma, todo con la misma mano.

Los mejores armónicos son los de las cuerdas centrales del instrumento. Por encima de la (clave de sol, primera línea adicional), las cuerdas son demasiado cortas, y en el registro grave, las cuerdas entorchadas (una octava y una cuarta) no dan armónicos de buena calidad sonora.

Para la notación de los armónicos de arpa se escriben las notas que corresponden a las cuerdas tocadas. Se les añade un circulito, como en los instrumentos de cuerda, y el sonido será una octava superior. Algunos arpistas prefieren la notación de la altura real, pero si se sigue este método habrá que explicarlo explícitamente en la partitura. El sonido de los armónicos de arpa es suave y delicado, sugestivo y distante. Es un recurso de color que puede ser fácilmente anulado por otros sonidos. Otro color es el unísono conseguido por una nota normal con el armónico tocado sobre la cuerda se su octava inferior. Los armónicos de arpa combinan bien, como decoración melódica.

(La Rue, J. (1989). Análisis Del Estilo Musical. Pp. 355)

A diferencia del arpa clásica los armónicos han sido muy poco usados en el arpa llanera, se coincide en que los mejores armónicos se producen en la mitad de la cuerda en el registro medio de ambos instrumentos y que es un recurso que le da un color a la melodía.

- **Los Acordes (non arpeggiato)**

Puesto que el dedo meñique no se usa, los acordes tendrán un máximo de cuatro notas por mano. Alcanzar una décima entre el pulgar y el cuarto dedo es como alcanzar en el piano una octava.

Los acordes se tocan ligeramente arpegiados de abajo arriba. Si se quiere un efecto claramente arpegiado, se escribirá una línea vertical ondulada. Si las notas han de sonar simultáneamente, se pondrá un corchete delante del acorde, o se escribirá non arpeggiato. Muy a menudo se deja a juicio del intérprete estos asuntos, de acuerdo con su parecer musical. Si el acorde se ha de tocar de arriba abajo se usarán flechas para indicarlo. (La Rue, J. (1989). Análisis Del Estilo Musical. Pp. 354)

En la técnica del arpa llanera arpistas como Renne Devia si han usado el dedo meñique para el momento en que una de las manos un dedo realiza el sostenido en la parte baja de la cuerda sobre la tapa superior del arpa el meñique hace una especie de pedal sobre uno de los bajos. Los acordes en el arpa llanera se tocan arpegiados en el estilo Torrealbero en gran medida y usados en menor escala para los estilos estilizado y criollo. Es uno de los recursos más usados en el arpa llanera en el estilo clásico en acordes consonantes.

- **Digitación arpa clásica**

Las cuerdas se accionan con las puntas de los dedos y el borde externo del pulgar. El quinto dedo no se usa. En el arpa no hay esquemas de digitación como los que se usan para las teclas blancas y negras del piano. Todas las escalas se digitan igual, para las ascendentes 4-3-2-1-4-3-2-1, para las descendentes 1-2-3-4-1-2-3-4,

etc. Los arpeggios se pueden tocar con una mano, pero se interpretan más a menudo alternando las dos manos.

Aunque ambas manos pueden tocar por todo el ámbito sonoro del instrumento, la mano izquierda alcanza con mucho más facilidad las notas más graves, puesto que el arpa descansa sobre el hombro derecho (y entre las rodillas del intérprete). (La Rue, J. (1989). *Análisis Del Estilo Musical*. Pp. 352).

La digitación es la técnica del arpa clásica según La Rue (1989), es la que más coincide con las técnicas del arpa llanera, la numeración de los dedos es exacta para los dos tipos de arpa. Sin embargo la forma de colocación de las manos varía, las uñas para el arpa clásica son cortas, en el arpa llanera se puede elegir entre uñas largas o cortas, en el arpa clásica durante la ejecución la palma de las manos está más alejada de las cuerdas, las puntas de los dedos apuntan ligeramente hacia la parte inferior de la cuerda y en el arpa llanera la palma está más cerca de la cuerda obsérvese la imagen 14 del arpegio y la punta de los dedos esta mas de frente al cuerpo de la cuerda.

Términos de las técnicas distintos del arpa clásica y el arpa llanera pero con igual significado:

ARPA CLASICA	ARPA LLANERA
Los sonidos etouffes	Trapiao y Cueriao
En la tabla (pres de la table)	Parte superior de la cuerda-Estilo criollo
Trémolos	Metralleta

Términos en las técnicas del arpa clásica y arpa llanera que coinciden:

El Glissando, los trinos, los arpeggios, los acordes, los armónicos y la digitación.

CAPITULO III

3. Metodología

3.1 Tipo de investigación

La propuesta de investigación comienza con el método biográfico:

“Conjunto de técnicas metodológicas basadas en la indagación no estructurada sobre las historias de vida tal como son relatadas por los propios sujetos. Sautu, R. (1999).”

Historia de vida del autor de la investigación para esta investigación. Luego se fundamenta en investigación cualitativa, de tipo descriptivo,

3.2 Técnicas de recolección de Información

3.2.1 Tipo de investigación

Observación Participativa

Donde el investigador se involucra directamente en el medio o campo de investigación.

“La observación participante es una de las técnicas privilegiadas por la investigación cualitativa. Para, para obtener los datos el investigador se incluye en el grupo, hecho o fenómeno observado para conseguir la información desde adentro. Este tipo de observación proporciona descripciones de los acontecimientos, las personas y las interacciones que se observan, pero también, la vivencia, la experiencia y la sensación de la propia persona que observa”. (Díaz, L. 2010)

3.3 Procedimientos

Revisión bibliográfica (monografías, métodos o cartillas para arpa en Colombia). Se estudiaron los documentos referentes al tema de esta investigación, con el fin de hacerse una idea clara del estado del arte, textos musicales para dar claridad en las categorías a desarrollar dentro del marco teórico de referencia.

Entrevista específica a profesionales maestros del arpa llanera.

3.4 Caracterización

La población a la que va dirigida este material pedagógico para arpa llanera son aquellos inquietos músicos arpistas académicos emergentes que quieran perfeccionar su técnica, se considera serán jóvenes de 22 años en adelante proporcionando a estos proporcionándoles un material de primera mano, que sin duda despejara dudas en cuanto a las técnicas se refiere y estos conceptos le brindaran una orientación para la búsqueda de su identidad musical si se quiere.

3.6 Fases de la Investigación.

Se desarrollaron a partir de la definición de cuatro fases a saber: planeación, ejecución, verificación y resultados.

PRIMERA FASE: Trabajo de las variables correspondientes al proceso de planificación: selección de los arpistas a entrevistar; definición de enfoque de las entrevistas y la toma de decisión para pasar a la pregunta de investigación que orienta la justificación y búsqueda de las técnicas para Interpretar el arpa utilizadas por cinco profesionales del arpa Llanera.

SEGUNDA FASE: Estructuración de las entrevistas y el paso a paso para presentar el resultado de los objetivos propuestos.

TERCERA FASE: Trabajo de observación, análisis, descripción comparación y sistematización de las técnicas para tocar el arpa llanera utilizadas por los cinco (5) arpistas de folclor llanero entrevistados para la formación de arpistas académicos emergentes.

CUARTA FASE: Trabajo sobre el proceso de transcripción y arreglos para arpa llanera donde se involucran las técnicas compiladas verificable en las partituras, audios y videos de ejercicios con las técnicas propuestas como resultado.

3.7 Entrevistas

3.7.1 Entrevista Maestro William Castro

Fecha: 2 de diciembre de 2016

Ciudad: Bogotá



Foto. 1, Entrevista Maestro William Castro en la Universidad Distrital (ASAB) Por Daniel Naranjo

DANIEL NARANJO: buenos días estoy con el maestro William Castro... mi primer maestro de música e instrumento hace 19 años. Estoy aquí retomando el ámbito musical porque también fui profesor por mucho tiempo. Aunque el arpa también fue mi pasión y la música llanera ha sido el género de mi proyección, por eso mismo no iba a hacer un trabajo que no tuviera que ver con esto. Bueno, ¿Quién es William Castro y hace cuanto comenzó con el arpa llanera?

WILLIAM CASTRO: Tengo 41 años cumplidos, empecé a tocar desde los 10 años. Cuando aprendí a los 14 años hice mi primera grabación. Llevo en el récord casi 300 grabaciones tocando arpa, no solo llanera sino otros géneros. ¡Estudie el arpa desde niño por influencia de mis padres!

DANIEL NARANJO: ¿Cuál es el nombre de sus maestros?

WILLIAM CASTRO: En música llanera mi primer maestro se llama David Parales, después fue Mario Tineo. Me metí muchísimo en genero llanero criollo tradicional ¡por muchos años lo hice!

Cuando entré al conservatorio de la Universidad Nacional quise estudiar arpa clásica. Lo que pasa con el arpa clásica en este país es que no hay mucha salida para ese tipo de instrumento... Tres (3) vacantes y todas son por tradición o por familia. Mi profesora era arpista de la filarmónica en ese entonces y la hija quedaba como su sucesora y había otra arpista llamada María Cruz que todavía está, de manera que la familia y la tradición de ellos tienen ese espacio. Lo segundo es que el arpa clásica cuesta mucho dinero y para ese entonces era más difícil de conseguir que ahora y mi familia no tenía recursos para eso. Entonces lo que hice fue utilizar elementos de ese tipo de arpa para tener influencia sobre el arpa llanera y seguí inclinado por el arpa llanera cambiando ciertos aspectos armónicos por hacer crecer un poco más la parte folclórica, que era lo que yo hacía. Y ahí se abrió otra línea y la tendencia que antes era arpa llanera criolla me cambio el concepto y termine haciendo arpa estilizada, todo lo contrario de la otra, obviamente conservando las raíces del arpa llanera tradicional. Llevo de esos 30 años que toco, llevo 20 años enseñando y estudiando el arpa.

DANIEL NARANJO: ¿En sus inicios del aprendizaje del arpa llanera que metodologías trabajaste o trabajaron los maestros contigo? ¿Había lectura?

WILLIAM CASTRO: ¡No! Cuando eso entre a la Academia de David Parales y era simplemente copiar lo que él me decía... toque esto y hágalo, incluso ni nombres ni nada yo no tenía idea como se tocaba, yo al maestro David Parales, le aprendí la técnica de ubicación de las manos porque el eso lo tenía muy claro y yo tocaba con muchos errores y cuando empecé a estudiar arpa clásica me di cuenta de varias cosas porque siempre iba comparando las dos cosas. Cuando empecé a estudiar con el Maestro Mario Tineo por su forma de tocar que es una forma especial que tiene, me hizo cambiar la postura de la mano para poder lograr la sonoridad que él quería que yo lograra y lograr tocar unas formas musicales que él hacía, ante eso tuve choques pues yo tenía ya tres (3) técnicas diferentes y no sabía cuál. Lo que hice fue reunir las tres (3) para lograr una sola que me diera la dinámica de tocar lo que yo quisiera y eso fue lo que consolidé.

DANIEL NARANJO: ¿El estilo del arpista como se define? ¿Cuándo uno habla de la técnica Mario Tineo o hablando de los venezolanos, del estilo de Henry Rubio y Torrealbero, se puede hablar del estilo William Castro?

WILLIAM CASTRO: No sé hasta dónde. Son líneas de gusto, los estilos dentro de la música son muy diferentes a los estilos de los arpistas. Existen cuatro (4) estilos en la música llanera el Criollo Tradicional que es el *recio*, el del joropo *sabroso* para el cual se diseñó ese estilo de arpa, que es la música llanera campesina. Existe un estilo que se llama Torrealbero (de Juan Vicente Torrealba), que quiso que la música llanera fuera más romántica y se saliera del campo, se saliera de la tradición llanera un poco más elegante, más para los teatros y el resto del país. Los términos poéticos no eran con tantos términos campesinos que personas de otro lado o personas del interior no entendían.

DANIEL NARANJO: esto también fue lo que paso en otros países... también fue un trabajo de elaboración donde uno escucha cambios audibles y los arreglos para hacerlos más universal

WILLIAM CASTRO: ¡Y él lo hizo! (Juan Vicente Torrealba). Incluyó el bajo, el contrabajo y había una puesta en escena. Creó un estilo y una forma de tocar influenciado por el bolero porque vivió en México muchos años haciendo películas, fue un famoso compositor (...). Hizo un sonido diferente, las voces ya no eran campesinas ni voces criollas que hablaban rápido y no se entendían. Uso voces líricas de cantantes formados (tenores, sopranos o mezzosopranos), que cantaban con él. Un estilo más comercial y universal con letras que tenían influencias del bolero porque era muy romántico, esa época era los 60 por eso se quedó *el ritmo 60* ese el ritmo Torrealbero, pues la forma de tocar el cuatro era más lento dentro de la canción, el arpa no imitaba la voz sino acompañaba la voz como a veces con la guitarra, que hace la introducción y acompaña la voz. De ahí salió una línea diferente dentro de la música; eso dio la posibilidad de abrir más puertas dentro del género llanero. Entonces existía la línea Tradicional Criolla y Torrealbero, pero de ese vértice

Torrealbero surgieron 2 vértices más empezando por la música estilizada que es otro estilo. Una música influenciada por otros géneros como el bossa nova, jazz o jazz latino, el bolero y el flamenco, que se incluyen y se tocan con ritmos llaneros a 3/4 o 6/8 acompañados armónicamente. Las armonías eran más elaboradas, complementadas con el bajo y el cuatro para hacer acordes de 5 o 6 sonidos, entre el bajo y el cuatro con otro color de sonido. Cada uno de los integrantes que lo tocaban ya tenían formación académica dentro de la música, era una cosa más elaborada musicalmente dentro de lo folclórico sin embargo pesaba más la parte académica que a veces la parte folclórica obviamente con su sonido llanero... a eso se le llama música estilizada. Siembargo, la música llanera criolla siguió surgiendo y se volvió más popular, hablaba del pueblo como música de despecho, el llanero iba para el pueblo escuchaba su canción se acordaba de sus amores, de sus cosas y en su cantina se tomaba sus tragos. Hablamos del llanero tradicional, el campesino con su música llanera criolla. De ahí, surgieron muchas voces manejando ese estilo Criollo Popular. Eso nunca paro, nunca ha parado, se conserva y evoluciona como otra línea del género tradicional (...), y la unión de los dos (2) géneros tradicionales y el tercer género que es el estilizado, es una música urbana para la ciudad desde un punto de vista comercial, es una forma de sacar la música de la región para que se escuche en la Costa, en Nariño o en cualquier lugar, pero es más comercial. Entonces buscan un personaje de buen aspecto que cante bien o mal pero que tenga una voz comercial, que las letras digan lo que quiere la gente ya la parte de rosa y poética se deja de lado, un lenguaje crudo y ya no es regional, se trata de una balada con instrumentos llaneros (...), esa es la otra línea la música comercial llanera.

DANIEL NARANJO: Maestro, recuerdo haberlo visto como jurado en varios concursos de arpa ¿recuerda qué se evalúa normalmente al arpista?

WILLIAM CASTRO: Fui jurado seis (6) años consecutivos. Jurado del Festival de Joropo en Villavicencio; Festivales de música llanera como concursante y ahora como jurado –se han hecho en Colombia y en Venezuela-, que tengan que ver con instrumentación. Básicamente se trabajan los mismos parámetros, pero depende de las bases que ponga el festival. Los jurados estamos limitados a lo que propone el festival.

DANIEL NARANJO: ¿Normalmente quien propone el festival, la administración?

WILLIAM CASTRO: La Secretaria de Cultura, pero siempre hay un músico o se sigue una tradición con referente a todos los festivales, pero siempre hay un músico detrás. Por ejemplo el caso de Villavicencio, que tiene el festival más grande de música llanera de Venezuela y Colombia, el que más peso tiene primero por la organización, segundo por el premio es el más alto y obviamente esa parte económica llama a los mejores a que vayan a concursar y segundo al prestigio que da, ya que se gana ese prestigio porque siempre van los mejores(...) pero también hay festival muy buenos así no haya el incentivo económico tan grande como el Festival del Retorno en Acacias y el Festival de San Martín, esos dos incluso son más antiguos que el de Villavicencio, son muy tradicionales y la exigencia musical es muy buena. En cuanto a las bases, en el de Villavicencio que es el que se está renovando casi siempre... no se busca el mejor arpista sino el mejor lo haga en ese momento porque para evaluar al mejor arpista tendríamos que evaluar su recorrido, su hoja de vida y así no podríamos poner a concursar a nadie y uno que reuniera todos los requisitos... no existe. Tocaría a cada uno hacerle un homenaje y darle un premio, no habría concurso. Entonces lo que se busca es unificar ciertos criterios para que el aspirante ganarlo los cumpla, así concurse y puede ser muy bueno, pero si no los cumple no puede ganar (...) sino satisface las reglas que se ponen entonces no es un personaje adecuado para eso. De eso se tratan los concursos.

DANIEL NARANJO: Muchas veces hay insatisfacción por las decisiones del jurado en los festivales y se busca que esos espacios se mantengan y evolucione (...) ¿cuántos ítems tienen esas bases para la evaluación del concurso?

WILLIAM CASTRO: depende de lo que se busque cada festival tiene una necesidad o una propuesta, por ejemplo, sobre las composiciones de los autores: usted y yo vamos a organizar un festival, la letra o composición que va inscribir tiene que hablar del piano y debe ser una canción llanera criolla tradicional. Ya le puse las condiciones, entonces el participante ya sabe a qué atenerse sino hace eso. ¡Por ejemplo, usted lleva una canción que habla del piano pero que no lo describe y segundo que es llanera pero no tradicional sino estilizada... usted la mete a concursar, puede ser la mejor letra, la música más hermosa, traer el mejor cantante para que la defienda y todo el mundo dice que música tan bacana! pero los jurados deciden que no se gana el concurso, aunque esa canción puede ser mejor que la otra, pero es que no cumple los requisitos que exigía el festival. Hay un “congresillo” que se hace antes de los festivales no tanto al público y se le aclara a los concursantes los parámetros del concurso (...) eso es como las leyes, se cumple como están escritas por eso se aclaran las cosas (...) Igual pasa con los músicos, las propuestas musicales están preestablecidas, por ejemplo: el instrumental de música llanera debe tener música tradicional, debe ser joropo recio y debe ser original pero llega fulanito trae un joropo elaboradísimo pero no es original, se trata de una colcha de retazos, aunque lo toque con los mejores músicos de una forma impresionante...

WILLIAM CASTRO: Sobre la técnica... ¿Recuerda Daniel que la técnica se acomoda al músico y no el músico a la técnica porque no todos somos iguales? Desde un punto de vista de uno de los guitarristas más duros en el mundo y que es colombiano... ¿sabe cómo es la postura de la mano al tocar la guitarra (hace ademan de mano diagonal y estirada con respecto al instrumento imaginario)? Él la tocaba como caída (hace ademan de quiebre de la mano hacia abajo recogiendo los dedos como garra con respecto al instrumento imaginario), así como los bajistas no derechos sino siempre con la mano caída y todo el mundo le criticaba esa parte técnica. La pregunta que le hicieron fue: ¿Maestro usted porque toca así?, la respuesta era: “Si toco con la mano en la posición correcta, esta se me cae si yo coloco mi mano en esa forma (haciendo ademan de ángulo del

brazo), voy a hacerle fuerza a mi mano y no tendré la destreza para tocar y necesito que las cuerdas de la guitarra queden derechas con respecto a los dedos y por eso coloco mi mano así... o si no me tocaría correr la guitarra hasta que quedara mi mano en la misma postura (haciendo ademán de alejar el instrumento imaginario del cuerpo hasta lograr la misma postura de la mano antes referenciada), pero mi necesidad física personal, es que la mano me quede hacia abajo no hacia un lado.” (...) Ya desde el punto de vista operativo es otro cuento, es necesario tener ciertos parámetros para aplicar su técnica no puede pasarse por alto muchos detalles; lo que es la posición de su mano depende su parte física pero cómo hacer sonar las cuerdas es la parte técnica y ahí hay un paralelo entre los dos... si mi mano es muy grande y todas las arpas son estándar pues tendré que mover mis manos de una forma diferente y mis dedos tendrán que ubicarse de una forma diferente sino no caben, o puede suceder lo contrario que la mano es pequeña y el arpa bien ancha, toca acomodarme para que suene. Se trata de una necesidad física y eso no quiere decir que por eso tenga que hacer movimientos erróneos como: repetir cuerdas, tocar solo con el pulgar, solo con tres (3) dedos, esa si es la parte técnica musical, las digitaciones deben ser las mismas para que haya más comodidad y todo esto depende de lo que se quiera hacer, del género que se quiera manejar y del estilo dentro del género porque si soy un arpista folclórico mis recursos técnicos operativos son otros. No voy a tener la necesidad de utilizar ciertos elementos que van a ser obsoletos para mí, y para lograr el sonido tradicional criollo de la música llanera se requiere que esos elementos sean así: que se repita ese dedo, que se toque de esa forma, que sea un poco fuerte o suave en ciertas partes para este estilo de música.

Si lo comparamos con un instrumento universal como la guitarra clásica o española y la universalizamos va ser muy difícil porque con esa guitarra se toca flamenco, el flamenco, por ejemplo, utiliza otra técnica porque la requiere para adquirir su velocidad. Muy diferente, a la que se utiliza en el bolero que se usa la misma guitarra, pero se toca de una forma diferente porque los recursos técnicos que necesita el género son otros. Entonces, ¿Cuál es la visión?, no es que no existan diferencias entre los arpistas, pero es más personal, depende de lo que maneje cada uno. ¡Si me pongo en el rigor de evaluar tres (3) arpistas que tengan el mismo género o estilo criollo

tradicional, debo tener en cuenta los factores que son de su sistema operativo mas no de ubicación de la mano porque tocaría conseguir los tres (3) individuos de la misma talla con manos iguales para ser imparcial, lo que es imposible! Además, depende de la influencia y escuela que hayan tenido... es un instrumento folclórico sin estándar, no existe forma para decir que el arpa se toca así y ¡tiene que ser así! Y somos muchos los que queremos que sea universal utilizando técnicas e influencias de otros tipos de arpa para que logremos abarcar todos los estilos y géneros que se puedan tocar con arpa. Lo que uno hace es basado en las experiencias y vivencias tenidas y de los aprendizajes que se han tenido mediante el instrumento, lograr estandarizar una técnica. Primero, para lograr más limpieza en su sonido y más comodidad en su cuerpo evitando lesiones físicas. Segundo, que el color del sonido sea mejor, que haya más precisión, en cuanto a la parte técnica pero también para lograr ser dinámico en la parte de lectura porque el arpa tiene un inconveniente en lectura que es compleja, porque estamos contrarios a lo que se hace con todos los instrumentos. Técnicamente o más bien a como nos enfrentamos al instrumento porque encontramos las dos manos contrarias, eso hace que se dificulte para ver la partitura que requiere cierta forma técnica para evitar mirar el instrumento y estar pendiente de su hoja o estar cambiando cada rato la mirada pues ahí es donde se pierde la continuidad de la lectura o de lo que se está haciendo. Se necesita una técnica precisa para que podamos ser lectores a primera vista como pasa con el piano y los otros instrumentos. A diferencia de los instrumentos de diapasón no tenemos que estar mirando porque hay formas que se llaman Mapas, están escriturados dentro de sus escalas y no necesitamos mirarlos. En el caso del arpa no, nuestra afinación y contenido es libre, las cuerdas no van obstruidas por un diapasón, entonces es de precisión. Para lograr ubicar la cuerda uno se vuelve experto en encontrar las distancias -a tientas-, de manera que cuando uno cambia de arpa debe volverlas a encontrar (...), en ese caso existe una técnica física que ayuda a solucionar ese tipo de

cosas como ubicar la primera cuerda, ahí ya no necesita mirarla de nuevo y puede hacer la lectura que se va desarrollando dependiendo de lo que se requiera.

Dentro del punto vista sonoro cada uno logra obtener un sonido propio. Limpiarlo y que sea contundente y preciso depende de su necesidad física (...) porque si pongo mi mano como usted la pone pues no me suena, pero si hay ciertos estándares que deben tenerse en cuenta. Una cosa es ¿Cómo ubico la mano? y otra ¿Cómo hago el desarrollo del sonido? ¿Cómo hago que mi escala suene limpia?, para eso requiero ciertos parámetros que me lleven a lograr que me suene así y no tener daños físicos en las manos.

DANIEL NARANJO: ¡Me parece clave para ese fin poner una técnica a los músicos de arpa llanera criolla!

WILLIAM CASTRO: Si, allá voy. Porque si voy a tocar un estilo como Torrealbero, mi caracterización es otra o debe ser otra porque tiene que sonar diferente. Primero, la distribución a lo largo de la cuerda es otra: se toca en el centro de la cuerda, el sonido debe ser más grueso no tan claro, brillante, incisivo ni nasal como el criollo, debe sonar con cuerpo porque el estilo lo exige, no hay tantas Notas Rellenas y repitiendo lo que hace la voz. Se hacen acordes y el acorde debe sonar lleno porque si un acorde en un tema criollo se demoraba una corchea aquí se va demorar una blanca con puntillo, entonces tiene que sonar muy grande para que no suene el vacío, partiendo de ahí tiene que sonar amplio. Igual los bajos van con otra distribución ya no hay bordoneos, hay bajos. Al haber más acordes hay más *feelling* que notas metidas. Entonces es sencillo mas no simple y eso lo hace complejo dentro de la sencillez de las melodías, debo dar otro color, caracterizar diferente, la posición física es otra, en Torrealba no se toca arriba sino abajo y eso hace que el hombro y el codo automáticamente cambien de posición.

DANIEL NARANJO: ¿Entonces “Rosa Angelina”...?

WILLIAM CASTRO: “Rosa Angelina” originalmente es Torrealbero. Entonces vamos a tocarlo en los cuatro estilos que hay: el criollo – vamos a volverlos criollo-. Mejor dicho, vamos a tocarlo de las cuatro formas, el primero criollo y de últimas dejamos el original. El criollo seria de esta forma (tocando)...

Interpretación. Tema: Rosa Angelina – Criollo (minuto 0:28 al minuto 1:13)

DANIEL NARANJO: Ok. Criollo.

WILLIAM CASTRO: (...) Ahí, seguiría el Torrealbero pero quiero dejarlo de último. Vamos a tocarlo estilizado, una de las versiones estilizadas que puede funcionar para este y puede ser de esta forma (tocando)...

Interpretación. Tema: Rosa Angelina – Estilizado Comercial (minuto 1:28 al minuto 2:15)

DANIEL NARANJO: ¿Cuándo hablamos de estilizado habitualmente estamos hablando también de que se hace más relleno melódico y armónico?

WILLIAM CASTRO: Sí. Se utilizan más recursos (...), esta es una forma estilizada comercial que es relleno, pero se sigue utilizando la misma armonía. Si lo hago más influenciado, lo podría hacer así (tocando...)

Interpretación. Tema: Rosa Angelina – Estilizado con influencia (minuto 2:39 al minuto 2:57)

DANIEL NARANJO: ¿Ahí podríamos estar hablando un poquito de armonía Jazz?

WILLIAM CASTRO: ¡Sí, más influenciado y sigue siendo estilizado! (tocando...)

Interpretación. Tema: Rosa Angelina – Estilizado (minuto 3:03 al minuto 1:37)

DANIEL NARANJO: Ok.

WILLIAM CASTRO: Ese es estilizado y sigue siendo el mismo tema. ¿Sí?, entonces ya empieza uno como a aplicar... El sonido es otro, la forma de tocarlo es otro, utilizamos recursos de otros géneros de otras músicas para hacerlo.

DANIEL NARANJO: Rítmicas.

WILLIAM CASTRO: El que toque anteriormente... ese es más comercial. Estilizado, pero más comercial, es como lo que se está haciendo ahora. Eso es lo que quieren, lo que recopilan pero que sea comercial, que sea complejo de tocar, pero fácil de reconocer sin que sea tan sencillo. Pierde un poco la originalidad, pero se busca que sea más lleno y más plano. El último estilo –ya tenemos tres-, el último estilo es el Torrealbero –que es el original-. Entonces, a diferencia del primero que era (tocando...)

Demostración. Estilo Criollo (minuto 4:28 al minuto 4:32)

Es la misma melodía, pero con otro sonido. Otro sonido en cuanto a la región donde yo toco y segundo, la forma de tocarlo. La caracterización del arpa es otra, que ya sería así (tocando...)

Interpretación. Tema: Rosa Angelina – Torrealbero (minuto 4:47 al minuto 5:35)

DANIEL NARANJO: Muy bien.

WILLIAM CASTRO: Ese es el Torrealbero. Ahí están los cuatro estilos de una misma canción

DANIEL NARANJO: ¡Vale! Cuando nombraste ahorita “región”, te refieres a la altura de la cuerda, ¿sí?

WILLIAM CASTRO: Sí. En qué región de la cuerda yo toco. Normalmente se debe tocar, no en la parte más débil de la cuerda, que sería el que nos da el armónico este (a la mitad de la cuerda), que es donde se toca el Torrealbero para que nos dé un color primero muy grande y a vez un poco brillante, pero tiene más cuerpo que brillo. A diferencia, si la tocamos en la mitad de la mitad (superior), que es donde normalmente se debe tocar el arpa. En esta parte, nos da brillo y nos da cuerpo, como que ecualizamos el sonido. Y el criollo se toca es arriba, tiene que sonar más incisivo, más brillante y tiene que ser muy parejo (...) ¡más al frente!. Va un poco más fuerte ¿No? Entonces, todas las cuerdas deben sonar iguales (haciendo una variación de pulsaciones que hace a dos

alturas, primero arriba de la cuerda y repite al medio de la cuerda para notar la diferencia de sonido), ya cambia mucho el timbre (entre pulsar a una altura y otra). Entonces una región es esta (señalando en bloque la región de arriba del arpa), la otra es la del centro (señalando en bloque) y la otra que es aquí abajo (señalando en bloque), pero abajo se utiliza mucho para hacer arpeggios y cosas así, o efectos que suenen más grandes (...). ¡Sí claro, que busquemos más ambiente, a este, a esto o a esto (haciendo una misma pulsación en las tres regiones del arpa a manera de comparación del efecto sonoro), todos son diferentes!

Demostración didáctica: Altura de cuerda y sonoridad (minuto 5:56 al minuto 7:10)

DANIEL NARANJO: Bien. ¡Muchas gracias William!

3.7.2 Entrevista Maestro Hildo Ariel Aguirre

Fecha: 18 de enero 2017

Ciudad: Bogotá



Foto 2, Entrevista Maestro Hildo Ariel Aguirre. Academia Llano y Joropo, Bogotá. Por Daniel Naranjo

HILDO AGUIRRE: Si esa escritura se pudiera estandarizar entonces todo el mundo se aplica y empieza a ser un poco más sencillo, utilizar los dos pentagramas por ejemplo, en la clave de FA, sobre todo en los bordoneos, eso me parece muy jodido o cuando se hacen ciertas figuras, como cuando a alguien se le ocurrió que haciendo un glissando que se hace este movimiento (el dedo índice se desliza sobre las cuerdas de afuera hacia adentro dibujando una curva), son semicorcheas y muestran la primera nota y a donde va y se ahorran escribir toda esa cantidad de notas porque estaría colocando el punto de salida, la liniecita hasta donde termina y uno ya sabe cuál es el movimiento. ¡Así, se abreviarían muchas cosas!

DANIEL NARANJO: Buenas tardes estoy con el Maestro Hildo Ariel Aguirre en su Academia, que ha sido una escuela gigante para mucho semillero de músicos jóvenes y arpistas en Colombia, este caso en Bogotá, pero son los de mostrar a nivel internacional, un arpista genial y vengo a hacer esta entrevista para apoyar mi monografía que tiene que ver con las técnicas interpretativas del arpa. Maestro, cuéntenos un poco sobre su vida ¿Hace cuánto empezó con el arpa?, ¿A qué edad?, ¿Qué maestros tuvo y como fue ese proceso?

HILDO AGUIRRE: Daniel yo nací en Monterrey-Casanare, pero desde chiquito me sacaron de ahí prácticamente yo no volví a monterrey después de muchos años. Tenía menos de un año cuando mis papás viajaron al Meta, vivimos inicialmente en Puerto Lleras un municipio pequeño, luego en San Martín otro poco de tiempo y finalmente en Acacias donde nos radicamos con la familia. Tiempo después empiezo a declamar poemas que mi papá componía, poemas de protesta con enfoque social y empecé cantando, me gustaba pero no conocía un arpa solo por la radio solamente la música y me empezaban a gustar las canciones primeras de Tirso Delgado el cantante de la época año 76 o 77 que sonaban canciones de René Devia y Manuel Orozco con “Quebrada blanca” y empecé a cantar esas primeras canciones de Tirso Delgado y a declamar en los escenarios del colegio

en el centro literario que era como ese espacio cultural que teníamos cada mes para el día de la madre, el día del idioma, el día del padre, etc. Me destaque en mi curso porque era el único que le gustaba cantar (...) como hacia el año 79 u 80 anunciaron por la emisora del pueblo, Radio Galerón en Acacias, que se abría la Casa de la Cultura y que se darían clases de arpa, cuatro y maracas para que llevaran a los hijos. Mi padre nos llevó a matricular a mi hermana Luz Alba, a mi hermano Silvio -el menor-, y a mí. Recuerdo que quien nos atendió fue el arpista Manuel Blanco Romero que falleció al poco tiempo (padre del arpista activo Jerson Blanco). Tan pronto llegamos anoté los nombres y la fecha de iniciación; me alcanzó un arpa y me puso a hacer el primer ejercicio que lo tengo como ejercicio de partida porque uno adopta lo que el profe le enseñó en sus primeras clases y eso también lo aplica uno con sus estudiantes, obviamente por el camino van cambiando algunas cosas. Recuerdo que lo que me puso a hacer este ejercicio que se llama “Primera-Tercera” con el Dedo 1, 2 y 3,

DANIEL NARANJO: Algunos arpistas lo llaman Tresillos.

HILDO AGUIRRE: Sí, yo lo llamo Posición de Tercera porque Tresillos es otra cosa (...) El profe entonces, me puso a mí en un rincón a hermano en otro con el cuatro y a mi hermana la puso en otra esquina con las maracas; todos al tiempo haciendo sus ejercicios y yo repetía y repetía... la verdad a mí se me facilitó y me dijo: “Hágalo con ambas manos desde la 8a” (...) en esa hora de clase alcancé a hacer como 3 ejercicios más. Cuando llego mi papá, él le dijo: “a este muchacho le veo talento porque se le facilita mucho”, para mí era la primera vez que veía un arpa. Entonces arranco mi formación con el arpa en la actual “Academia Manuel Antonio Blanco Romero de Acacias- Meta” y mi primer profesor fue el Maestro Manuel Blanco (...) después de la muerte del maestro en Bogotá reabrieron la academia como al año y trajeron un profesor Emilio Nieves con el que estuve alrededor de 6 meses –que trabaja actualmente en la Academia de Castilla la Nueva

en el Meta-, con el vi las primeras 2 o 3 canciones que fue todo lo que aprendí en la academia. Él me termino de complementar algunos ejercicios y el primer tema que aprendí fue “Concierto en la llanura” y debo confesar que fue el tema que más odiaba porque nunca lo pude aprender y me tuvieron como tres (3) meses y hoy en día analizo que es un tema complejo para ser el primer tema que uno va a aprender. Primero porque es muy extenso, lo otro, maneja mucha sincopa que todavía uno no tiene metido y aprenderse “Concierto en la llanura” equivale a cinco canciones de las otras que enseñó actualmente que son cortas. Entonces me parece que no era la metodología que debían aplicar pues el profe que enseñaba todavía no tenía metodología.

DANIEL NARANJO: ¡Sí, probablemente ese fue su primer tema también!

HILDO AGUIRRE: Yo nunca pude con “Concierto en la llanura” y me pasaron a otro tema porque sonaba atravesado; el profesor solamente me enseñó con una mano la melodía y me dijo que yo le pusiera los bajos como los sintiera. La verdad nunca había tenido un instrumento en la mano y no pude por poco claudico en el arpa por ese tema que vine a aprender a tocar años después cuando tenía un cierto nivel (...) Y bueno, así empiezo yo en la Academia de Acacias con Emilio Nieves por 6 meses—tiempo después nos vinimos a Bogotá-, pero al tiempo de estar en esa Academia era inquieto y montaba las canciones de Ovidio solo. Osea, agarraba mi grabadora y el casete de Ovidio. Recuerdo que la primera canción que monté solo fue “Fiesta en Elorza”, ¡la saqué a oído! y así, saqué canciones de todos los cantantes venezolanos de la época: Francisco Montoya, Jesús Moreno y José Alí Nieves, que cantaban canciones muy sencillas de dos partes La Revuelta —que llamamos- y la segunda parte y de nuevo La Revuelta y segunda parte, siendo fáciles de aprender a tocar como “Fiesta en Elorza” y “Sentimiento apureño” de Francisco Montoya que estaban muy “pegadas”.

Cuando llego a Bogotá arranco por mi cuenta porque aquí no tenía maestros, pero vi la oportunidad de rebuscarme el dinero con el arpa, yo tenía más o menos 16 años y alrededor de dos (2) años de formación previa porque empecé como a los 14 años a tocar. Entonces seguí sacando muchas canciones aprovechando que estaba “pegado” el trabajo de Reinaldo Armas donde esta “Murió la rosa”, “El rosal de mis recuerdos” y “El sediento” porque eran sencillas, lo mismo del disco de Aries Vigoth, el tema “Llanura aquí está tu hijo”, que eran las canciones de la época y me puse a darle y darle, hasta que por aquí había un sitio cerca dela Academia que se llamaba “Los Mautes” y un día pasando por ahí descubrí que tocaban los fines de semana y le dije al dueño que éramos unos muchachos que habíamos llegado de Acacias, que teníamos un grupo musical de hermanos y que nos diera la oportunidad. El sábado nos citó para tocar a mediodía en un intermedio de un grupo base que ellos tenían y fue una novedad ver un grupo de jóvenes músicos tocar música llanera – hoy día no es novedad, se ven niños de 6 años tocando ya el arpa- (...) Ahí nos contrató el señor Pedro Navarro y en ese sitio empezamos a tocar sábados y domingos al mediodía, un solo show de 45 minutos.

DANIEL NARANJO: Para el almuerzo.

HILDO AGUIRRE: Sí. Luego nos contrataron en “El Bodegón Llanero” para que tocáramos viernes y sábados en las noches. Ahí empezó prácticamente mi carrera musical porque me di cuenta que del arpa podía vivir -diferente a cuando aprendí porque me gustaba, era un hobby-. Para el año 85, la Sra. Aurora Martínez –dueña del Centro Cultural Llanero-, me contacta porque el profesor que tenía para ese entonces se había ido y me dijo que si yo quería trabajar con ellos como maestro. La verdad yo solo había dado clases a domicilio a algunos estudiantes y no contaba con experiencia enseñando, sin embargo le dije que si pues enseñando iba a aprender también ¡Esa es la lógica! Con ellos trabaje 3 años, desde el año 85 hasta finales del 88 cuando monto la Academia

Llano y Joropo. Ya tenemos 29 años trabajando con la Academia. Digamos que son más de 30 años que llevo enseñando, y me han dado experiencia de haber creado un proceso... una metodología para enseñar el arpa que me ha dado muchos resultados, pues en el proceso de la Academia Llano y Joropo en estos 29 años han pasado casi 4000 estudiantes. Entonces, ya no estoy improvisando, voy a la fija con un método que me ha dado resultado con niños, jóvenes, adultos y hasta en adultos mayores. Digamos que de tanto repetir y ver que eso no funciona y mejor le cambio a esto, le quito o le pongo, ¡he depurado esa forma de enseñanza y me da resultado! Cuando llega un estudiante a tomar la primera lección, basado en mi experiencia puedo decir que ese estudiante va a salir muy bueno, que ese otro es fuera de serie o que este va a tener un aprendizaje un poco duro porque no es tan claro para aprender, pero en la primera clase uno se da cuenta de los estudiantes que van a ser sobresalientes (...) pocas veces me equivoco.

DANIEL NARANJO: ¡Tiene ojo clínico!

HILDO AGUIRRE: Esa metodología que voy empleando no la saqué de un libro sobre cómo tocar el arpa llanero porque de hecho el único método que había para esa época, eran los ejercicios de David Parales el tradicional que hemos conocido y no había un procedimiento para decir que el estudiante arrancara por aquí o por allí, sino que poco a poco eso uno lo va creando por el camino. A groso modo eso ha sido en cuanto al aprendizaje mío y a las etapas sin contar que me he dedicado a tocar y a grabar. Tengo más o menos 25 trabajos discográficos, dos (2) instrumentales que he hecho como intérprete principal y los otros acompañando a muchos cantantes. Me he dedicado a tocar aquí en Bogotá y en giras internacionales en varios países y en los últimos 6 años he ido como solista.

Quiero resaltar que cuando empecé con el arpa únicamente tocaba música llanera (...) pero el público hace que uno por el camino vaya cambiando el concepto y me di cuenta que no podía

dedicarme únicamente a la música llanera porque mis oportunidades laborales se iban a limitar. Ahí empiezo a tocar un repertorio variado de música internacional, de música de la región andina colombiana, de música paraguaya. A escudriñar en una cosa y otra y a ser muy inquieto... aprendí algo de arpa celta y con el arpa paraguaya me defiende un poco pero obviamente mi instrumento principal es el arpa llanera.

DANIEL NARANJO: Si recuerdo.

HILDO AGUIRRE: Desde el 2014 cree con la Corporación Llano y Joropo “El Encuentro Internacional Maestros del Arpa”, que es el festival más importante en Colombia que reúne diversos arpistas del mundo de diferentes tipos de arpas como: Cora de África, el Arpa Celta de Irlanda, el Arpa Paraguaya, el Arpa Jarocha, el Arpa Clásica, el Arpa Llanera, para este año el Arpa Mirandina de Venezuela y el Arpa Triple Galesa que también va a hacer presentación este año. Conocer tantos tipos de arpa me enriquece para así transmitirlo también a mis estudiantes. Entonces a groso modo ha sido un breve recorrido.

DANIEL NARANJO: ¡Pero eso es genial para aprender y mostrar maestro! La idea también con mi trabajo es que todas esas cosas que uno hace y que ha aprendido de otras músicas o de otros arpistas se puedan hacer más fáciles para que muchos arpistas aun los que han hecho producciones musicales, no se limiten a un estilo -usualmente no tocan sino estilo criollo o estilizado-, porque es lo que más conocen y así evitar hasta la misma envidia entre arpistas porque a este le suena sabroso y a este otro baboso por darle unos términos (risas).

¿Maestro Hildo, como concibe esa terminología?, ¿Si dijera éste es el estilo del maestro Hildo cómo definimos eso?

HILDO AGUIRRE: Como le decía empecé a tocar música criolla y me gustaba como le dije en un comienzo Francisco Montoya, Jesús Moreno, los cantantes de esa época como Tirso Delgado pero

poco a poco por el camino escudriñando tantos arpistas de entonces como Joselito Romero, Eudes Álvarez, Rafael Ochoa, Guillermo Hernández, Henry Rubio, tuve siempre como más inclinación por tocar como el estilo Henry Rubio, Guillermo Hernández o Rafael Ochoa, más que el estilo Eudes Álvarez que era denominado para esa época como el “Rey del Bordón”.

DANIEL NARANJO: ¡Que le daba a reventar cuerda!

HILDO AGUIRRE: ¡Si, claro! Bordoneador numero uno Eudes Álvarez y en Colombia Mario Tineo, eso no tenía discusión, pero a mí me gusto ese estilo más clásico, más sutil...

DANIEL NARANJO: Más elaborado, ¿no?

HILDO AGUIRRE: Como de sacarle más la magia al arpa porque el arpa siempre ha sido magia, de echo tengo en mi slogan: *El sonido mágico del arpa*, porque siempre que escuche un arpa clásica o un arpa paraguaya, por ejemplo, sonando “Cascada” o “Recuerdos de Ipacarai”, me remontaba más a esa magia que tiene el instrumento y en mis composiciones siempre me gusto destacar los arpeggios que es algo que a veces se pierde, pero ese arpeggio es lo que hace reconocer al arpa. Por ejemplo, hay un instrumental que compuse con el que gané el “Torneo Internacional del Joropo” en el 2013 en el género Arpista Solista: Instrumentales para arpa solista. El tema se llama “Bajo el Cielo Azul” y me gusta hacer esos Intros con arpeggios: un preludio muy suave y romántico (...)

Demostración Musical (minuto 20:57 a minuto 20:12)

...Bueno esto es una parte de ese instrumental. Digamos que tomo unos recursos distintos a los del arpa tradicional llanera y los hago un poco más clásicos para darles un toque diferente y que lo caracterice más a uno porque si otra persona lo escucha va a decir un pasaje llanero o es algo más clásico y ha pasado en varios de los conciertos donde he estado y que he tocado esta pieza. Por ejemplo, el año pasado lo toque en el Festival Mundial del Arpa en Asunción-Paraguay y

muchos arpistas decían que el arpa llanera que yo tocaba era muy diferente al del arpa llanera que ellos habían escuchado que era más de taca-ta-taca-ta-taca-tu-tu (secuencia de sonidos con la voz que aluden a acentos y velocidad en el arpa), ellos me decían que siempre que la escuchaban sonaba más como ese estilo del Seis por Derecho (haciendo una demostración en el arpa). Entonces, me decían: “¿Usted toca otro estilo de música llanera o ese es su estilo?” Bueno, me he caracterizado por tocar de esa manera, pero si me ponen a tocar un joropo al estilo tradicional también lo puedo tocar y como le digo trate de que mi mercado fuera un poco más amplio. Si me dicen toque música criolla de Juan Farfán, de todos los músicos colombianos, puedo acompañar un show del cantante que sea criolla como puedo acompañar un show de un cantante de música estilizado, tengo música de toda porque uno no se puede quedar estancado, pero me da más gusto tocar este estilo que le mostré, que el estilo tradicional criollo del arpa.

DANIEL NARANJO: ¿Y en cuanto a la experiencia de la pulsación de la cuerda como tal?

HILDO AGUIRRE: Esa es otra cosa que le hago mucho énfasis a los estudiantes, en la colocación de las manos y sobre todo en el caso mío porque la pulsación es netamente de uña. Hay arpistas que tienen pulsación yema-uña; pulsan yema y rematan con uña (demostración), pero en el caso mío siempre he tocado con las uñas largas (...), la mano derecha es de solo uña y obviamente con la mano izquierda tengo que hacer pulsación de uña pero también de yema sobre todo cuando se hacen los bordoneos que necesariamente tienen que ser solo con la yema de los dedos (tocando)... si lo hiciera con las uñas vea como suena de simple (tocando)... y habría que colocar la mano diferente porque la tendría que colocar abierta y en estos bordoneos generalmente uno está haciendo una sordina o un Bordoneo Trapiao' como lo llaman en Venezuela: Trapiao' o Tapao'(tocando).... Si lo hiciera con la mano levantada sonaría así (tocando).... se le pierde lo que nosotros llamamos el Sabor (tocando)... ahí es donde está la gracia (tocando)...

Demostración Didáctica Musical (minuto 24:51 a minuto 25:41)

DANIEL NARANJO: Yo a ese bajo lo llamo “señoritero” porque a muchos arpistas los vi hacer eso.

HILDO AGUIRRE: No, el arpista que toca así ya va perdiendo el año porque no sabe bordonear. Yo desde el comienzo acostumbro a que el estudiante que tiene que colocar el filo externo de la mano casi rozando las cuerdas, el arpista que acostumbra a manejar los bajos con la mano distanciada de las cuerdas le cuesta trabajo hacer estos efectos de los bordoneos (tocando)... y les queda sonando así (tocando)... ¡ahí no hay nada de gracia!

Demostración Didáctica de los Efectos (minuto 26:19 a minuto 26:30)

DANIEL NARANJO: Parece que se regara mucho el sonido.

HILDO AGUIRRE: ¡Si claro! Y la cosa es que hay que Taparlo, desde el comienzo hay que hacer énfasis para aquel que va a empezar a tocar el arpa llanera tiene poner la mano casi rozando la cuerda y el dedo pulgar hacia arriba y no metido(...) De la mano derecha ésta es la colocación: el dedo pulgar hacia arriba, mano levemente cóncava y filo externo contra las cuerdas (haciendo ademan de pulsación) y no de esta manera (ubicando la mano alzada y cóncava con el dedo gordo totalmente horizontal y de punta con respecto a las cuerdas), y otra cosa que es importante cuando empezamos los primero ejercicios, el estudiante al soltar el Dedo 1 -Pulgar-, haga el movimiento desde abajo, como si lo tuviera enyesado y que se mueva derecho (repitiendo de atrás a adelante) y no doblando la falange como muchos lo hacen porque es más difícil soltar la cuerda; la cuerda se pega más. En cambio, si el dedo este derecho el dedo resbala más fácil (tocando)... y si por ejemplo va hacer desplazamientos (tocando)... obviamente lo que usted decía de “tocar sobre” (...) por ejemplo si vamos a hacer esta posición de 1ª - 4ª que levante el dedo y lo ubique, esto incorrecto. Siempre aseguro la cuerda a la que voy a pasar. Eso tiene que quedar claro. Si el

estudiante empieza a hacer las primeras terceras (frenando la mano entre tercera y tercera) ahí estamos dejando que el estudiante cometa un error. Siempre apoyando Dedo 1 primero para ir avanzando sin que me “pele” la cuerda pues de lo contrario la mano se me corre una (cuerda) de más. Otra cosa, es en el caso de que la persona sea muy nerviosa para tocar (...) la mano va a temblar y de pronto no le va a asestar a la cuerda que es, pero si aseguro primero la cuerda por más que la mano este temblando es más fácil ser seguro y si me devuelvo hago lo mismo apoyando el Dedo 4 por debajo (...) ¡siempre apoyando!

Demostración Didáctica de las Posturas y Movimientos (minuto 26:39 a minuto 29:03)

DANIEL NARANJO: ¿El antebrazo siempre separado allá?

HILDO AGUIRRE: Para hacer esto sí. Pero si se trata de hacer un ejercicio que no tiene extensión siempre la mano va ligeramente apoyado no del todo acá levantada (tocando)... por ejemplo si hago esto (movimiento de solo dedos con mano fija) va generalmente apoyada pero cuando estoy haciendo pulsación de acordes de esta manera (jalando la mano hacia afuera mientras pulsa las cuerdas), y esto es muy tradicional en la música llanera, la mano no puede ir pegada (haciendo varios ejercicios), porque ahí no estoy haciendo digitación. Los dedos están rígidos y el movimiento está en el brazo.

Demostración Didáctica de las Posturas y Movimientos (minuto 29:08 a minuto 30:13)

Por ejemplo, la técnica que tenía el arpista llamaba Rafael Ochoa solo tocaba en 8ª (demostración) y era con la mano levantada por ejemplo que acompaño a Arnulfo Briceño –un trabajo discográfico de los que más me gusta-, donde grabo “Siempre Mujer” la versión de “Hay mi Llanura”, siempre con la mano levantada y un estilo Torrealbero (tocando)... ahí la mano no va apoyada.

Demostración Técnica-Interpretativa (minuto 30:23 a minuto 31: 30)

Podemos apoyarla en ejercicios de digitación, pero en ejercicios de desplazamiento largos obviamente no pegarla tan fuerte, pero si estamos trabajando bien cerquita la mano ligeramente se pega. ¡No es para que la tensionemos ahí! Y como le digo el estudiante desde el comienzo debe acostumbrarse a colocar las manos bien cerca de las cuerdas (Toca el Intro de “Concierto en la Llanura” como ejemplo) ... además hay un Slap que es bien Torrealbero(tocando)... esa es otra forma que ahora se está quedando en el olvido porque los arpistas de hoy en día ya no saben acompañar (toca haciendo el efecto Slap) ... ahora se acompaña así (toca sin hacer efecto Slap) ... y ese estilo de música no es así. ¡Este no lleva ese bajo que llamamos “la gotera”, es otro bajo (tocando)... esos pasajes se montaron de esa manera y no (tocando)... ahí le mata la esencia! Lo anterior es Torrealbero y esto que estoy haciendo ya no es el estilo de Juan Vicente Torrealba y eso lo recalaba Henry Rubio el año antepasado que vino a hacernos un taller y nos mostró como ellos acompañaban la música Torrealbera con el bajo (tocando)...

Demostración Técnica-Interpretativa (minuto 31:51 a minuto 33: 18)

DANIEL NARANJO: Quinta y arpegio.

HILDO AGUIRRE: Sí, y haciendo este Slap.

DANIEL NARANJO: ¡Que le da la esencia total!

HILDO AGUIRRE: Esto ya es para música más criolla (tocando)... y hay algunos arpistas que le pegan con la pura uña y con la mano levantada acá –parte superior del arpa-, para sacarle este sonido lo más brillante posible (tocando)... yo lo haría acá – al centro del arpa- no tan brillante (...)

DANIEL NARANJO: Como para acentuar los arpegios.

HILDO AGUIRRE: Se pegan con la pura uña. ¡Escuche temas de hace 30 años tocados por Omar Moreno, Julio Guerrero y arpistas de esa época como Eladio Romero, le pegan casi sobre El

Descanso—vea el brillo que da- yo lo haría más abajo y con la yema del dedo, cambia totalmente! Entonces son estilos porque el auténtico criollo se pega acá, pasando las tres (3) negras y haciendo el acento en el segundo tiempo del compás, lo que llaman *la gotera* (...)

Demostración Técnica-Interpretativa (minuto 33:31 a minuto 34:59)

DANIEL NARANJO: ¿En cuanto a esos estilos, solo los que el profe conoce y haría a este momento, de cuántos estilos podríamos hablar?

HILDO AGUIRRE: Hay muchos y más que estilos es la forma de Pulsación. Si uno escucha un David Parales, yo creo que de las arpas más inconfundibles. Cuando uno escucha el primer compás dice: es David Parales, por la fuerza que él le pone y él toca yema-uña, más yema que uña y le pega con una fuerza, y la forma de tocar su seis por derecho, él casi no bordonea (tocando)... Al igual que un arpista como Joseito Romero Gustavo Sánchez nunca utilizaron. Si uno escucha los trabajos discográficos de Joseito Romero se da cuenta que nunca hizo bordoneos de estilo trapia'os o bordoneados (tocando)... como si lo hacia Eudes Álvarez en la época (tocando)... ¡Esto es Eudes Álvarez!

Demostración Técnica-Interpretativa (minuto 35:49 a minuto 36:27)

DANIEL NARANJO: ¿Esa es la época de Urbino Ruiz?

HILDO AGUIRRE: Sí. Digamos que Urbino fue seguidor de Eudes Álvarez

DANIEL NARANJO: Se escuchan muy parecido.

HILDO AGUIRRE: Pero realmente al que le escuche los primeros bordoneos así, fue a Eudes Álvarez. Y si uno escuchaba a un Mario Tineo jugaba un poco más con los bordoneos (tocando)... eran de ese estilo, ¡más complicados! En cambio, los de Eudes eran de más fuerza y sencillos porque él los hacía más bordoneados (tocando)...

Demostración Técnica-Interpretativa (minuto 36:44 a minuto 37:24)

DANIEL NARANJO: Aquí en Colombia podemos reconocer bien el estilo de Mario Tineo... ¿De quién más?

HILDO AGUIRRE: Mario Tineo es inconfundible. David Parales también es inconfundible -por la fuerza-. Otro estilo por su sutileza y elegancia en la pulsación el de Diario Robayo. El no toca con mucha fuerza, toca con yema-uña y es sutil en su pulsación al igual que Abdul, pero las cosas que Abdul empezó a innovar fueron a tocar a como dicen a “dos manos o dos voces” (tocando)... y así muchos temas que jugaba con eso y con trémolos...bueno, aunque al primero que le escuche los trémolos fue a René Devia con su tema clásico “Cuando la llanura despierta” pero Abdul también hizo mucho los trémolos y ciertos juegos con los arpegios.

Demostración Técnica-Interpretativa (minuto 38:21 a minuto 38:40)

Pero a mí lo que más me gustó trabajar fue el arpegio, pero esa influencia la traigo del arpa paraguaya (...) en muchas de mis grabaciones y composiciones lo tengo presente, pero este es más típico del arpa paraguaya como los glissandos. Eso, sobre los viejos estilos que se reconocen porque ahorita hay muchos arpistas de calidad, pero no es fácil reconocerlos porque casi todos tocan igual, si uno escucha tocar un Juan Pablo Rodríguez, un Robinson Quesada o un Mauricio Carvajal, ellos tienen velocidad en los bordoneos y todo esto...

DANIEL NARANJO: ¿Maestro, tal vez sea porque ellos desconocen esos estilos?

HILDO AGUIRRE: Sí, de pronto ellos no tomaron desde las raíces, nacieron desde la época de Carlos Orozco de la metralleta para acá y se cortó la historia del arpa porque hay que reconocer que Carlos Orozco revolucionó el arpa por la velocidad, la metralleta y lo que llaman los cortes y desde ahí se pegaron todos los arpistas colombianos y venezolanos como Leonard Jácome o Julito Gonzales, arpistas de ahora que tomaron ese estilo de Carlos Orozco y que lo revolucionaron mucho más, y a los muchachos les gusto ese estilo. Si se encuentra 50 arpistas en un festival ya

uno no sabe por cuál irse porque todos son tan parecidos en su estilo que ya no se haya como calificarlos por ejemplo si se escuchan 10 instrumentales en un festival cuando todos son casi iguales ¡es muy complicado!

DANIEL NARANJO: En uno de mis capítulos de la investigación hablo la forma de evaluación de los festivales porque en algún momento vi en internet en concursos de arpa de Villavicencio afinación del instrumento, ¿No se supone que todas las arpas están afinadas? ¿A quién se le desafina el arpa en un concurso?

HILDO AGUIRRE: Digamos esta es una cosa que se ha perdido. Si yo fuera jurado no permitiría usar el afinador en la tarima porque el arpista ya sube afinado. Muchas veces el arpista toca su instrumental y luego tiene que acompañar la voz femenina y luego tiene que acompañar la voz masculina, pero en nuestras épocas, teníamos que acompañar voz masculina (criolla y estilizada) y femenina (criolla y estilizada) y además teníamos que cambiar de tonalidad. ¡Por ejemplo, tocábamos el instrumental en Re Mayor –ya subíamos-, pero luego la voz femenina venía en Sol Menor y la voz masculina le tocaba en Do Mayor, entonces afine a Do Mayor y remataba con que la voz estilizada cantaba en La Mayor, y le tocaba hacerlo a uno sin afinador! Aunque se pudiera afinar en el camerino y llegar a la tarima afinado cuando había esos cambios de tonos empezaba la desafinación. Lo otro, que la afinación y la calificación del grupo no fuera solamente por instrumental sino también pensando cómo acompañaron estos cantantes, porque si acompañó con el arpa totalmente desafinada el último cantante ¡eso tiene que quitar puntos en la calificación como grupo porque no sabe afinar y lo tenía que hacer de oreja! Eso se tendría que seguir implementando porque como van a calificar afinación si todos cargan su afinador y están ahí arreglando su arpa, pues así se supone que les quedo a todos bien afinado, si le quedó mal si...

pero entonces hay que empezar por abolir eso porque nos está pasando como con los niños que aprendieron matemáticas a sumar, a dividir y todo con la calculadora.

DANIEL NARANJO: Uno ve esas bases de concurso y parece subjetivo todo, como: que ganaron por afinación, -cuestionándose- ¿Ganaron por eso?

HILDO AGUIRRE: Bueno, afinación para un cantante porque si desafinó nada que hacer. En cuanto a los instrumentistas creo que ese ítem habría que valerle siempre y cuando afinaran allá en la tarima, de resto no.

DANIEL NARANJO: Bien, mi asunto es la interpretación. Aunque no me he dedicado al arpa como debería ni me considero arpista, aun cuando conozco bien el instrumento y tengo de repertorio 20 canciones bien hechas ¿Cómo podemos mejorar en los arpistas la concepción de que se “toque limpio” el instrumento?

HILDO AGUIRRE: Pienso que es cuestión de técnica. De esa técnica que hay que inculcar en el alumno –haciendo ademanes con los dedos sobre las cuerdas- porque el tema por ejemplo es que a un arpista le da lo mismo hacer un Re Mayor –pulsando las cuerdas-, que así -volviendo a pulsar las cuerdas- porque aquí -señalando la mano de atrás-, prácticamente estaríamos haciendo un Si Menor o agarrar y hacer así –moviendo aleatoriamente las manos-, “pelando cuerdas” acá y de pronto de estas las voces que estoy haciendo unas suenan con más potencia que otras. Entonces, lo que hay que hacer es tratar de balancear el sonido. Que si estoy haciendo este acorde –ejemplo en el arpa-, procurar que todas las cuerdas se estén pulsando uniformemente para evitar que suene destemplado o destiempo –ejemplo en el arpa- ahí estaría haciendo en 8as pero estoy apoyando aquí esta 3ª (Dedo 1) y resulta que no, porque el dedo está muy levantado o muy débil. Entonces, este sonido es el que ayuda y hace la diferencia, es esta 6ª ahí -realizando la corrección técnica-, si

la hago muy débil escuche... Y claro tocan como cae, la pulsación no es uniforme, unos dedos están más débiles que otros.

Demostración observaciones técnicas (minuto 45:31 a minuto 46:46)

DANIEL NARANJO: Sí, los fraseos no se entienden. Sabe uno de arpistas que tienen una cantidad de repertorio, pero no se les entiende, todo está revuelto y a la hora de grabarlos es más complejo aún.

HILDO AGUIRRE: Claro, yo le digo a los muchachos: “Cuando usted toca enredado es como el que habla tartamudeado, usted no entiende lo que le están diciendo. Así que tiene que ser muy claro en lo que está diciendo”. Esa claridad se logra con una buena técnica y de repetir mucho aquel ejercicio que a uno le queda difícil ¡ese es el que más debe trabajar! Porque a veces –al arpista-, le importa poco si el acorde que está haciendo arriba coincide con la pulsación que está haciendo en el bajo, o a veces donde necesita un Fa realmente está haciendo un Re y el cuatro está haciendo otra cosa. Ahí es donde empieza toda la pelea.

DANIEL NARANJO: ¡Y trastabilla todo el mundo!

HILDO AGUIRRE: ¡Sí!

DANIEL NARANJO: No sé desde hace cuánto, pero en los festivales siempre se habla del *viaje* y del *sabor*. Bueno, del sabor ya hablamos un poco, pero ¿Cómo se definimos El *viaje* en el instrumento?

HILDO AGUIRRE: Cuando hablamos de que el “man toca con un *viaje* muy sabroso”, se refiere a que no se sienta que corre, no como esos que arrancan y no encuentran un punto de equilibrio, digamos que si van a 100 Km/h y se pasó a 105 Km/h y luego esta 90-95 Km/h como que van en ese rango, tanto la pulsación y mantener ese acople de arpa, cuatro, bajo y maracas no es estable porque si el arpa y el cuatro están bien pero el bajo esta quedado mientras que las maracas están

adelantadas eso empieza a poner en duda el viaje. Es cuando uno dice: le faltó más fuerza, le faltó pulsación o le faltó el peso que el cuatro debe colocarle... sonaba chévere el arpa y el bajo, pero el peso del cuatrismo muy flojo o el peso de la maraca, etc. Cuando eso se equilibra dicen “¡El *viaje* de ese grupo está bueno!”, ahora si usted va al bordoneo (tocando)...

Demostración del viaje en el bordoneo (minuto 49:23 a minuto 49:57)

DANIEL NARANJO: A eso es que le digo “señoritero”, no por incursionar en cosas de género sino por ver muy débil la interpretación.

HILDO AGUIRRE: ¡Sí, sí! Obviamente puede tocar suave y obviamente hay gente que la mano les pesa mucho (tocando)... no es lo mismo hacer esto (tocando)... eso ahí como que no tiene Sabor. Osea, está bien, pero le falta. Hay algo que uno dice: “¡No, no sé! ¡No lo siento!”, es como la intención con la que tiene que pegarle. Eso es básicamente cuando dicen: “Le pega con un *viaje* muy chévere o muy sabroso”.

Demostración interpretativa - comparaciones (minuto 50:10 a minuto 50:58)

DANIEL NARANJO: ¿El *viaje*, es el peso y la estabilidad rítmica?

HILDO AGUIRRE: ¡Eso claro y también la emoción! Porque usted puede estar ahí, pero si no está en su cuento tampoco le suena. Es el momento de inspiración y puede ser una cosa sencilla, pero le suena tan chévere, que uno dice: “¿Cómo lo hace? ¿Por qué le suena así?”.

DANIEL NARANJO: ¡Eso es lo que transmite, ahí está la finalidad del instrumento! Muchas gracias Maestro, con esto se despejaron hartas dudas y aprendí muchas cosas.

3.7.3 Entrevista Maestro Fabio Jiménez

Fecha: 14 de abril de 2016

Ciudad: Bogotá



oto 3, Entrevista Maestro Fabio Jimenez, Bogotá. Por Daniel Naranjo

DANIEL NARANJO: Buenas tardes, estoy con el Maestro Fabio Jiménez arpista bogotano con una trayectoria musical interesante. El maestro nos contará cómo ha sido su trayectoria... empecemos!

Preguntas

DANIEL NARANJO: Maestro por favor ¿Cómo empezó usted con el arte? ¿Hace cuánto tiempo?

FABIO JIMENEZ: Buenas tardes. Comencé tardecito como a los 16 o 17 años más o menos. En la casa había un arpa que mi papá era el que la molestaba y una vez llegó un amigo a la casa y era conocido del Maestro David Parales, entonces me conecto con el Maestro en su Academia “Escuela Folclórica del Llano”. Hice mis pinos ahí con el Maestro Hernán Guerrero (Acacireño) y el Maestro David Parales y a lo último cogí unos apuntes al Maestro Mario Tineo. Luego me hice solo y comencé a trabajar, pero primero viví en Acacias año y medio casi dos años y me fui empapando del folclor y luego fui a trabajar al Dpto. de Arauca, en ese tiempo empezaron a inaugurar las Casas de la Cultura en los municipios del Dpto. de Arauca; me correspondió el

Municipio de Saravena y allá comenzamos con la misión de difundir el folclor y enseñar los instrumentos. Duré más o menos 10 años allá. Festivalié y gane varios festivales, otro quede de segundo (...) y gané el Arpa de Oro en el año 1991. Después me fui a vivir a la ciudad de Arauca y cuando la situación de orden público se puso compleja me devolví otra vez a la capital.

DANIEL NARANJO: De los profes que tuvo los recuerda por el tema que le enseñaron o por el tema con el que uno se inició. ¿Recuerda el tema con el que inicio en el arpa?

FABIO JIMENEZ: Sí, comencé con el tema “Concierto en la llanura” de Juan Vicente Torrealba.

DANIEL NARANJO: Hace más o menos unos 10 años con el Maestro William Castro habíamos hecho una especie de método con ejercicios de 2as, 3as, 4as, 5as... todos los intervalos que se utilizan en el arpa llanera. ¿Recuerda este tipo de ejercicios y cómo los aprendió?

FABIO JIMENEZ: Cuando uno llega neófito, le colocan ejercicios para soltar los dedos e ir adquiriendo digitación con tresillos, cuartillas, quintas, sextas, séptimas y octavas.

DANIEL NARANJO: ¿Los tresillos son...?

FABIO JIMENEZ: Las mismas terceras (el maestro realiza una demostración del ejercicio con terceras a lo largo del arpa avanzando y retrocediendo)... así hasta donde abarca la mano y se devuelve, y después con la otra mano. Y las cuartillas, serían las cuartas.

DANIEL NARANJO: De esos maestros, ¿Recuerda que algunos le hayan dicho la importancia que tiene tocar más arriba, a la mitad o más abajo en la longitud de la cuerda, o eso no fue importante en el aprendizaje?

FABIO JIMENEZ: Uno si se fijaba en la técnica, por ejemplo, con el Maestro David Parales, que el *ataque* es sacado hacia arriba: en el joropo, en los bordones.

(El maestro realiza una demostración tocando un pasaje llanero refiriéndose a la técnica del ataque).

DANIEL NARANJO: El *ataque* es importantísimo en la cuerda y más o menos a la mitad obviamente debe tener una sonoridad especial.

FABIO JIMENEZ: Sí. Ahora yo lo hago con las uñas y él lo hace con la yema de los dedos entonces el timbre es diferente

(El maestro realiza una demostración pulsando la cuerda utilizando la yema del dedo gordo).

DANIEL NARANJO: ¡Y eso fue lo característico de David! ¿En cuanto al acompañamiento en el bajo, cuando haces las 8as. eso tiene un efecto *tapadito* con la palma... cómo haces?

FABIO JIMENEZ: Esto ya es nuevo (Demostración sonora pulsando las cuerdas con las uñas; las manos alzadas en posición horizontal con respecto a las cuerdas se desplazan de forma dinámica. Se percibe un sonido brillante). David si hacia efecto sobre las cuerdas (Demostración sonora ubicando la palma vertical con respecto a las cuerdas, pero levemente cóncava sobre ellas; las pulsa con firmeza hacia afuera usando las yemas y las uñas), – demostración-.

DANIEL NARANJO: ¿A ese efecto qué nombre le podríamos colocar? Posiblemente entre los arpistas haya un término para ese tipo de apagado o *tapping* sobre la cuerda. ¿Cómo lo podemos definir? porque si no está la idea es poder definirlo y escribirlo.

FABIO JIMENEZ: Le llaman Cuereado.

DANIEL NARANJO: ¿Dónde es mejor hacer ese Cuereado como arpista?

FABIO JIMENEZ: Es relativo depende el gusto, arriba o abajo.

DANIEL NARANJO: Y en el pasaje ¿Dónde se hace, más o menos a la mitad?

FABIO JIMENEZ: Sí pero no es ni tan arriba ni tan al medio –demostración-.

DANIEL NARANJO: De otro profesor que haya tenido, por ejemplo, Mario Tineo, ¿qué se puede rescatar de su estilo?

FABIO JIMENEZ: De Mario más que todo el bordoneo. Eso fue lo que caracterizó a Mario y la fuerza al tocar el joropo. ¡Es que cuando uno coge más o menos su estilo ya no lo hace!

DANIEL NARANJO: De pronto queda en el subconsciente de cada uno, solo que cuando se adopta la técnica propia o el estilo ya se dejan atrás las enseñanzas. ¿Cómo se puede definir que cada arpista en realidad busque su propio estilo?

FABIO JIMENEZ: Como su sonido.

DANIEL NARANJO: Creo que posiblemente eso sucede con todos los instrumentos... como es el sello de cada músico.

FABIO JIMENEZ: Si claro.

DANIEL NARANJO: Toquemos algo pensando en lo que aprendiste de Mario Tineo tal vez un fragmento de un joropo...

FABIO JIMENEZ: Demostración musical (Minuto 10:01 a Minuto 12.55)

DANIEL NARANJO: ¡Excelente tema! ¿Ese tema es propio de Mario Tineo?

FABIO JIMENEZ: No sé si sea propio porque escuche una versión de Joselito Romero, pero él le puso su estilo porque lo tocan diferente, él le puso su sabor acá.

DANIEL NARANJO: Pensando en la técnica y en los profesores que tuvo Mario Tineo, Joselito Romero debió ser su referente porque este tema lo tomo de él y lo grabo. ¿Cómo se llama?

FABIO JIMENEZ: “La Reina”.

DANIEL NARANJO: En ese tema hay una parte (señalando cuerdas del centro del arpa y aludiendo con la voz al sonido generado), ¿Cómo van los dos dedos? ¿Se encuentran en algún momento ahí? (Tocando simultáneamente con las yemas de los dedos gordos sobre la misma cuerda).

FABIO JIMENEZ: Si claro.

DANIEL NARANJO: ¿Cómo van? ¿Puedes hacerlo un poco más despacio?

FABIO JIMENEZ: Demostración (minuto 13:15 a minuto 14:23).

DANIEL NARANJO: Es un efecto Tapping o *Tapadito*, voy a ver como transcribo ese arreglo para esa técnica. Bueno, ya hablamos de los ejercicios y técnica. ¿Con qué tema comenzó Fabio como arpista?

FABIO JIMENEZ: Con “Concierto en la llanura”

DANIEL NARANJO: ¿Por qué ese tema es el fundamental para iniciar en el aprendizaje del arpa llanera? Porque como músico sufrí con esa 8ª comenzando.

FABIO JIMENEZ: ¡Es complejo! ¡Es para probarlo a uno a ver si da bola o no! (risas) porque el tema en si no es tan sencillo como para comenzar con la técnica.

DANIEL NARANJO: Sí, porque, aunque yo tenía grandes decía: “¡Me duelen los dedos abriendo la mano!”, en arpas obviamente con espacios más amplios entre cuerda y cuerda, entonces en la 8ª me dolía muchísimo la mano... a la tercera 8ª no me daban los dedos. Casi desisto del arpa por ese tema, pero uno pregunta a los arpistas y la mayoría comienza con “Concierto en la llanura”, puede ser parte de probarlo a uno como dice usted, pero pienso que ese tema es un requisito para el arpista por así decirlo.

FABIO JIMENEZ: Puede ser. Aunque mucha gente comenzó con otros temas más sencillos como “La Tonada” o con un gabancito.

DANIEL NARANJO: Por ejemplo, en un gabancito la mano derecha no hace tanta 8ª porque las 8as., requieren un adiestramiento de mano en intervalos más pequeños y eso es un punto a discutir en este trabajo de investigación.

FABIO JIMENEZ: ¡Sí, sí!

DANIEL NARANJO: ¿Qué grabaciones tiene Fabio como arpista?

FABIO JIMENEZ: Como 128 temas más o menos.

DANIEL NARANJO: En un análisis estilístico y técnico, habría que escuchar por lo menos un fragmento de cada una esas grabaciones porque uno sabe que el arpista con su instrumento tiene un estilo y un sonido, pero también sabemos que el estudio de grabación es otro cuento y que cambia el sonido de los músicos considerablemente y a veces el mismo músico dice: “¡Eso no fue lo que yo hice!”. Muchas veces con las presiones o efectos se escucha distinto de grabación a grabación y parece que no fuera el mismo arpista.

FABIO JIMENEZ: Sí, creo que influye la captura del sonido, la adecuación de los micrófonos y los efectos que le ponen. Algunos dejan el sonido como opaco, otros más brillantes, algunos le ponen delay y cosas así. También la mezcla puede cambiar el sonido.

DANIEL NARANJO: Hace un rato vi que cuando tocabas el tema de “la Reina” comenzabas a hacer el bordoneo en el centro de arpa, luego levantabas la mano, luego la bajabas. Según lo que escuchaba, eso tiene un efecto sobre el sonido porque haces un movimiento sobre las cuerdas que repites ¡pero lo haces abajo! Esto puede ser un ejercicio para transcribir de esa forma. Es decir, que el arpista empiece a pensar que si hace el bordoneo en el centro tiene un sonido pero que de pronto lo alterne con desplazamientos arriba -abajo para que el sonido no caiga en lo monótono, ya que la música monótona aburre.

FABIO JIMENEZ: Claro, de esta manera cambia un poco el color del sonido.

DANIEL NARANJO: ¿Recuerda los estudios de grabación de sus producciones?

FABIO JIMENEZ: OHM en Barquisimeto de Alejandro López. Icono de la música llanera y un genio para la consola ¡el hombre se las sabe todas!

DANIEL NARANJO: ¿Recuerda el sistema de grabación, tipo de cinta e interfaces que utilizaban?

FABIO JIMENEZ: Sistema análogo, cinta ampex ancha de 2” que venía en un carrete.

DANIEL NARANJO: Lo que he escuchado en las grabaciones era que ese sistema le da un sonido más real al instrumento, el da cuerpo del instrumento porque la cinta tiene compresión y al tener compresión, el instrumento suena gordo o grande. Es Genial. ¿Otro de los estudios de grabación aquí en Bogotá que recuerde?

FABIO JIMENEZ: Estudio Sonohit con el famoso “Chinchin” (Henry). Ese estudio ya cambio, ahora hace cosas pequeñas porque se dedicó a la música cristiana, aunque sigue grabando folclor (...) y donde Henry Cavanzo hicimos algunas cuñas con David Parales hace mucho tiempo.

DANIEL NARANJO: Con respecto a la interpretación uno aprendía a pegarle a la cuerda como mejor le sonara y le atribuía a la interpretación el sonido limpio evitando que en la cuerda no sonara un *crash*⁷, entonces ¿Cómo entiende Fabio la interpretación en el arpa?

FABIO JIMENEZ: Bueno son cosas que a raíz de tanto ensayo vas puliendo como: el ataque; la sonoridad; que suene metálico o natural; trabajar sobre la altura de la cuerda y tener en cuenta que hay arpistas que tocan más con la uña o que tocamos más con la yema del dedo, igual si tienes que combinar ambos en algún punto.

DANIEL NARANJO: Creo que también lo de uña o yema debe tener un sentido definido en cuanto al sonido como el metálico que lo produce la uña, pero como arpista en cuanto a lo que, hecho o escuchado, noto que a veces el arpista que toca con yemas tiende a perder los fraseos o el ataque de cuerda real y no se entiende lo que está haciendo y a veces parece que los dedos se patinan por la yemita. ¿A qué se le atribuye... de pronto falta de agarre o técnica del instrumento?

FABIO JIMENEZ: No sé, porque en el caso de Henry Rubio, él toca casi con las yemas y tiene una sonoridad espectacular.

⁷ Ruido producido por la forma de la uña o cuando ésta se encuentra áspera (mal limada) provoca una distorsión del sonido o *crash*.

DANIEL NARANJO: Porque suena más redondo el sonido, en términos de acústica.

FABIO JIMENEZ: Sí, suena más gordito, con menos brillo y más pastoso.

DANIEL NARANJO: ¿Qué arpistas tocan con la yema del dedo aquí en Colombia?

FABIO JIMENEZ: Aquí en Colombia David Parales y Lucho Barrera, aunque él usa las uñas, pero también las yemas y se le parece hartito en el ataque a David.

DANIEL NARANJO: ¿Fabio estudió música?

FABIO JIMENEZ: No. Inicié empírico e hice varios talleres de fundamentación pedagógica en Arauca y Villavicencio.

DANIEL NARANJO: ¿En todo lo que atribuía a la armonía y a la teoría musical?

FABIO JIMENEZ: Sí, por ejemplo, tenía que aprender los cifrados y acórdica, cosas fundamentales que uno debe saber.

3.7.4 Entrevista Maestro Abdul Farfán

Fecha: 17 de febrero de 2017

Ciudad: Bogotá



Foto 4, Entrevista Maestro Abdul Farfán, Academia Luis A Calvo. Bogotá. Por Daniel Naranjo

DANIEL NARANJO: ¡Buenas tardes Maestro Abdul!

ABDUL FARFAN: ¡Buenas tardes Daniel!

DANIEL NARANJO: Me di a la tarea de hacer un trabajo sobre arpa con la Universidad Pedagógica y me metí con lo de siempre: la técnica. Pues se reevalúan mucho los conceptos a lo que esto concierne, obviamente: la ergonomía, la posición, que la uña o sin uñas, etc. Entonces, tome unas preguntas para hacer una tabulación de una serie de entrevistas a 8 arpistas llaneros para tratar –sino de unificar, pues es complejo–, por lo menos darles pautas a los arpistas emergentes. Tal vez, no me dediqué al arpa como tal, pero si al análisis y a la cosa de entender el sonido y darme cuenta en la cuerda si toco aquí o si toco en la mitad (ademan de pulsación a distintas alturas), que todo tiene una relevancia, obviamente el género que este interpretando y también el estilo. Entonces, para este trabajo necesito saber ¿Quién es el Maestro Abdul Farfán? ¿Cómo inició el arpa?

ABDUL FARFAN: Bueno. Nací en el Arauca, en la población El Caracol. En los primeros años de mi infancia estuve con mi madre que era maestra en las diferentes veredas dando clases –ella daba clases y yo la acompañaba–, esos fueron mis primeros años de vida. Después a la edad de 6 años más o menos, me erradique en el pueblo de Arauca. Mi primer contacto con la música fue a través del canto a los 6 años y nada llanero, cantaba otro tipo de música y realmente el contacto con el arpa empezó cerca de los 16 o 17 años de edad. Entonces, tome el instrumento y la decisión de aprender a tocar el arpa. Había muchos arpistas obviamente, porque el Arauca es un pueblo llanero y había arpistas de Venezuela que venían a Arauca como de ahí mismo de la región, que uno veía interpretando. Además, de forma constante por la radio estaba uno bombardeado del folclor. ¡Imagínese! Arauca es tierra llanera, de manera que eso facilita el ingreso a aprender el instrumento y a aprender el folclor llanero.

DANIEL NARANJO: ¿Recuerda nombres de algunos profesores que haya influenciado su vida artística?

ABDUL FARFAN: Tuve un solo maestro –personalizado-, que fue el Maestro Jairo Mantilla Trejos. Él es araucano y estaba estudiando en 1980 acá en Bogotá en la Universidad y tenía un grupo que se llamaba “El Grupo Joropo” lo integraban: Jairo Mantilla en el arpa, Diego Luis Mosquera en las maracas, Orlando Palencia en el cuatro, en el bajo Iván Rubiano y ese grupo hizo parte del show de Valderrama, hizo parte de Aries Vigoth, de Alberto Curvelo, no recuerdo que otros cantantes pero era una grupo que se formó con araucanos y bueno como le digo compartió con otros cantantes de otras partes del llano. Entonces, en una de sus vacaciones a Arauca yo fui y le pedí que me diera unas clases y efectivamente por un mes –tiempo aproximado de sus vacaciones de universidad-, yo estuve yendo todos los días a su casa y me ponía a hacer ejercicios... y haga ejercicios y haga ejercicios. Yo creo que eso me ayudó muchísimo porque él no me puso a tocar ni me enseñó como hay otros estilos que es a través de la música directamente. No, él me puso a hacer ejercicios, solamente ejercicios hasta que no completo en su parecer las diferentes posiciones del arpa y esto, pues ya me enseñó el primer tema.

DANIEL NARANJO: ¿Cómo hacemos maestro para hacerle pensar al estudiante que eso que me dice es de suma importancia? Porque hablando con colegas profes, muchos coinciden que si ponemos a hacer 1ª, 2ª y 3ª o 3ª, 1ª, 2ª, 3ª y 4ª a un muchacho con eso lo voy a aburrir y se va a estresar.

ABDUL FARFAN: Pues es posible y creo que en parte tienen razón (...), eso depende de la tenacidad que tenga la persona y la disciplina y la decisión que haya tomado realmente en aprender. Porque si es como el caso mío, que tome una decisión y el caso de tantos otros que dicen “yo aprendo porque aprendo” y obviamente es como la preparación de un deportista, yo lo asimilaba así: un deportista antes de una competencia tiene que prepararse físicamente, para este caso la preparación física es la de los dedos, antes de empezar a aprender repertorio. ¡A mí no me disgustó,

digamos que yo si sentía el afán porque cuando empezamos a aprender un instrumento lo que se quiere es tocar, tocar, tocar! Pienso que hay verdad de parte y parte porque yo sentía ese afán de tocar y le decía: “¡Maestro, yo quiero tocar!”, y él me decía: “¡No. ¡Hasta que no me haga todos los ejercicios no le enseño nada!” (Risas) Y eso obviamente me daba disciplina... y yo hágale y hágale. Entonces, ya a lo último cuando él me enseñó todas las posiciones -3ª, 4as, 5as, 6as, 7as, 8as, hasta ahí-, me dijo: “¡Bueno, ahora si le voy a enseñar un pasaje!”, recuerdo tanto que el primer pasaje que me enseñó fue “¡Laguna Vieja” pero entonces, yo no desistí porque tenía el convencimiento y la férrea disposición de que eso era lo que quería hacer y lo hice! Pero de pronto pienso que ahí está en juego la edad pues yo tenía 17 años más o menos, era un adulto prácticamente, pero si hablamos de niños de pronto la cosa es diferente porque el niño a punta de ejercicios si se va a aburrir.

DANIEL NARANJO: Claro, ahí habría otro trabajo.

ABDUL FARFAN: Creo que hay que verlo desde esos ángulos. Una persona ya mayor con una voluntad y una claridad de lo que quiere, no tendría problema en tener una disciplina a punta de ejercicios hasta que suelte los dedos y hasta que tenga los dedos bien preparados para apuntarle al aprendizaje, pero en un niño ya la cosa es diferente.

DANIEL NARANJO: ¿Bien Maestro, recuerda otra metodología en su aprendizaje?

ABDUL FARFAN: ¡No! Esa que comúnmente la llaman los criollos como *pele el ojo*, porque la mayoría de los arpistas criollos.... haber, ¡esto es una tradición oral! Ahora es que se está tratando de escribir partituras, transcribir los temas y eso, pero eso viene de tradición oral toda la vida, es viendo a los músicos por eso se llama *pele el ojo*, mirando a ver que hacen (haciendo ademan de mirar e imitar con las manos, luego como si afinara el oído para escuchar el sonido con el apoyo de una mano en la oreja izquierda).

DANIEL NARANJO: ¿Mirando cómo colocan las manos y que hacen?

ABDUL FARFAN: Claro, es así y ha sido así. Y a través de la discografía porque él (Maestro Jairo Mantilla Trejos), se vino por ejemplo para Bogotá en enero para continuar sus estudios, y yo seguí comprando música en casete –para esa época- y elepés, así empecé a estudiar a Eudes Álvarez, Omar Moreno, Joseito Romero, pero uno colocaba eso y escuche y escuche.... imaginándose como se tocaba pues uno ya tenía las posiciones. Se afinaba el arpa obviamente en la tonalidad y empezaba a imaginarse las posiciones y cómo se estarían haciendo las digitaciones. Aunque ahí también hay una diferencia porque me sirvió muchísimo esa disciplina que me dejó este maestro porque adquirí una gran destreza en los dedos de pronto no hacía las figuras que hacía el maestro Eudes Álvarez, pero las notas si pues el oído me decía cuáles eran.

DANIEL NARANJO: ¿Cómo define el maestro Abdul el estilo: el estilo de los arpistas y su estilo?

ABDUL FARFAN: Yo creo que hay un estilo claramente que se nota que es el estilo criollo aquel *arpista veguero*⁸, aquel arpista recio, tiene mucho sabor en su interpretación que le gusta tocar sobre todo joropo y lo hace bien, si de pronto debe tocar un tema como estilizado no se va a sentir muy bien ni lo va a interpretar bien, ese es el arpista criollo. Ahora, se puede decir que hay arpistas estilizados que de pronto no son tan buenos en la música criolla tocan un joropo, pero no con el sabor que lo toca un señor veguero y que ellos se sienten mejor tocando la música estilizada. Este tipo de arpistas estilizados pienso que tienen un poco más de contacto con la gramática o con la teoría, así no hayan hecho una carrera, pero de alguna forma se han vinculado un poco más porque para ser estilizados tiene que hacer una serie de acordes que no están dentro del formato criollo del arpa tradicional. Entonces, ellos tendrán que saber por lo menos – aparte del gusto-, de meter esos acordes y tendrán que saber cómo se llaman. Mientras que un arpista o músico criollo no tiene el

⁸ Que nunca ha salido del campo, arpista criollo.

menor conocimiento, ellos tocan su música veguera que les nace y porque es lo que ellos manejan, pero ellos no saben ni como se llama una nota.

DANIEL NARANJO: Hay otros arpistas colombianos que también han aportado su granito de arena para este trabajo. Ellos me han hablado de otras corrientes y los estilos que han tomado para sus bases como arpistas, hablamos por ejemplo de cómo tocaba Henry Rubio... sobre todo referencias de venezolanos.

ABDUL FARFAN: Sí. En mi caso también fue así, yo tuve un montón de referencias, pero empecé con Eudes Álvarez. El maestro Eudes Álvarez fue un punto importantísimo fue mi principal preferencia en mis comienzos, luego seguí con Juan Vicente Torrealba, Joseito Romero, Omar Moreno, Henry Rubio, Guillermo Hernández, Cándido Herrera, todos estos grandes maestros de Venezuela, incluso el fallecido Gustavo Sánchez fueron los principales referentes que tuve en el aprendizaje. De todos tomé algo, elementos que analicé y pienso que después de escucharlos a todos hice una forma de tocar de acuerdo a como yo siento la música, aplicando esa habilidad que adquirí gracias a los ejercicios porque yo llegaba del colegio y me encerraba 4 o 5 horas en una habitación a darle a eso, a mí no me daba pereza. Recuerdo que me ponía cada vez más dificultad, no me esperaba a que nadie me dijera, sino que yo mismo me trataba de poner mayor y mayor dificultad a la hora de ejercitar los dedos. Después, ya empecé a hacer mi música teniendo esas herramientas de digitación que tenía y pues ya las ponía a mi servicio de acuerdo a como lo sentía que era la música.

DANIEL NARANJO: Ok. Están entonces las referencias que normalmente hay para los músicos arpistas en Colombia que han sido los venezolanos, ¿Si hablamos de los Maestros que están ahorita en Colombia podemos hablar de la técnica o la referencia de Darío Robayo o la técnica de Mario Tineo o de la técnica del maestro Abdul?

ABDUL FARFAN: Pienso que aquí hay unos referentes muy notables, habría que iniciar por el Maestro David Parales que tiene una forma y sonoridad muy particular uno escucha un tema y sabe que es el Maestro David Parales. Es una identidad importante y necesaria pero que un músico la logre no es fácil porque está bien con la voz porque todos tenemos una voz muy particular y por la voz uno dice: “Ah!, Allá como que viene Daniel” porque le conoce la voz, pero con un instrumento la cosa es más complicada entonces me parece que es mucho más interesante lograr un estilo o una identidad- yo lo llamo más como una identidad-, en los músicos me parece supremamente relevante. Por ejemplo, el maestro David Parales tiene una identidad que a leguas se nota y Mario Tineo también dentro de la música “recia”, la música criolla tiene una identidad importante. El maestro Darío Robayo también, pero él está en un punto intermedio entre la parte estilizada y lo criollo, tiene un excelente trabajo a través del tiempo y me parece que tiene una identidad propia. Carlos Rojas también en su tiempo marcó como un punto importante. Estos, son los arpistas de Colombia que creo que tuvieron una época importante y han marcado.

DANIEL NARANJO: Hablando un poco de las metodologías que aprendimos hay mucho “pele el ojo” ¿En los grupos de estudio más o menos cuantos arpistas había, el profe recuerda haber tenido clases con más de tres (3) compañeros en el aprendizaje o siempre fue personalizado?

ABDUL FARFAN: No, fui solo.

DANIEL NARANJO: ¿Eso fue una ventaja?

ABDUL FARFAN: Sí, fue una ventaja, pero como le digo es que realmente cuando tuve el profe al lado, era solo ejercicios, después él se fue y yo era en mi casa a punta de aparatos de casetes y discos, entonces seguí solo y cuando empecé a tocar obviamente armé el grupo con arpa, cuatro, maracas, sin bajo al principio y ya empezaba a socializar las acciones.

DANIEL NARANJO: La parte teórica, ¿cómo la abordó Abdul?

ABDUL FARFAN: Pues, yo siempre he sido inquieto antes de llegar a la Universidad. En Arauca también leía por lo menos de las cosas elementales de la teoría. Compraba libros para leer sobre teoría musical, entonces no me resultaba difícil porque ya había entendido algunas bases, eso fue importante.

DANIEL NARANJO: Desde mi análisis, a partir de Javier Manchego, se marca una sonoridad particular en la forma de arreglar o acompañar los temas de Abdul. Osea, a mucha gente o cantantes se les escuchaba decir: “¡Wow! ¡Que música la que se le hizo a esos temas!”

ABDUL FARFAN: Sí. Creo que fue a partir de Odilio Dimas en 1986 que fue el primer disco que grabe en Venezuela y eso me abrió las puertas, después vino Danilo Soler de aquí de Bogotá, luego Javier Manchego, Jaime Cárdenas y bueno, con Jesús Centella también ahí se hizo un trabajo importante -grabe varios discos con Jesús Centella-, y ese desarrollo que tenía me era útil para plasmarlos en los acompañamientos.

DANIEL NARANJO: ¡Esos eran sus elementos!

ABDUL FARFAN: Y digamos que para la época era complejo desde un punto de vista no armónico sino más bien técnico porque hacía melodías a dos manos, algo que en esa época no era muy habitual y eso era como lo que me caracterizaba. Aparte de eso, la forma de los diseños melódicos en el arpa y los contra-cantos que hacía me daban una característica, pero eso es materia de otro análisis, porque no es fácil decir cómo es que uno arregla o acompaña un tema. Bueno, es que uno va teniendo un estilo a la hora de hacer un acompañamiento y obviamente eso ayuda a que la gente lo distinga.

DANIEL NARANJO: Maestro Abdul con sus estudiantes, a partir de lo que aprendió y de su experiencia ¿Qué metodología usa?

ABDUL FARFAN: Para los niños tengo una metodología que consiste en sacar canciones, o mejor, hacer melodías donde vayan inmersas las 3as, las 4as, empezando de menos a más. Porque como volvemos a lo que dije hace rato, con los niños la teoría es diferente. De pronto con los adultos ya no es tan práctico empezar por unas melodías tan sencillas, infantiles, pero para los niños sí creo que funciona de esa manera. A partir de las 2as y las 3as armar melodías con un acompañamiento primero de 4as y 5as aquí en los bajos, o solamente 3as, algo muy básico para que vaya desarrollando su musicalidad y se vaya encariñando con el instrumento. Pero si es un adulto no le vería problema enfrentarlo con una buena cantidad de ejercicios para que el desarrollo técnico se a mucho más rápido.

DANIEL NARANJO: ¿Más profesional?

ABDUL FARFAN: Exacto, más profesional.

DANIEL NARANJO: ¿Qué métodos conoce el Maestro Abdul para arpa?

ABDUL FARFAN: No hay muchos. Bueno, en Venezuela conozco unos dos (2), pero se limitan a posiciones...

DANIEL NARANJO: ¿No hay audios?

ABDUL FARFAN: No y a unos esquemas...

DANIEL NARANJO: Como unas plantillas...

ABDUL FARFAN: Sí, que no me parecen muy prácticas. El Maestro David Parales tiene un método que usa ese mismo sistema, que la verdad -y no es por demeritar pues es un trabajo interesante-, no es musical cuando se plantea solamente: “que dos golpes, que tres golpes con este dedo”, porque están los golpes las veces que se toca, pero no está la duración de cada nota...

DANIEL NARANJO: ¡Las rítmicas!

ABDUL FARFAN: Entonces, no me parece que sea muy práctico. Pienso que a la hora de abordar en un texto. ¡Hermano, hay que leer, hay que ponerle gramática a eso, sino cómo! Eso de que “dele dos veces acá”, eso no, a mí no me parece practico. O bueno, de pronto sirve si se tiene también la referencia sonora ahí... entonces ya es que dos veces porque suena de esta forma, de pronto así sí, que tenga el tema grabado, así no este escrito en partitura. Como usted ya ha visto, porque me imagino que ha investigado los otros métodos que esta el Dedo 1 dos veces, al Dedo 3 tantas veces. Entonces, así como para que entienda un poquito a la hora de escuchar que son dos veces, pero suena es de esta forma, pero si no hay referencia sonora no tiene relevancia. Porque hermano, dos veces podrían ser dos negras (marcando el tiempo), podría ser corchea negra (marcando el tiempo), o puede ser muchas cosas. Entonces, ¿cómo se sabe realmente que duración tiene?

DANIEL NARANJO: Profe Abdul, una última pregunta ¿La enseñanza del arpa en el Arauca cómo se está dando ahorita?

ABDUL FARFAN: Bueno, yo me vine de Arauca en el 96 y no podría en este momento saber cómo se está dando, pero bueno, pienso que se sigue haciendo todavía de manera oral.

DANIEL NARANJO: ¿Hay casa de la Cultura en Arauca?

ABDUL FARFAN: Sí, claro. Hay Casa de la Cultura y hay maestros que han sacado métodos, por ejemplo, Mauricio Guez con Jorge Corredor, allá en Arauca. Yo lo tengo en la casa, ellos me lo regalaron, pero no sé si ellos están vinculados a la docencia, porque si lo están lo pueden usar, pero si hay otras personas vinculadas supongo que seguirán con el método tradicional

DANIEL NARANJO: ¿Y ese método desarrollado por ellos... contiene partituras como tal?

ABDUL FARFAN: Es que no recuerdo exactamente. Me corcha usted con eso porque yo lo vi así por encimita, sé que tenía las posiciones también y tenía gramática, es posible que, si tenga algunas partituras, pero no estoy seguro.

DANIEL NARANJO: Maestro Abdul, creo que no sea más. ¡Muchas gracias!

ABDUL FARFAN: ¡Con Mucho Gusto!

DANIEL NARANJO: Creo que mi búsqueda también está en lo musical y lo propio de cada artista arpista en Colombia que ha marcado un momento, una época y un estilo. Lo veo así, pues a este momento escucho el arpa de Abdul y la reconozco; escucho la de Mario y obviamente también; escucho a William Castro y también. Entonces, considero que ustedes no piensan que en otro momento las nuevas generaciones vayan a decir: “Es que yo tuve como elementos todo lo que hizo Abdul y con eso me hice”, como que eso no lo veo, de hecho, hay muchos músicos emergentes “chinos” que con 14 o 17 años que dicen: “¡No, es que escuche como hace el bajo Juan Vicente Torrealba!”, todavía tienen esos elementos que tuvimos nosotros que tuvieron ustedes, generaciones distintas pero que siguen siendo referencia.

ABDUL FARFAN: Eso es importante. A mí me parece, que una de las cosas importantes para las juventudes es que indaguen un poco más acerca de la historia de la música llanera (...) porque eso es cultura general y hay que hacerlo. Y que no se crean, que el arpa viene después de Carlos Orozco para acá, porque si bien hay que reconocer que Carlos Orozco partió la historia del arpa en dos, dado a su virtuosismo y su técnica. Pero no se puede pensar que: “Es que la música de allá viene solamente porque es de Carlos Orozco para acá”. Que es error de muchos muchachos hoy en día (...) que conocen la música llanera a partir de Carlos Orozco. No, de Carlos Orozco para atrás están las bases de la real música llanera

DANIEL NARANJO: Falta de concepto también.

ABDUL FARFAN: Mirar inclusive antes del Indio Figueredo, que es como de las primeras personas que se tiene versiones grabadas de música llanera en arpa. Estaba Eudes Álvarez en estos días diciendo: “No, es que aparte del Indio Figueredo había otros arpistas antes que él, lo que pasa

es que no grabaron ni quedaron cosas de ellos”, pero del primero que se tienen registros grabados es del Indio Figueredo, entonces hay que tomarlo a partir de ahí.

DANIEL NARANJO:(...) cuando empiezo a hacer este análisis y este trabajo de hecho estaba convencido que hecho había menos cosas de las que hay, hay cosas, pero siguen siendo brochazos

ABDUL FARFAN: ¡Eso, eso! Si hay, como le digo he visto 2 o 3 métodos en Venezuela y pues de aquí conozco el método del Maestro Parales y conozco algunas cartillas del maestro Carlos Rojas que son magníficas porque Carlos Rojas ha sido un maestro que se ha dedicado más a la pedagogía que ha investigado mucho en ese campo y ha aportado muchísimo en la parte pedagógica y pienso que ha aportado mucho al desarrollo de la música llanera en Colombia el Maestro Carlos Rojas, y esas cartillas de él, que ha hecho para el Casanare a través del Ministerio de Cultura me han servido mucho como para tener una referencia.

DANIEL NARANJO: Mi punto en este trabajo realmente es también empezar a aplicar más cosas que existen de la música y no las encuentra uno en un método. Osea, nosotros hablamos de la dinámica, los arpistas son músicos y saben que es una interpretación, que es tocar “pasito”, que es tocar mar fuerte, que es pensar en un sonido redondo de la cuerda. Muchos conceptos que el arpista emergente desconoce, simplemente tienen un referente de un tema virtuosos monta su tema como se le antoja. Uno ya desde otro punto de vista y de otra madurez musical hace ese tipo de análisis y dice: “No. ¿Este chino que está haciendo?”. Llego a la justificación de mi trabajo –profe-, porque muchas de las cosas que ustedes hacen las pueda de pronto escribir con unas convenciones y con algunos audios que también quiero grabar y que den como la referencia también.

ABDUL FARFAN: ¡Importantísimo! Eso me parece clave y lo felicito Daniel por ese trabajo que está haciendo y muchos éxitos con eso.

DANIEL NARANJO: Bueno Abdul, muchas gracias.

3.7.5 Entrevista Maestro Raimundo Cruz

Fecha: 26 de junio de 2016

Ciudad: Bogotá



Foto 5, Entrevista Maestro Raimundo Cruz. Bogotá. Por Daniel Naranjo

ANIEL NARANJO: Buenos Días Maestro.

RAIMUNDO CRUZ: Buenos Días Maestro Daniel.

DANIEL NARANJO: Estamos aquí en la casa del Maestro Raimundo Cruz, Maestro del Vichada una región gigantesca del llano. Vengo a entrevistarle, porque me di a la tarea de hacer un trabajo sobre interpretación del arpa a 6 arpistas Maestros del llano, y Maestros del arpa llanera para que nos quede un legado para las nuevas generaciones. ¿Quién es el maestro Ray Cruz?, ¿Cuándo comienza en el arpa? ¿Quiénes fueron sus maestros?

RAIMUNDO CRUZ: Bueno, el maestro Ray Cruz, osea Raimundo Cruz que soy yo. Vengo de una tierra, del departamento del Vichada un pueblito llamado “La Primavera” fundado por mis abuelos Raimundo Cruz y Viviana Veintemillo, de allí vengo, esa es mi descendencia; mi abuela

de *raza piaroa*⁹, mi abuelo de Cáqueza Cundinamarca usted sabe que el llano es una colonización y bueno vengo esa tierra donde el folklore pasa a nosotros, como se dice por tradición de padres a hijos...

DANIEL NARANJO: ¿Los primeros maestros de Ray, para que época fueron?

RAIMUNDO CRUZ: Más o menos en el año 86 empiezo. Yo ya había visto mucha música en “parrandos” llaneros en el Meta, pero volví otra vez a mi pueblo. Osea, viví en el Meta unos años y volví a mi pueblo y allí empieza el profe Rafael Ballesteros con el proyecto de la Casa de la Cultura -que se llama a propósito-, “Raimundo Cruz” en el Municipio de la Primavera y la Casa de la Cultura arranca como un proyecto anexo a la educación de los colegios. Entonces el Colegio Santander tenía en este caso, el área de las lúdicas que era dibujo y música y música era folklore tradicional donde se enseñaba: arpa, cuatro, maracas, canto, baile y contrabajo, porque no había ni siquiera bajo tabla lo que se conoce como bajo normal, sino un contrabajo que el maestro había hecho él mismo y entonces nos enseñaba a tocar y con eso acompañábamos las serenatas, esos fueron nuestros comienzos como músicos a la cabeza del profesor Rafael Ballesteros Díaz.

DANIEL NARANJO: ¿Rafael Ballesteros? ¿Vive aún ese maestro?

RAIMUNDO CRUZ: Si, él todavía vive en el municipio, está vinculado al colegio, ya no a la casa de la cultura, pero sigue manteniendo vivo el interés por la música en los estudiantes del Colegio Santander. Ahora que fui como jurado invitado al Festival del *Curito*¹⁰, tuvimos tiempo de compartir de hablar nuevas cosas, de todo lo que ha perdido en cuanto a folclor tradición. Pues, hombre yo le decía a él: “Es bueno que mantenga esas raíces folclóricas de las cuales venimos

⁹ Se denominan así mismos como Wotiheh, Uhothuha o Dearwa. Se ubican en el Río Guaviare, caño Matavén al sur del departamento del Vichada (Arango y Sánchez, 1997).

¹⁰ pez amazónico que también vive en los ríos venezolanos tributarios al Orinoco así como los enlazados al gran río latinoamericano (Colmenares Gilberto, 2007)

nosotros porque hoy en día se toca música llanera, pero bajo un estilo muy diferente que ve uno presentaciones de arpistas que parece una presentación para músicos, mas no para un pueblo”. Entonces, es mantener las raíces para que no se pierdan como se hace con las cantadoras en la costa, muchas cosas que uno debe mantener fija la tradición. Es bueno estudiar, es bueno aprender, es bueno hacer cosas nuevas, pero mantener las raíces folclóricas que es el patrimonio, que es nuestra identidad porque uno pierde eso ¡y después qué!, ¿Quién se acuerda de cómo se bailaba una “Vaca”? ¿Quién se acuerda de un “San Pascual Bailón”? Uno le pregunta eso a los muchachos y ellos dicen: “de pronto eso es de mis abuelos, de mis papás, pero ya no lo tienen presente y un pasaje criollo entonces solo quieren escuchar música que a la hora del té es más balada, o es más jazz, o es más rock que música llanera. En si se toca a 3/4 6/8 con instrumentos llaneros, pero ya la situación es totalmente distinta a lo que se escucha como folclor, a lo que “sabe a folclor”.

DANIEL NARANJO: ¿En cuanto a las metodologías “Ray” como empezó en el arpa?

RAIMUNDO CRUZ: La metodología es muy directa. Nosotros aprendimos como se dice el legado es mirando y haciendo este es el ejercicio tócalo ejercita tu oído. Por ejemplo, el ejercicio (...) toca la postura y el arpa afinada en Re, toca la primera inversión, digámoslo así ni siquiera me decían que era una primera inversión -eso lo vine a saber mucho tiempo después en el estudio de música, que era una postura fundamental-, en la primera inversión le decían a uno: suelta una por una, de adelante hacia atrás, dejando una por medio y en las últimas después de La dejas dos por medio. Entonces, lo repites hasta que se te vuelva mecánico, hasta que los dedos tengan memoria... mecánica ya. Entonces, esos fueron los primeros ejercicios ya para hacer un pasaje de acompañamiento básico para meter los bordones (tocando...).

Demostración Ejercicios (Minuto 5:45 a Minuto 6:21)

DANIEL NARANJO: ¿Eso que acabaste de hacer es un ejercicio que aprendiste?

RAIMUNDO CRUZ: Sí, claro. Eran ejercicio para ir acomodándose a los golpes. Estos ejercicios son para independizar dedos y manos (tocando...).

Demostración Ejercicios (Minuto 6:30 a Minuto 6:36)

DANIEL NARANJO: Arpegio de cada mano.

RAIMUNDO CRUZ: Sí, exactamente. Ahora ejercicios por ejemplo para ir soltando e independizando mano, vamos a hacer dos pulsos con los bordones, uno a los tiples y tenoretas (tocando...).

Demostración Ejercicios (Minuto 6:50 a Minuto 6:59)

Servía como base más adelante para entrar a lo que es joropo o pajarillo, o seis por derecho. Entonces, esos ejercicios eran así. El maestro le decía a uno: “toca este ejercicio y lo haces de esta manera”, y uno tenía que hacerlo. Ahí entra a jugar el papel de visión, oído y oído métrico... podía uno hacerlo y él decía: “No hermano, no lo está haciendo bien, que pena. ¡Escucha, los tiempos tienen que ser perfectos!”.

Demostración Ejercicios (Minuto 7:22 a Minuto 7:30)

Entonces, uno volvía y repetía hasta que los tomaba y él decía: “Sí, puedes avanzar al siguiente nivel”, osea a otro ejercicio. Entonces esa era la manera de tocar, lo mismo en el cuatro: “mira el muñequero... y arranca ta, ta, ta”, es exactamente igual con las maracas. Todo se manejaba así, hasta muchos años después que vinieron los programas del Ministerio de Cultura, que fue lo de la parte de Pedagogía y Teoría Musical para nosotros y vinimos a entender muchas cosas que tocábamos pero que no sabíamos ni siquiera cómo se llamaban, y eso que el Maestro nos enseñó a nosotros, llamaba las notas por su nombre y los acordes también tenían nombres, tenía reglas y conceptos claros, muy básicos para enseñarnos pero definidos, porque mucho antes de que eso existiera y se manejara en el llano uno no le decían: “venga vamos a tocar por Re Mayor”. Le

decíamos: “vamos a tocar por *Puntico*, por *Media puerta*, por *Pate’perro*. Independientemente de que fueran esos nombres, se identificaba la nota con ese nombre, entonces no le decían a uno: “Re, Do, Sol, La”. ¡No!, eran esos nombres.

DANIEL NARANJO: ¿Ese *Media puerta*, *Pate’ perro*... ¿se referían también a círculos armónicos?

RAIMUNDO CRUZ: No, no, no. A nota... a tono. A la nota y al tono.

DANIEL NARANJO: ¿Solamente a la nota? ¿Entonces, *Media puerta* a qué era?

RAIMUNDO CRUZ: *Media puerta* es un Sol Menor.

DANIEL NARANJO: Ok. Como a la tonalidad.

RAIMUNDO CRUZ: ¡A la tonalidad! A usted le dicen: “Vamos a tocar por *Media puerta*”, entonces es un Sol Menor; “por *Puntico*”, un Re Mayor. Usted sabe que en el cuatro es así... (Haciendo un gesto de la mano izquierda sobre el traste imaginario de un cuatro).

DANIEL NARANJO: ¡Ah, pero pensando por el cuatro!

RAIMUNDO CRUZ: Pensando por el cuatro. No por el arpa porque el arpa es solo cuerda sino por la posición del cuatro.

DANIEL NARANJO: Ok. *Media Puerta* (haciendo un gesto de la mano izquierda sobre el traste imaginario de un cuatro).

RAIMUNDO CRUZ: Sí exactamente (Risas). *Pate’ perro*, es La Mayor, porque es así como la huella de un perro. Entonces, era exactamente de esa manera (...). Bueno, cuando el profe llega a nosotros a la Casa de la Cultura, él tenía esos conceptos de notas.

DANIEL NARANJO: ¿El profe Rafael?

RAIMUNDO CRUZ: Sí, el profe Rafael.

DANIEL NARANJO: ¿Eso para que época fue?... ¡la teoría!

RAIMUNDO CRUZ: La teoría ya empezó más o menos hacia el (año) 2000, la parte donde entramos nosotros a teoría. Tocábamos si, conocíamos los tonos y los tonos los conocimos como tonos completos. Mucha gente hoy en día, algún teórico o académico normal, usted le dice: “Re”, y Re es solamente el Re. O le dice: “Mi”, y es Mi. Usted me dice a mí -como nos enseñó él-: “Re Mayor”, y yo sé que Re Mayor tiene un V grado con 7ª, tiene un IV grado que es Sol y es la Subdominante de Re. Y de una vez me acomodo -automáticamente en la cabeza-, que tengo que pasar de pronto -si la canción o tema lo amerita-, a unos relativos que puede ser un Si Menor o un Fa sostenido con 7ª, eso ya lo lleva uno pregrabado en la cabeza porque así nos lo enseñaron. ¡No era que Re era Re! Y entonces, muchas veces me ha pasado que voy a tocar con alumnos: “¿Qué tono vamos a tocar?... ¡En La Mayor!”, y empezamos la canción... “Pero ¿hacia dónde va eso?”.

DANIEL NARANJO: Sí. No hay fundamentación para eso. No hay un sonido armónico

RAIMUNDO CRUZ: Sí, exactamente. No fueron trabajados bajo esos parámetros, bajo esos conceptos, allá si trabajamos eso. Entonces, le dicen a uno: “tal tono”, uno comienza: “a bueno, si voy para tal tono entonces tengo tales notas por hacer en ese tono” y ya está automáticamente predestinada la persona. En la música llanera -pienso yo-, que tenemos la ventaja de manejar mucha nota y mucha armonía, independiente de los pasajes criollos y de lo que se maneje hoy en día de la música que se conoce como “Onda Nueva” que es casi balada o cuasi-balada.

DANIEL NARANJO: Mmmm... ya podríamos llamar “Onda Nueva” todo lo que está influenciado por otros géneros.

RAIMUNDO CRUZ: Sí, por otros géneros. Es más, en la universidad yo he terminado haciendo ensambles pasando mucho bolero a música llanera, que la gente queda... “¿y bueno, pero por qué?”. Es muy fácil o se le facilita a uno mucho el manejar otros temas, otros géneros y pásalos a 3/4 6/8, por ejemplo, un pasaje criollito normal (tocando...)

Interpretación Pasaje Criollo (Minuto 12:17 a Minuto 12:33)

Ese es un tema Criollo...

DANIEL NARANJO: ¿Cómo se llama ese tema?

RAIMUNDO CRUZ: ¡Mmmm... Ay! Me coge fuera de base (risas).

DANIEL NARANJO: (Risas) ¡Ahí se lo dejo de tarea Maestro!

RAIMUNDO CRUZ: Bueno. En este momento me coge fuera de base... es un tema de Francisco Montoya, muy viejito en este momento. Sencillo, no tiene mucha cosa, pero si pasa por allá a un Menor en este caso. Ahora por ejemplo, lo que yo hago en la Universidad, yo les digo: “Bueno, vamos a tocar un bolero”... “¿Cómo profe?”... “Listo estamos en Re Mayor y lo vamos a arrancar en Si Menor”. Entonces, esto se puede hacer (tocando y cantando...)

Interpretación Bolero en Arpa Llanera (Minuto 13:12 a Minuto 13:31)

RAIMUNDO CRUZ: El tema se llama “Oración al Padre Eterno”, tema criollo. Lo que le decía, se hacen muchos boleros y se puede hacer con mucha música. Este programa que salió en T.V. “A otro nivel” donde salió cantando., este joven llanero del Meta que ganó Jhon Onofre... para mí no fue nada nuevo porque eso es lo que hago normalmente en Bogotá en el trabajo, eso lo llevo haciendo hace más de 2 años y hemos hecho ensambles con rock –fusión-, tocamos con andino. Entonces, hemos hecho bastante exploración de esos temas.

DANIEL NARANJO: Desde la parte pedagógica he creído mucho que la tradición se debe conservar y si no hay conciencia sobre los cultores que son ustedes, que somos nosotros los que hacemos música llanera, pues obviamente las nuevas generaciones van a ir cada día más apuntando a dejar las propias raíces... ¿No?

RAIMUNDO CRUZ: Sí, es que eso es lo que sucede y se ve mucho hoy en día. Normalmente usted ve muchos arpistas nuevos y les digo: “¡yo los admiro!”. Muchachos que son una locura de

habilidad aquí y allá (muestra el registro del arpa) hacen miles de cosas, *metralletas*¹¹ como los llama uno, y miles de *venenos*¹² tocando, pero para ellos pareciera que la música fuera casi que de Luis Silva. No tanto de Luis Silva en sus comienzos sino de Luis Silva año 2000 en adelante.

DANIEL NARANJO: ¿Qué arpistas referentes de ese año? ¿Quién grababa con Luis Silva Un Carlos Tapia?

RAIMUNDO CRUZ: Un Carlos Tapia, Sterling...

DANIEL NARANJO: ¿Oscar Sterling?

RAIMUNDO CRUZ: Sí, Oscar Sterling que fueron los que grabaron los primeros trabajos, pero es que los jóvenes parece que no hubiera atrás nadie más.... Parece que el único maraquero que hubiera existido fuera Ernesto Laya...ni siquiera Ramón Mota (Cuatrística venezolano), es que hay tantas cosas nuevas que se ha perdido historia con las nuevas generaciones. Entonces, hay mucha cosa que se puede rescatar y que puede uno decir: “¡Esto es folclor también!”. Ahora, cuando estuvimos en el Festival Internacional del Curito, yo miraba los grupos y los arpistas y yo decía: “No oigo nada extraño acá, no veo arreglos complejos que tiran casi a jazz”. Vi una presentación que me pareció un concierto para músicos, más no para un pueblo, como fue la presentación de Daniel Gualdrón... Un cantante de música llanera y yo escuchaba la puesta en escena y yo decía eso suena como a jazz, como a rock, como a cualquier otra cosa más... ni siquiera los temas los tocaban como los grabo para lanzarlos al mercado inicialmente. Hasta que él no arrancaba la canción no sabía uno que tema era el que estaban tocando porque la versión totalmente distinta,

¹¹ Es una especie de trémolo, el cual se ejecuta con los dedos pulgares sobre la misma cuerda y se incorporó al Arpa llanera a comienzos de los noventa en manos del venezolano Carlos Orozco. Preferiblemente los arpistas lo ejecutan en ritmos rápidos y recios como el Pajarillo y el Seis por derecho” (Aguirre Hildo, 2014).

¹² El término hace referencia a recursos de virtuosismo, pero sobre todo a la saturación de armonías y otros elementos en una interpretación u arreglo.

parece una versión como para invitar a músicos de cámara y decirles siéntese acá y vamos a escuchar esto, y uno dice: “Wow, una propuesta bonita, chévere, interesante”, pero para uno mostrar algo de raíz folclórica no...totalmente lejos!

DANIEL NARANJO: Lo que llamamos de pronto envenenar. Ese término envenenar para mi funcionaria en dos vías, ¿no? Envenenar porque la armonía se vuelve compleja pero realmente como que daña el tema, daña la esencia.

RAIMUNDO CRUZ: Daña la esencia, si eso se pierde. Y yo quede como que: “¿ve y a este hombre que le paso?”. Sabiendo uno de donde viene, con esas raíces criollas y uno esperando escucharlo. Yo decía (...): “¡que tristeza con Macualo!” ¡Un gran arpista que admiro demasiado! Virtuoso, excelente arreglista y le hace un montaje y saca una grabación para este hombre..., cuando llega a la tarima y totalmente distinto.

DANIEL NARANJO: ¿Y era el mismo arpista?

RAIMUNDO CRUZ: No. Dos arpistas distintos

DANIEL NARANJO: Y de pronto más jóvenes.

RAIMUNDO CRUZ: Más jóvenes claro, y yo comparaba la presentación de él con otro cultor que es Walter Silva, nuestro grammy llanero digámoslo así –colombiano- y la presentación de él, muy sentada, con William Macualo de arpista y yo miraba la presentación, y sí, hacían muchos arreglitos, paraditas, cortes sobre el tema, pero manteniendo la línea de lo que se grabó en el tema.

DANIEL NARANJO: Hay evolución musical, más se conserva.

RAIMUNDO CRUZ: Mas se conserva lo que se grabó, entonces uno dice: “vea esto sí es interesante”, la gente ya lo aprecia más. Lo otro la gente era como que (cruza los brazos con cara de aburrimiento), ni siquiera lo entendían. Es más, ni siquiera podían salir a bailar lo que la persona estaba interpretando en el momento porque musicalmente no da para un baile folclórico.

DANIEL NARANJO: Bien Ray, “la persona estaba interpretando” me acuerda que tenemos que hablar más de interpretación, ¿Cómo concibe Ray la interpretación en el arpa?, ¿Cuál es su estilo en el arpa?

RAIMUNDO CRUZ: Mi estilo es criollo, yo soy de raíces criollas, de fundamentos criollos, yo soy el que toca un joropo *calle real* ¹³ como se dice. Entonces mi joropo va (tocando...)

Demostración interpretativa Seis por derecho (Minuto 5’20 a minuto 5’33)

DANIEL NARANJO: ¿Cómo se llama ese efecto en el Vichada?

RAIMUNDO CRUZ: Rasgao’.

Demostración interpretativa (minuto 5’39 a minuto 5’45)

DANIEL NARANJO: Pero a ese le llaman Cueriao’.

RAIMUNDO CRUZ: Rasgao’ o Cueriao’. Y el efecto de bordón (toca los bajos solo con el pulgar) se conoce como Segundeo y el rasgado para remates

Demostración interpretativa (minuto 5’46 a minuto 5’55)

DANIEL NARANJO: ¿Segundeo, sería el mismo bordoneo?

RAIMUNDO CRUZ: Segundeo, bordoneo y el rasgao’ para remates.

DANIEL NARANJO: Claro, sería como un tapping...

RAIMUNDO CRUZ: Sí, sería como un tapping pero más largo, no seco.

Demostración interpretativa (minuto 5’56 a minuto 6’07)

DANIEL NARANJO: “Ray” con respecto al sonido –bueno, usted interpreta un joropo de esa forma-, si usted va a interpretar un pasaje, ¿Qué interpretación se le da? ¿La intensidad es la misma? ¿La altura de la cuerda es la misma?

¹³ Es un término utilizado para designar una armonía básica habitualmente en la estructura armónica de los grados I-IV-V-I.

RAIMUNDO CRUZ: No, no, no... el pasaje es de acuerdo al sentido del tema, hay pasajes muy suaves, pasajes que se van a tocar siempre más a la mitad del arpa...

DANIEL NARANJO: Y a la mitad del arpa porque el timbre que da, es más...

RAIMUNDO CRUZ: ¡Es más lánguido! Digámoslo así, más de acompañamiento, más melódico, más suave y más larga la vibración de la cuerda (tocando...)

Demostración interpretativa (minuto 6'54 a minuto 7'10)

DANIEL NARANJO: ¿Cómo se llama ese tema?

RAIMUNDO CRUZ: ¡Mmmm... otra vez me corcha! (Risas) Bueno este es un tema del maestro Juan Farfán, no recuerdo el nombre en este momento (...) pero ¿Qué es lo que le quiero decir?, que si le toca a la mitad suenan más largas las notas, con más cadencia y más romántico. Arriba la cuerda va a sonar más metálico y el corte es más corto.

DANIEL NARANJO: ¡Como el joropo! RAIMUNDO

CRUZ: Sí, como para joropo. Demostración

interpretativa (minuto 7'42 a minuto 7'47)

DANIEL NARANJO: ¿En algún momento "Ray" ensayo acentos solamente acentos con las melodías que hacía? Osea, voy a hacer acento solo en el 3er tiempo, voy a acento solo el 1º. Bueno eso tal vez quede en la cartilla (...) pensado que fuera un recurso.

RAIMUNDO CRUZ: No, no lo practicamos de hacer los acentos, de cambiar los puntos de acento independientemente de que tengamos 3 *puntos* - en los tres tiempos- no cambiarlo, pero esos acentos si se cambian en arreglos de joropo. Por ejemplo, vamos haciendo un corte (tocando...)

Demostración interpretativa (minuto 8'28 a minuto 8'42)

... ¿Para qué? Para darle otro sentido al joropo entonces cambiamos los acentos

DANIEL NARANJO: ¿Son Recursos? Como la sensación de que va por fuera.

RAIMUNDO CRUZ: Sí, un recurso que se utiliza. Entonces, escucha esto, por ejemplo. Normalmente el segundeo (tocando...), este sería un segundeo básico (tocando...), ahora lo vamos a hacer (tocando...), sacándolo de contexto para que quede marcándolo al contrario y se dé la sensación de otro color

Demostración interpretativa (minuto 8'54 a minuto 9'17)

DANIEL NARANJO: ¿Y para eso también sería muy bueno hacer una preparación rítmica también para el músico arpista?

RAIMUNDO CRUZ: ¡Claro!

DANIEL NARANJO: En este caso, de los arpistas emergentes yo también he visto que está el concepto como arpista, tienen mucho repertorio, pero a la hora de pensarse un arreglo así, quedan por fuera ellos mismo también y se siente que de pronto se atraviesan. ¿Eso se da o no?

RAIMUNDO CRUZ: Mmmm... pues se da y no se da mucho por dos motivos. Los jóvenes de hoy en día arrancan como desde ahí hacia adelante y no arrancan con la raíz. Ellos arrancan con todo esto que ya estamos hablando con: cambiar los pulsos, los tiempos, los acentos, arrancan con todo eso y entonces uno a veces les dice: “oye, porque no tocas un joropo criollito -como uno le dice muchas veces- toque un joropo que sepa a joropo. No que sepa a otra cosa, que parezca otra música”. Ellos dicen: “¡Ah, no pero no mira este arreglo!”. Entonces, bueno ahí si como dicen: “yo no soy quién para decirles”, porque la música creo que es más de sentimiento, cómo la siente la persona, cómo la vive la persona para interpretarla.

DANIEL NARANJO: ¿Qué referentes ha tenido “Ray” para su formación como arpista llanero?

RAIMUNDO CRUZ: Para mi formación como arpista llanero... mi primer referente fue el profesor Ballesteros, el cual me indicaba siempre de ser cuidadoso con escuchar la música y con escuchar ciertos maestros, él me decía: “Escucha a Joseito Romero (es muy buen arpista), escucha

Mario Tineo (por su tradición criolla y el gusto con el que toca ese señor, como se le oye), el maestro José Arc, hila, el maestro Abdul Farfán, estos fueron como los referentes y fui tomando de cada uno esa parte. El maestro Abdul, me parece una persona muy creativa, demasiado creativa, porque escuche temas que grabo hace muchísimo tiempo con un nivel de complejidad impresionante. De él que me guste escuchar, un tema –creo yo fue grabado hace más de 30 años-, es algo que le grabo Amín Castellanos que se llama “Volver a Vivir”. Un tema complejo, bonito y fue grabado hace mucho tiempo. Entonces eso es algo que le valoro mucho a él, porque es una persona de una formación criolla de una descendencia como se dice “humilde”, en el sentido de la tierra de donde se viene y donde no hay mucha academia musical.

DANIEL NARANJO: ¿Qué métodos conoce el maestro “Ray”?

RAIMUNDO CRUZ: Métodos... en el mercado el único que yo conozco es el del maestro David Parales, pero la verdad nadie utilizo ese método, o yo no he visto que alguien lo utilice (...)

DANIEL NARANJO: Tiene muchos ejercicios prácticos – como se dice- pero como que a la hora de la aplicación no tiene trascendencia.

RAIMUNDO CRUZ: Hay algo que no le dio su trascendencia, porque yo creo que si se crea un método de arpa debería ir acompañado con audio o con video, eso es fundamental, el método debe ir acompañado con audio. Hoy en día, por ejemplo, en mi trabajo de pedagogo, de llevar esta cultura a que no se desaparezca hice un blogger donde hay videos tutoriales y también, un proyecto de investigación que estoy desarrollando.

DANIEL NARANJO: ¿Cómo se llama el blogger?

RAIMUNDO CRUZ: El blogger se llama rayllaneroblogspot (<http://rayllanero.blogspot.com.co>), hay historia de los instrumentos (...) y estoy haciendo un proyecto de investigación de cultura del Vichada desde la Casa de la Cultura de sus comienzos, de lo que nosotros hicimos, de lo que

vivimos, de las raíces folclóricas porque allí todavía hay cofundadores de mi pueblo que interpretan música llanera como se interpretó en sus comienzos: con guitarra, con furrucó, con maracas, bailando el joropo criollito sencillito sin tanto brinco y figura que parece más salsa que otra cosa (...)

DANIEL NARANJO: Que se ha ido influenciando también.

RAIMUNDO CRUZ: Sí, y toda la música. La música y el folclor es la necesidad del pueblo y como no hay necesidad el folclor tiende a desaparecer. Usted ya no encuentra un canto de vaquería porque las vaquerías se hacen en camiones o en lanchas –en planchones-. Entonces, llega el señor con su ganado y llegan los vaqueros ¿a qué?, a embarcar en un embarcadero el ganado y ya usted no ve a un vaquero cantando: “oooooooo, ooooooooo”, eso ya se desaparece, ya no hay *puntero*, ya no hay *cabrestero*¹⁴. Entonces, la necesidad es la que nos hace crear esta riqueza cultural que es la que tenemos, pero ya los caballos están desapareciendo, porque ahora hay moto o carro, entonces, ya las vaquerías no se demoran dos meses en llegar del Vichada a Villavicencio, sino que en día y medio están 10 camiones con el ganado que van a vender y lo sacan de una vez, no hay necesidad. La necesidad crea lo que se conoce como folclor, el folclor nace así. Un canto de guarura... ¿Has tocado guarura alguna vez Daniel o sabes que es una guarura?

DANIEL NARANJO: No, no me acuerdo que es.

RAIMUNDO CRUZ: Guarura es una concha, pero se tocaba con las manos, el efecto del sonido con las manos (cazando las dos palmas de las manos, dedos cerrados y pulgares alineados formando una concha, al soplar por este espacio se produce un sonido de silbido). ¿Para qué se tocaba guarura?... para anunciar su llegada en el paso de un río. La finca queda a 100 metros o 200

¹⁴ Puntero o Cabrestero es un modismo criollo que se refiere al cabestro: personaje que guiaba las reses del ganado.

metros del río “el fundo”, entonces usted al otro lado tocaba con sus manos o con un cacho o con una concha, hacia su sonido para que ellos vinieran, pasaran la canoa y lo pasaran al otro lado. Eso se desaparece porque ya hoy en día el que no tiene un Avantel o tienen un celular, y pues hombre ya se comunica (haciendo ademán de llamada por celular): “¡oiga, pásame que estoy al otro lado!”. Entonces, las cosas van desapareciendo porque no hay necesidad.

DANIEL NARANJO: ¿Cómo se enseña el arpa en el Vichada hoy en día?

RAIMUNDO CRUZ: De la misma manera como yo lo aprendí, pero con la diferencia de que ahora hay teoría.

DANIEL NARANJO: Ok. Ya la parte teórica llego. Lo académico se está dando.

RAIMUNDO CRUZ: Sí, se está dando. Entonces ya se le puede decir: “Bueno, vamos a tocar una posición fundamental, entonces vamos a hacer el ejercicio...”

DANIEL NARANJO: ¿Pero se dan unos preliminares para eso antes de abordar el instrumento de la teoría o sobre la práctica?

RAIMUNDO CRUZ: No. Se va abordando la práctica y se va abordando la teoría. Entonces, se le dicen: “figuras redondas, negras, fusas, semifusas, corcheas...”, bueno todo lo que tú quieras. Entonces: “vamos a tocar solo corcheitas” (tocando brevemente ejercicio).

DANIEL NARANJO: ¿En las escuelas cómo se da el aprendizaje 3, 4, 5, cuántas personas en un salón o tenemos un salón comunal externo o de pronto salimos al parque?

RAIMUNDO CRUZ: Hay muchas formas. En el colegio hay salón grande donde se puede practicar danza, se puede practicar cuatro, y también, bajo los árboles todo mundo o los que quieran, cada quien se acomoda donde quiera estar cómodo y tranquilo. Pienso que la música es de tranquilidad de estar relajado de interiorizar. ¿Entonces, qué ha sucedido allá?... las personas o los profesores o en el colegio Santander que tienen clases directamente de música. Entonces, si es

para cuatro todos reunidos vamos a hacer el ejercicio o se reúnen de a 3 o 4, practican el ejercicio que se les esté dando, se ve lo que es teoría de pronto en un tablerito (...), se les dan las notas, los acordes de acuerdo a la canción que estén montando pueden irse a ensayar su parte, aparte, ¿sí? Igual las arpas... igual todo, todo de esa manera.

DANIEL NARANJO: ¿Pero un profesor cuantos alumnos tiene?

RAIMUNDO CRUZ: Hermano, ahí si ya la cosa se pone complicada. Porque pasamos de ser un colegio (...), hablo por el colegio, el profesor puede tener 40 alumnos en una clase y puede tener 40 alumnos divididos en instrumentos, pueden ser 15 de arpa o 20 de cuatro...

DANIEL NARANJO: ¿Y todos tienen su instrumento?

RAIMUNDO CRUZ: Todos tienen instrumento en su mano.

DANIEL NARANJO: ¡Ah, bueno eso ya es una ventaja!

RAIMUNDO CRUZ: Ya hay instrumento para cada uno. Osea que ya no hay problema de que tocaba de a dos y haga el ejercicio.

DANIEL NARANJO: Como aprendió "Ray".

RAIMUNDO CRUZ: Claro, nos tocaba... había 15 arpas y éramos 40 alumnos y todos o casi todos queríamos arpa. Entonces, bueno de a dos.

DANIEL NARANJO: ¿De a dos por instrumento? ¿Cuánto tiempo estudiaban?

RAIMUNDO CRUZ: en el colegio normalmente era una hora semanal pero ya cuando a uno le gusta y como al que le gusta le sabe, la academia estaba abierta, disponible después de la una de la tarde. Créame que mi segundo hogar era la academia, la Casa de la Cultura. Entonces, salía uno del colegio, tomaba su clase y se iba para la casa. Y cuando salía del colegio o el día que no tocaba clase (...) iba a la academia, después de que salieran los alumnos que estaban tomando clase obligatoria del Colegio Santander, pero hoy en día se trabaja mucho, la Casa de Cultura tiene sus

instructores propios para danza, para bandola, para arpa, para cuatro, para bajo, hay un instructor.

Antes, era una sola persona la que tenía que cubrir todas las necesidades (...).

DANIEL NARANJO: ¿Maestro “Ray”, usted alguna vez vivencio alguna dolencia (...) pensando en la parte técnica, en la ergonomía, en las manos?

RAIMUNDO CRUZ: Sí, claro. Y muchas veces por descuido porque el arpa al tocar cierta cantidad de tiempo, los dedos se van a calentar como cualquier ejercicio. Entonces yo toco 2 horas seguidas y toco una cantidad de joropos que exigen fuerza, que exigen velocidad; cuando me bajo mis manos están calientes y por lo general uno se bajaba y se mojaba las manos y eso es un “severo” problema – se puede decir-, porque comienzan los dolores de las articulaciones (...)

DANIEL NARANJO: ¿Algún calentamiento antes de (tocar)?

RAIMUNDO CRUZ: Pienso que como practicante nunca hice calentamiento (...) El calentamiento era tocar un tema sencillo, suave y de empezar con temas suaves y ya después mijo, entremos en materia y ejercicios si de estiramiento durante (el toque), eso sí porque uno siente que los músculos ya no dan. Entonces, toca hacer las pausas activas (movilidad de brazos): arriba, abajo, adelante, voltie’ las manos, a las paredes...

DANIEL NARANJO: ¿Eso se daba en las clases?

RAIMUNDO CRUZ: No.

DANIEL NARANJO: ¿Lo tienes ahorita por conciencia?

RAIMUNDO CRUZ: Sí. Lo tengo ahorita por conciencia porque eso no se dio. Esa materia no vino con nosotros (risas)... y es que, es más, uno miraba allá la gente tocando, dándole, le pasan una cerveza fría y hágale, la agarra con su mano caliente y se la toma. Y luego estaba: “hombre, me duele por acá, me duele por acá y por acá” (señalando partes del brazo y mano), y yo decía: “¿pero por qué?”. Entonces, claro eso viene sucediendo después cuando uno entra a ser consciente

de todo, uno dice: “claro, uno es muy descuidado”. Descuida uno los oídos y descuida las manos, que son su herramienta de trabajo. Entonces hombre, eso sí es una recomendación de hoy en día: “¡ey, con cuidado!” porque si su modo de ganarse la vida son sus oídos y sus manos... eso es como el cantante, que está cantando y tomando trago frio y todas esas cosas. Cada quien vive su vida como quiere, y cada quien le hace el daño al cuerpo como se le da la gana, pero hombre, yo pienso que es mejor cuidarse un poquito.

DANIEL NARANJO: Ok. Ahí está la parte ergonómica que debemos trabajar. Bien ¿algún efecto, timbre o cosa que conozca “Ray” acerca del arpa llanera que podamos de pronto rescatar?

RAIMUNDO CRUZ: El arpa llanera, usted sabe, que es un piano sin teclas negras y de pie, digámoslo así.

DANIEL NARANJO: Diatónico.

RAIMUNDO CRUZ: Los efectos se hacen normalitos en el arpa, pero tiene la particularidad que yo puedo hacer (...) armónicos en toda el arpa -cuando en una guitarra lo puedo conseguir solo en dos trastes-, aquí lo puedo hacer en toda el arpa... y lo puedo hacer combinado... (Ejemplificando los toques en el arpa).

DANIEL NARANJO: octavas a la mitad de la cuerda. ¿Hay alguna regla que diga que el armónico debe hacerse con este dedo (corazón) y no con este (índice), o con cualquier dedo yo lo podría hacer?

RAIMUNDO CRUZ: No, lo puedes hacer con cualquier dedo, igual es la habilidad que tú tienes (...) pero es postura.

DANIEL NARANJO: Si, pero también por postura de la mano yo diría que estos dos (señalando dedo índice y corazón) quedarían mejor (haciendo una alienación de mano-muñeca-codo)

RAIMUNDO CRUZ: Sí, porque eso ya es postura, pero de acuerdo a lo complejo de lo que este tocando sería mejor de esa manera.

DANIEL NARANJO: Bueno, profe muchas gracias. ¡Excelente!

RAIMUNDO CRUZ: Bueno, Dios me los bendiga maestro.

DANIEL NARANJO: Gracias.

NO _____

CAPÍTULO IV

4. ANALISIS E INTERPRETACION DE RESULTADOS

A partir del análisis de la técnica interpretativa de los cinco (5) arpistas entrevistados considero de gran relevancia mencionar los siguientes aspectos a tener en cuenta:

- Apreciación musical: Estilos de la música llanera y Arpistas de referencia.
- Efectos técnicos para el arpa llanera: bordoneo, cueriao, trapiao, arpegios, armónicos, trémolos, glissandos, bajo gotera, segundeo y acentos.
- viaje y sabor en el género llanero.
- Acentuación, compás, métrica, ataque, fraseo.

4.1 Sistematización Entrevistas Maestros del Arpa Llanera (cuadro comparativo)

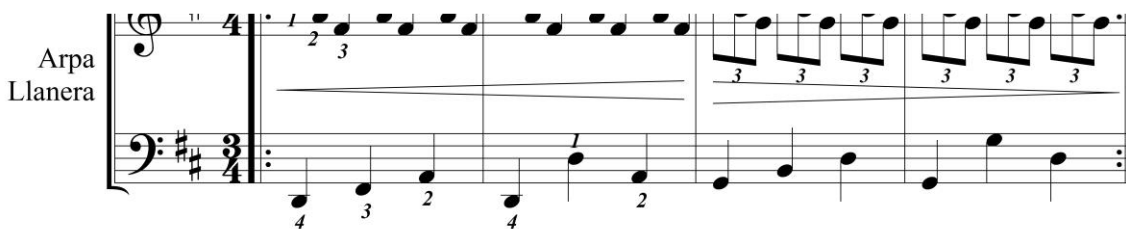
MAESTROS	ABDUL FARFAN	WILLIAM CASTRO	HILDO AGUIRRE	FABIO JIMENEZ	RAIMUNDO CRUZ
Tema(s) de iniciación en el arpa llanera	Pasaje “Laguna Vieja”	Pasaje “Rosa Angelina”	Pasaje “Concierto en la Llanura” “Fiesta en Elorza”	Pasaje “Concierto en la Llanura”	Pasaje “Oración al padre eterno”
Referentes de estudio	Eudes Álvarez, Omar Moreno, Joseito Romero, Juan Vicente Torrealba Omar Moreno, Henry Rubio, Guillermo Hernández, Cándido Herrera, Gustavo Sánchez, David Parales.	Juan Vicente Torrealba incluyó el bajo, el contrabajo y había una puesta en escena. Creó un estilo y una forma de tocar influenciado por el bolero porque vivió en México muchos años haciendo películas, fue un famoso compositor.	Gustavo Sánchez, David Parales, Joseito Romero, Eudes Álvarez, Urbino Ruiz, Carlos Orozco, Rafael Ochoa, Guillermo Hernández, Henry Rubio y Arpistas que acompañaban a Francisco Montoya, Jesús Moreno, Tirso Delgado.		Rafael Ballesteros David Parales Abdul Farfán William Macualo Carlos Tapia Oscar Sterling
Arpistas Colombianos relevantes en la historia.	David Parales que tiene una forma y sonoridad muy particular, Mario Tineo también dentro de la música “recia” El Maestro Darío Robayo también pero él está en un punto intermedio entre la parte estilizada y lo criollo.	David Parales	David Parales por la fuerza que él le pone y él toca yema-uña, más yema que uña y le pega con una fuerza, y la forma de tocar su seis por derecho, él casi no bordonea. Mario Tineo, René Devia, Rafael Ochoa. Arpistas Colombianos Emergentes: Juan Pablo Rodríguez, Robinson, Oscar Quesada, Mauricio Carvajal	David Parales, Mario Tineo, Eudes Álvarez.	David Parales, Mario Tineo, Abdul Farfán.
Estilos del Género/Concepción o identidad.	Concepción del estilo: Después de tomar elementos de todas sus influencias musicales desarrolla una forma de tocar de acuerdo a	Existen 4 estilos en la música llanera el Criollo Tradicional que es el “recio”, el del joropo “sabroso” para el cual se diseñó	Criollo sabroso y estilizado.	Criollo y estilizado.	Criollo calle real, criollo sabanero.

		especial que tiene, me hizo cambiar la postura de la mano para poder lograr la sonoridad que él quería que yo lograra y lograr tocar unas formas musicales que él hacía.			
Discografía	Más de 150 Grabaciones su primero acompañamientos a artistas: Odilio Dimas, Danilo Soler y Javier Manchego.	300 Grabaciones como arpista llanero e internacional.	Más de 250 temas de arpa llanera e Internacional.	128 temas grabados.	100 temas grabados.
Observaciones	Disciplina, vocación Sobre los métodos existentes: conozco dos que se limitan a posiciones, no hay audios, solo esquemas, solo plantillas, el método de David Parales, que usa el mismo sistema, no es musical porque están los golpes y las veces que se toca, pero no la duración de cada nota, es necesario que los ejercicios tengan gramática.	Debe haber conciencia de que el color del sonido sea mejor, que haya más precisión, que se conozcan los conceptos regiones del arpa y estilos.	Comenzó tocando solo música llanera pero el público hace que uno por el camino vaya cambiando el concepto y se dio cuenta que no podía dedicarse únicamente a la música llanera porque las oportunidades laborales se iban a limitar. Ahí empieza a tocar un repertorio variado de música internacional, de música de la región andina colombiana, de música paraguaya.	En las grabaciones siempre influiría la captura del sonido, la adecuación de los micrófonos y los efectos que le ponen. Algunos dejan el sonido como opaco, otros más brillantes, algunos le ponen delay. La mezcla y masterización influiría también.	Para los pasajes habla de sonidos lánguidos, más de acompañamiento, más melódicos, más suaves y con larga la vibración de las cuerdas
Metodología de la enseñanza.	Para Niños: hacer melodías donde vayan inmersas las 3as, las 4as, empezando de menos a más. A partir	Enseña en la Universidad Distrital en la facultad de artes ASAB a jóvenes encaminados en	Siempre asegura la cuerda a la que voy a pasar. Eso tiene que quedar claro. Si el estudiante empieza a hacer las primeras	Enseño 10 años en la casa de la cultura de Saravena Arauca, actualmente dicta	Enseña a Jóvenes Universitarios en la Fundación Universitaria del Área Andina con

	de las 2as y las 3as armar melodías con un acompañamiento primero de 4as y 5as aquí en los bajos, o solamente 3as, algo muy básico para que vaya desarrollando su musicalidad. Para adultos: enfrentarlo con una buena cantidad de ejercicios para que el desarrollo técnico se a mucho más rápido.	carrera profesional de música, su metodología es de tradición oral, entrenamiento con grabaciones donde los estudiantes puedan determinar las funciones armónicas y lectura de partituras transcritas por él y brinda herramientas para que sus alumnos tomen el hábito de la transcripción de temas para el arpa.	terceras (frenando la mano entre tercera y tercera) ahí estamos dejando que el estudiante cometa un error. Siempre apoyando Dedo 1 primero para ir avanzando sin que me “pele” la cuerda pues de lo contrario la mano se me corre una (cuerda) de más. Otra cosa, es en el caso de que la persona sea muy nerviosa para tocar la mano va a temblar y de pronto no le va a asestar a la cuerda que es, pero si aseguro primero la cuerda por más que la mano este temblando es más fácil “ser seguro” y si me devuelvo hago lo mismo apoyando el Dedo 4 por debajo siempre apoyando	solo clases particulares, mediante tradición oral.	el método de tradición Oral.
--	---	--	--	--	------------------------------

estilizado tradicional	interpretación, gusta tocar sobre todo joropo. Estilizado: Intérprete con contacto directo con la gramática o con la teoría, porque para ser estilizados tiene que hacer una serie de acordes que no están dentro del formato criollo del arpa tradicional.	en el arpa criolla tradicional, es quien mejor concibe los posibles estilos del arpa llanera, teniendo la capacidad de interpretar uno u otro estilo por el conocimiento integral y factores o elementos que componen uno y otro.	Universidad Pedagógica Nacional concibe varios estilos para el arpa llanera, le gusta más lo criollo, aunque se inclina por la música internacional para arpa llanera.	años de experiencia que le da la formación necesario y elementos para componer o tocar los estilos criollo y estilizado con diferencias marcadas que asume son las que se necesitan.	de fundamentos criollos, yo soy el que toca un joropo <i>calle real</i> como se dice"
Acentuación, sonido, ataque, métrica, compás, forma.	El sonido del arpa de Abdul es un sonido exquisito, una sutileza en pulsación (sin ser débil) y acentuación marcada por sus referentes y sentir musical.	Forma y sonoridad maestro David Parales (sonido producido por la yema de los dedos)	Formas de Pulsación, habla del no movimiento del pulgar en la mano de la melodía, argumentando que se pierde tiempo y no hay precisión a su sonido lo bautiza "el sonido mágico del arpa"	Tiene el concepto del Maestro David Parales, que decía que el ataque es sacado hacia arriba: en el joropo, en los bordones, <u>el</u> lo hacía con yemas sin embargo él lo hace con las uñas.	El maestro Rafael decía que los muchachos cambian los pulsos, los tiempos, los acentos, arrancan con todo eso y entonces uno a veces les dice: "oye, porque no tocas un joropo criollito -como uno le dice muchas veces- toque un joropo que sepa a joropo. No que sepa a otra cosa, que parezca otra música".

Maestros y formación	Jairo Mantilla Trejos, formación empírica.	David Parales, Mario Tineo formación empírica.	Manuel Antonio Blanco Romero, Emilio Nieves, Jerson Blanco.	Hernán Guerrero, David Parales, Mario Tineo.	Rafael Ballesteros Díaz. Formación empírica.
Lugares de Aprendizaje	Arauca.	Universidad Nacional formación académica arpa clásica.	Academia de Castilla la Nueva del Meta. Academia “Los Mautes” en Bogotá.	El Meta.	Casa de la cultura “José Raimundo Cruz” Primavera – Vichada.
Lugares de Enseñanza	Academia Luis A. Calvo.	Academia Luis A. Calvo, Universidad INCCA, ASAB.	Centro Cultural Llanero, Academia Llano y Joropo, Universidad INCCA.	Casa de la cultura: Sarabena-Arauca	Casa de la cultura “José Raimundo Cruz” Primavera Vichada. Fundación Universitaria del área andina (cursos de extensión y electivas)
Método de aprendizaje	Ejercicios y rutinas sobre posiciones en el arpa.(de terceras a octavas) Acondicionamiento físico durante un tiempo considerable antes de aprender repertorio Tradición oral: “pele el ojo” y apoyos de casettes y discos LP., libros de teoría de la música	Tradición Oral: “Toque esto y hágalo, incluso ni nombres ni nada” Método académico en el conservatorio de la Universidad Nacional de Bogotá. Por sus maestros obtiene tres (3) técnicas diferentes y no sabía con cual quedarse, entonces las fusiona en una particular. Maestro Mario Tineo por su forma de tocar que es una forma	Tradición oral “Primera - Tercera” Posición de Tercera con el Dedo 1, 2 y 3.	Tradición Oral: Posiciones de Tresillos (terceras), cuartillas (Cuartas), quintas, sextas, séptimas y octavas. Formación empírica y talleres de fundamentación pedagógica en Arauca y Villavicencio.	Tradición Oral: con el relato “suelta una por una, de adelante hacia atrás, dejando una por medio y en las últimas después de La dejas dos por medio. Entonces, lo repites hasta que se te vuelva mecánico, hasta que los dedos tengan memoria mecánica.



La Técnica Interpretativa

Arpeggios a modo de tresillos de negra

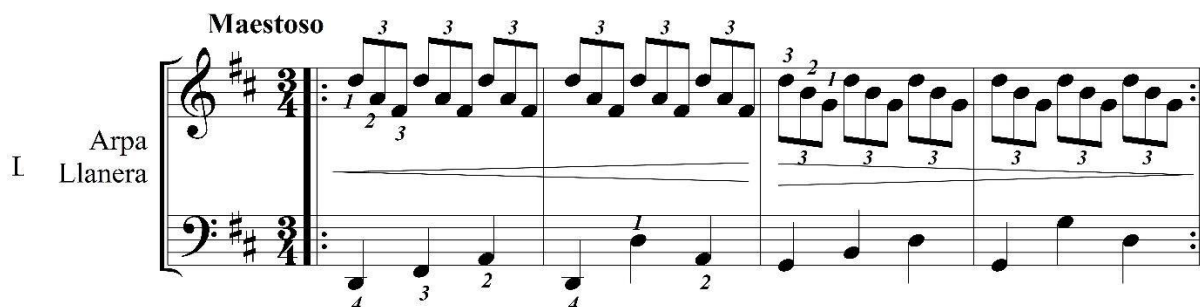


Imagen. 39, Arpeggio
Creación, transcripción y arreglo: Daniel Naranjo

En la imagen 39 se observa el ejercicio de tresillos de negra con el acompañamiento de gotera de pulso, ver video de interpretación anexo No1.

La Técnica Interpretativa

Ejercicio con Glissando en dos pulsos



Imagen. 40, Glissando
Creación, transcripción y arreglo: Daniel Naranjo

En la imagen 40 se observa el ejercicio para ejecutar un glissando ascendente con el acompañamiento de bajo Torrealbero, veáse video de interpretación anexo No2.

La Técnica Interpretativa

Ejercicio de digitación para lograr efecto de "metralleta" o "repique"

Vivace

Arpa Llanera

Imagen. 41, Metralleta

Creación, transcripción y arreglo: Daniel Naranjo

La imagen 41 muestra un ejercicio rítmico-melódico para lograr el efecto metralleta sobre el intervalo de sexta, el sonido más bajo corresponde al dedo 1 pulgar de la mano izquierda, y el sonido más agudo dedo 1 pulgar mano derecha comenzando esta técnica en el segundo compás.

Véase video anexo No.3

La Técnica Interpretativa

Ejercicio de digitación con acompañamiento bajo gotera sencilla.

marcato

Arpa Llanera

Imagen. 42, Gotera sencilla
Creación, transcripción y arreglo: Daniel Naranjo

La imagen 42 muestra un ejercicio para desarrollar la gotera sencilla en el acompañamiento, poner mucha atención al acento la primera corchea del segundo pulso. Véase video anexo No.4

La Técnica Interpretativa

Ejercicio de ejercitación de armónicos sobre compases pares

Presto

Arpa Llanera

Imagen. 43, Armónicos
Creación, transcripción y arreglo: Daniel Naranjo

En la imagen 43 observamos un ejercicio para desarrollar los armónicos en el arpa llanera los armónicos para este ejercicio se presentan únicamente en los compases pares.

La Técnica Interpretativa

Ejercicio de Bordoneo

a tempo

Arpa Llanera

I D D I — D I D I D I I D I D I — D I D I

Imagen. 44, Bordoneo o Bordonea
Creación, transcripción y arreglo: Daniel Naranjo

En la imagen 44 se presenta un ejercicio para los bordones del arpa (tenoretas y bajos), el ejercicio se debe realizar con los dedos No 1. Nótese en el primer compás que hay un pulgar que repite por disposición natural de las manos y melodía diseñada. Véase video anexo No. 5.

La Técnica Interpretativa

Ejercicio de acompañamiento bordon cueriao



En la imagen 46 se observa un ejercicio desarrollado con la técnica del contracanto que consiste en doblar la melodía con un intervalo consonante en los estilos criollo y estilizado. Es un recurso compositivo.

“La forma de los diseños melódicos en el arpa y los contra-cantos que hacía me daban una característica, pero eso es materia de otro análisis, porque no es fácil decir cómo es que uno arregla o acompaña un tema. Bueno, es que uno va teniendo un estilo a la hora de hacer un acompañamiento y obviamente eso ayuda a que la gente lo distinga¹²”.

Véase video anexo No.7

4.3 Transcripción arreglo y análisis Pasaje Torrealbero.

¹² Naranjo, D. Entrevista realizada al arpista araucano, Abdul Farfán el 17 de febrero de 2017

DON TORREALVA

Música: William Castro

Transcripción y arreglo: Daniel Naranjo

Arpa
Llanera

Bajo torrealbero
primera forma

3 Bajo torrealbero
segunda forma

12

18

6

Bajo torrealbero
primera forma

Bajo torrealbero
cuarta forma

Bajo torrealbero
quinta forma

24

First system of music, measures 24-29. The treble staff features complex chords and arpeggiated patterns, while the bass staff provides a steady accompaniment of eighth notes.

30

Second system of music, measures 30-35. The treble staff continues with intricate chordal textures, and the bass staff shows a more active line with some rests.

36

Third system of music, measures 36-41. The treble staff has a more melodic feel with moving lines, and the bass staff features a prominent eighth-note accompaniment.

42

Fourth system of music, measures 42-47. The treble staff continues with melodic and harmonic development, and the bass staff has a more active line with some rests.

1.

Fifth system of music, measures 48-53. The treble staff has a more melodic feel with moving lines, and the bass staff features a prominent eighth-note accompaniment.

The image displays a musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a piano and voice, with the piano part in the lower register and the voice part in the upper register. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into four systems, each with a first ending bracket labeled "1.". The first system starts at measure 48, the second at measure 53, the third at measure 59, and the fourth at measure 65. The piano part features a mix of chords and single notes, while the voice part consists of a single melodic line. The score concludes with a final piano part at the bottom.

71

First system of music, measures 71-76. The treble clef staff contains a melody with eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

77

Second system of music, measures 77-82. The treble clef staff continues the melodic line with various rhythmic patterns. The bass clef staff continues the accompaniment.

83

Third system of music, measures 83-88. The treble clef staff features a more active melody. The bass clef staff has a more rhythmic accompaniment with eighth notes. A first ending bracket labeled '1.' spans the final two measures of this system.

89

Fourth system of music, measures 89-94. The treble clef staff continues the melody. The bass clef staff continues the accompaniment. A first ending bracket labeled '1.' spans the final two measures of this system.

A continuation of the bass line from the previous system, showing measures 93 and 94. It consists of a single staff in bass clef with a melodic line.

95

First system of music, measures 95-100. The key signature is one sharp (F#). The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes. The bass line consists of half notes.

100

Second system of music, measures 100-106. The melody continues with eighth and quarter notes. The bass line continues with half notes.

106

Third system of music, measures 106-112. The melody includes some rests and eighth notes. The bass line features half notes and quarter notes.

112

Fourth system of music, measures 112-118. The melody becomes more complex with sixteenth notes and eighth notes. The bass line continues with half and quarter notes.

118

Fifth system of music, measures 118-124. The melody continues with eighth and quarter notes. The bass line has several measures of whole rests before ending with a half note. A first ending bracket is shown on the left.

En el trabajo de análisis de esta transcripción de Don Torrealba, tema del maestro William Castro se destacan todas las formas de acompañamiento del bajo Torrealbero, se observa también que en el estilo se usan muchas octavas consecutivas. Escuche el anexo de audio 1 de este tema.

4.4 Transcripción y análisis Pasaje estilizado.

EL VUELO DEL CONDOR

Música: Abdúl Farfán

Transcripción 1ra Parte: Daniel Naranjo

Arpa
Llanera

Acompañamiento en figuras de corchea
el sonido inicial es la nota fundamental del
acorde seguido por la quinta, la octava, la quinta
una novena (nota extraña en el tiempo fuerte
del tercer tiempo del compás) y nuevamente la quinta.

JO *Trino de semicorcheas*

10

14

14

17

17

20

20

23

23

26

Musical notation for measures 26-28. Treble clef, key of D major. Measure 26: D4 quarter, E4 quarter, F#4 quarter, G4 quarter. Measure 27: A4 quarter, B4 quarter, C5 quarter, B4 quarter. Measure 28: A4 quarter, G4 quarter, F#4 quarter, E4 quarter. Bass clef: Measure 26: D3 half. Measure 27: D3 quarter, E3 quarter, F#3 quarter, G3 quarter. Measure 28: D3 half note with a fermata.

33

Musical notation for measures 33-35. Treble clef, key of D major. Measure 33: D4 quarter, E4 quarter, F#4 quarter, G4 quarter. Measure 34: A4 quarter, B4 quarter, C5 quarter, B4 quarter. Measure 35: A4 quarter, G4 quarter, F#4 quarter, E4 quarter. Bass clef: Measure 33: D3 quarter, E3 quarter, F#3 quarter, G3 quarter. Measure 34: A3 quarter, B3 quarter, C4 quarter, B3 quarter. Measure 35: A3 quarter, G3 quarter, F#3 quarter, E3 quarter.

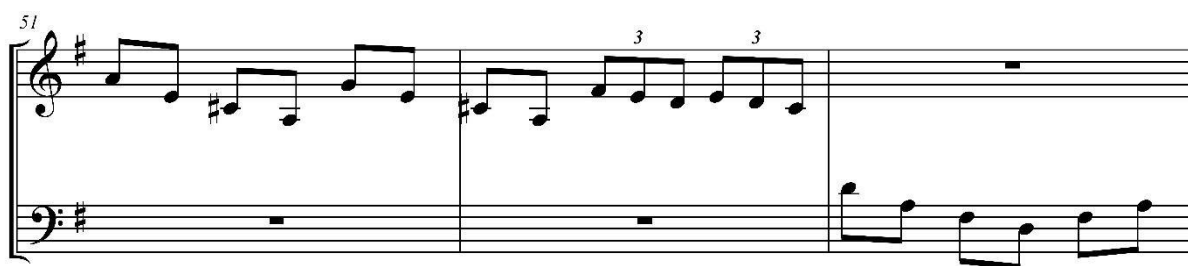
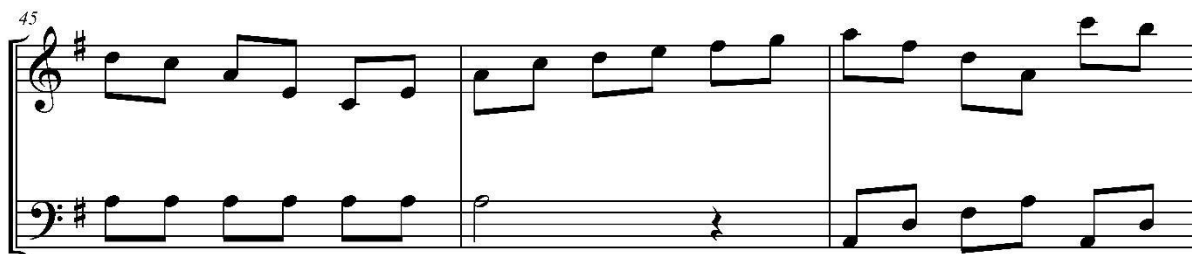
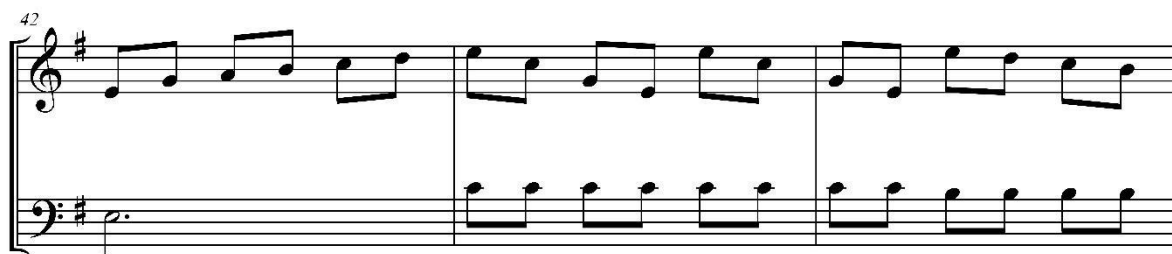
36

Musical notation for measures 36-38. Treble clef, key of D major. Measure 36: D4 quarter, E4 quarter, F#4 quarter, G4 quarter. Measure 37: A4 quarter, B4 quarter, C5 quarter, B4 quarter. Measure 38: A4 quarter, G4 quarter, F#4 quarter, E4 quarter. Bass clef: Measure 36: D3 half. Measure 37: D3 quarter, E3 quarter, F#3 quarter, G3 quarter. Measure 38: D3 half note with a fermata.

39

Musical notation for measures 39-41. Treble clef, key of D major. Measure 39: D4 quarter, E4 quarter, F#4 quarter, G4 quarter. Measure 40: A4 quarter, B4 quarter, C5 quarter, B4 quarter. Measure 41: A4 quarter, G4 quarter, F#4 quarter, E4 quarter. Bass clef: Measure 39: D3 quarter, E3 quarter, F#3 quarter, G3 quarter. Measure 40: A3 quarter, B3 quarter, C4 quarter, B3 quarter. Measure 41: A3 quarter, G3 quarter, F#3 quarter, E3 quarter.

Musical notation for measures 42-44. Bass clef, key of D major. Measure 42: D3 quarter, E3 quarter, F#3 quarter, G3 quarter. Measure 43: A3 quarter, B3 quarter, C4 quarter, B3 quarter. Measure 44: A3 quarter, G3 quarter, F#3 quarter, E3 quarter.



54 Trino Simple

El acompañamiento a los trinos inicia en nota fundamental del acorde, seguido de la quinta, la tercera se utiliza en el tiempo fuerte del tercer pulso del compás se concluye el tercer pulso con la quinta en el tiempo débil, (todos los sonidos en figuración rítmica de corcheas.

59

63

Escuchar audio anexo No. 2 de esta transcripción.

4.5 Transcripción arreglo y análisis Gavan.

GAVAN

MUSICA DEL FOLCLOR LLANERO

TRANSCRIPCION Y ARREGLO
DANIEL NARANJO

ARPA
LLANERA

Bajo Gotera de pulso

Arpa
Llanera

Bajo gotera sencilla

Arpa
Llanera

Bajo doble gotera

Arpa
Llanera

Arpa Llanera

Arpa Llanera

Arpa Llanera

Arpa Llanera

Arpa Llanera

Escúchese audio anexo No.3

4.6 Transcripción y arreglo de golpe en dos versiones: Criolla y Estilizada.

Carmentea (Estilo Criollo Tradicional)

Miguel Angel Martin (1932-1994)

Transcripción: Daniel Naranjo

Arpa: David Parales (1965)

The musical score is written for Arpa (Harp) and Hp (Harp). It is in 3/4 time and D major. The score is divided into four systems, each labeled with a measure number (1, 6, 12, 18) on the left. The Arpa part is in the upper staff, and the Hp part is in the lower staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. A section of the score is labeled 'Bajo torrealbero primera forma'.

Arpa: David Parales (1965)

Hp.

Hp.

Hp.

Bajo torrealbero primera forma

24

Hp.

24 25 26 27 28 29

30

Hp.

30 31 32 33 34 35

36

Hp.

Bajo cucuriao Bajo Trapiao

36 37 38 39 40 41

42

Hp.

42 43 44 45 46 47

411

Hp.

411 412 413 414 415 416

54

Hp.

60

Hp.

Arpeggios a modo de tresillo de negra

Bajo gotera de pulso

65

Hp.

70

Hp.

Glissando

Glissando

76

Hp.

The musical score is for a Harp (Hp.) in G major (one sharp). It consists of five systems of staves. The first system (measures 54-59) shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system (measures 60-64) features arpeggios in the treble clef, with a note indicating 'Arpeggios a modo de tresillo de negra' (arpeggios in the style of a triplet of eighth notes). The third system (measures 65-69) continues the arpeggiated pattern. The fourth system (measures 70-75) includes glissandos in the treble clef, indicated by the word 'Glissando' and a wavy line. The fifth system (measures 76-81) concludes the piece with a final chord and a double bar line.

Carmentea (Versión Estilizada Comercial)

Arpa: José Archila 2010

Miguel Angel Martin (1932-1994)

Transcripción: Daniel Naranjo

Arpa Llanera

Bajo gotera de pulso

Dominante de la dominante.

Arpa Ll.

Bajo gotera sencilla *Bajo doble gotera* *Bajo Trapiao o Rasgao*

Arpa Ll.

Arpa Ll.

Bajo cueriao o chamarriao

Arpa Ll.

23

Arpa Ll.

29 **Presto**

Arpa Ll.

35 *Armónicos*

Arpa Ll.

41 *Armónicos* *Armónicos*

Arpa Ll.

47 *mp* *f*

Bajo trapiao o Rasgao

Arpa Ll.

53

Arpa Ll.

58

Presto

Arpa Ll.

63

1.

Bajo gotera sencilla *Bajo gotera doble*

Arpa Ll.

69

2.

Bajo trapiao o Rasgao

Arpa Ll.

74

Arpa Ll.

Arpa Ll.

Bajo gotera sencilla *Bordoneo*

Arpa Ll.

Bajo Cueraio o Chamarraio

Arpa Ll.

Arpa Ll.

Escúchese audio anexo No 5.

5. CONCLUSIONES

- Existen recursos exclusivos del arpa llanera con terminologías propias de su lenguaje, unos coinciden con elementos del arpa clásica y otros que son explícitamente propios del arpa clásica.
- Dentro de los materiales que se encuentran para la educación y formación de arpistas llaneros en Colombia es muy poco lo que se puede encontrar y lo encontramos en las Universidades, hace falta publicación y difusión por otros medios para que los arpistas lean y se documenten con esta información valiosa.
- Desde la antigüedad, la enseñanza musical de un instrumento se daba mediante la tradición oral y la relación directa profesor-alumno. De esta forma se conservan conceptos intrínsecos, propios del alma musical de la cual carecen los libros o métodos, porque se conciben de acuerdo a la preparación previa del estudiante, quien habitualmente no tiene las herramientas o conceptos importantes para su desarrollo musical.
- Se puede evidenciar la identidad construida en base a la experticia de cada uno de los cinco (5) arpistas de folclor llanero en la ejecución interpretativa del instrumento.
- Todos los arpistas académicos emergentes ya son maestros, de tal forma tendrán ahora más recursos didácticos establecidos para motivar a sus alumnos y hacerlos partícipes de la formación de nuevas generaciones con concepciones pedagógicas serias que argumenten sus prácticas instrumentales.
- Es necesario crear o difundir talleres de arpa llanera: de arpistas para colegas, de arpistas profesores a estudiantes, estudiantes a profesores y estudiantes a compañeros estudiantes, creando espacios de discusión fomentando así también semilleros pedagógicos del arpa llanera. Se cuenta ahora con una aproximación más efectiva a lo que llamamos técnicas e

interpretación del arpa llanera, mediante el material determinado gracias a la colaboración de los maestros en esta investigación.

- Los arpistas académicos emergentes del arpa llanera deben tener en cuenta: las épocas, las tendencias, las tímbricas, los efectos, los estilos y todos aquellos aspectos que contribuyan a la evolución y significación en pro del género musical llanero.
- Sin lugar a duda el presente trabajo permite constatar el profesionalismo de los arpistas de trayectoria con discursos y argumentos propios en torno a sus experiencias, al estudio del arpa llanera y su folclor.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre, H. (2014). *Universalización del arpa llanera*. Colombia, Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Arbeláez, D. (2016). *Tradición e innovación en las obras de concurso del arpa llanera*. (Tesis de Maestría). Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Recuperado de <http://www.bdigital.unal.edu.co/50852/1/51803392.2016.pdf>
- Calderón, C. (1998) *El Joropo Llanero 50 Años de Evolución: Evolución y Transformación del Joropo desde 1948 Hasta 1998*. Ponencia presentada en el IV Congreso Nacional de Universidades sobre tradición y Cultura Popular Mérida- Venezuela.
- Gil Tovar, F. (1924). *Introducción al arte*. Colombia, Bogotá: Plaza & Janes Editores.
- González, P.G. (2009). *Dirección y asesoría de la investigación científica*. Colombia, Bogotá. Cooperativa Editorial Magisterio
- LaRue, J. (1989). *Análisis Del Estilo Musical (Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. España, Maracaibo Barcelona: Imprenta Juvenil.
- Naranjo, D. Entrevista realizada al maestro arpista William Castro, Diciembre de 2016.
- Naranjo, D. Entrevista realizada al maestro arpista Hildo Ariel Aguirre, Enero de 2017

Naranjo, D. Entrevista realizada al maestro arpista Fabio Jimenez, Abril de 2016

Naranjo, D. Entrevista realizada al maestro arpista Abdul Farfán, Febrero de 2017

Naranjo, D. Entrevista realizada al maestro arpista Raimundo Cruz, Junio de 2016

Robayo, D. (2012). *La Transformación Del Lenguaje Del Arpa En El Torneo Internacional Del Joropo, 2000- 2012*. Colombia, Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

Sampieri, R.H (2010). *Metodología de la Investigación*. México, D.F: Editorial Mc Graw Hill

Valverde, Alejandra María. (2006). *Artículo La Tradición Oral: Entre la Enseñanza y la Historia*.

Zamacois, J. (1983). *Teoría de la música libro II*. España, Barcelona: Editorial Labor S.A