



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA 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:

"Tonada, Gavan y pajarillo: tres arreglos de repertorio formativo tradicional llenos para Cuarteto de Saxofones de la Banda Sinfónica Infantil y Juvenil de Barranca de Upía, Meta"

Presentado por el estudiante:

Javier Orlando Correa Vargas

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

1. Su calidad, seriedad y rigor
2. En lo educativo presenta una alternativa importante y necesaria
3. Favorece el repertorio del instrumento y el fin de ser todos.

|                   | NOMBRE              | FIRMA | NOTA |
|-------------------|---------------------|-------|------|
| Jurado 1 - lector | Eliccer Arenas      |       | 5.0  |
| Jurado 2 - lector | Neitor Rojas        |       | 5.0  |
| Jurado 3 - asesor | Walter Dávila Rivas |       | 5.0  |
| Jurado 4 - asesor |                     |       |      |

Nota final:

5.0 cinco punto cero

Dado en Bogotá D.C. a los 2 días del mes de septiembre de 2013

TONADA, GAVAN Y PAJARILLO: TRES ARREGLOS DE REPERTORIO FORMATIVO  
TRADICIONAL LLANERO PARA CUARTETO DE SAXOFONES DE LA BANDA  
SINFONICA INFANTIL Y JUVENIL DE BARRANCA DE UPIA META.

JAVIER ORLANDO CORREA VARGAS

Monografía presentada para optar al título de licenciatura en música

Asesor: NESTOR URIEL ROJAS MELO

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

PROGRAMA DE PROFESIONALIZACIÓN LICENCIATURA EN MÚSICA

COLOMBIA CREATIVA COHORTE II

BOGOTA D.C. MAYO DE 2013

|                                                                                                                                                                     |                                             |  |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------|--|
| <br><b>UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL</b><br><small>República de Colombia</small> | <b>FORMATO</b>                              |  |
|                                                                                                                                                                     | <b>RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE</b> |  |
| <b>Código: FOR020GIB</b>                                                                                                                                            | <b>Versión: 01</b>                          |  |
| <b>Fecha de Aprobación: 10-10-2012</b>                                                                                                                              | <b>Página 1 de 3</b>                        |  |

| 1. Información General |                                                                                                                                                                                    |
|------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Tipo de documento      | Trabajo de grado.                                                                                                                                                                  |
| Acceso al documento    | Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca Facultad de Bellas Artes.                                                                                                              |
| Título del documento   | Tonada, Gavan y Pajarillo: tres arreglos de repertorio formativo tradicional llanero para cuarteto de saxofones de la banda sinfónica infantil y juvenil de Barranca de Upía Meta. |
| Autor(es)              | Javier Orlando Correa Vargas                                                                                                                                                       |
| Director               | Luz Dalila Rivas, Nestor Uriel Rojas Melo                                                                                                                                          |
| Publicación            | Bogotá D.C. Universidad Pedagógica Nacional, 2013. 144 páginas                                                                                                                     |
| Unidad Patrocinante    | Facultad de Bellas Artes. Universidad Pedagógica Nacional.                                                                                                                         |
| Palabras Claves        | Arreglos, Repertorio, Música llanera, formativo, saxofones, cuarteto, subgéneros llaneros.                                                                                         |

| 2. Descripción                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Trabajo de Grado para optar al título de licenciado en música de la Universidad Pedagógica Nacional.</p> <p>El documento presenta la creación de un repertorio musical formativo para niños y jóvenes intérpretes en el formato instrumental de cuarteto de saxofones en música tradicional llanera.</p> |

| 3. Fuentes                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Rojas, C. (2004). <i>Música llanera. Cartilla de iniciación musical</i>. Bogotá D.C : Ministerio de Cultura de Colombia</p> <p>Robayo, D. (Entrevista 30 de septiembre de 2012). Formas musicales del joropo. (J. Correa, Entrevistador)</p> <p>León, J. (Entrevista 23 de enero de 2013). Estructuras ritmo armónicas del joropo. (J. Correa Entrevistador)</p> <p>Cruz, G. (Entrevista 23 de enero de 2013). Estructuras ritmo armónica de la tonada. (J. Correa Entrevistador)</p> |

| 4. Contenidos                                                                            |
|------------------------------------------------------------------------------------------|
| El documento se orienta hacia la formación de repertorios de música llanera para niños y |

|                                                                                                                                                      |                |  |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------|--|
| <br>UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA<br>NACIONAL<br><i>República Mexicana</i> | <b>FORMATO</b> |  |
| <b>RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE</b>                                                                                                          |                |  |
| Código: FOR020GIB                                                                                                                                    | Versión: 01    |  |
| Fecha de Aprobación: 10-10-2012                                                                                                                      | Página 2 de 3  |  |

jóvenes intérpretes que se encuentren en proceso formativo ya que la música llanera se ubica en una de las más complejas de nuestro país; de ahí la importancia de diseñar estrategias pedagógicas y metodológicas sencillas que sean de fácil aprehensión para estudiantes de música intérpretes de instrumentos no tradicionales de la música llanera. En primera instancia se aborda la formulación del proyecto de investigación, el diseño metodológico para el desarrollo del ejercicio investigativo y los antecedentes teóricos y contextuales, seguidamente se realiza un análisis musical de tres subgéneros de la música llanera donde se evidencian elementos ritmo-melódicos y ritmo-armónicos necesarios para el desarrollo del documento y finalmente se presenta la elaboración de los arreglos, las partituras de los arreglos elaborados y los resultados a partir de la aplicación de los arreglos con los estudiantes. Por último se presentan las conclusiones, la bibliografía consultada y los anexos.

#### 5. Metodología

Investigación- creación a partir de fuentes primarias para la elaboración de repertorios.

#### 6. Conclusiones

- Gran parte de los elementos ritmo melódicos y ritmo armónicos requeridos para elaborar el repertorio pedagógico para los niños y jóvenes del cuarteto de saxofones de Barranca de Upía Meta, fueron melodías tradicionales, motivos melódicos, patrones de acompañamiento y estructuras generadas por el desarrollo del análisis musical a los cuales se les realizaron adaptaciones.
- Se diseñaron tres arreglos de música tradicional llanera producto de elementos melódicos y armónicos tradicionales, elementos técnicos de elaboración de arreglos y lo más importante bajo un marco pedagógico-formativo de acuerdo a las habilidades musicales de los alumnos del cuarteto de saxofones. Los tres arreglos realizados se presentan con algunos retos técnicos y rítmicos los cuales ayudan a los estudiantes a promoverse a otros niveles formativos.
- De acuerdo al tempo de los arreglos y a las posibles dificultades rítmicas se recomienda que el primer arreglo a interpretar sea *Campesina* por su particularidad de tempo lento, luego *El Gaván* y finalmente *Pajarillo Zapateado* puesto que presenta el tempo más ágil.
- A partir de la revisión de fuentes secundarias y primarias se evidenció que si bien existen algunos estudios sobre música llanera, aun siguen siendo pocos los documentos y los investigadores dedicados a plasmar trabajos escritos y en

|                                                                                                                                                                 |                                             |  |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------|--|
| <br>UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA<br>NACIONAL<br><small>República de Colombia</small> | <b>FORMATO</b>                              |  |
|                                                                                                                                                                 | <b>RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE</b> |  |
| <b>Código: FOR020GIB</b>                                                                                                                                        | <b>Versión: 01</b>                          |  |
| <b>Fecha de Aprobación: 10-10-2012</b>                                                                                                                          | <b>Página 3 de 3</b>                        |  |

|                                                                                                                                 |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>menor grado documentos pedagógicos que ofrezcan una guía en la enseñanza y elaboración de repertorio sobre dicha música.</p> |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

|                       |                              |
|-----------------------|------------------------------|
| <b>Elaborado por:</b> | Javier Orlando Correa Vargas |
| <b>Revisado por:</b>  |                              |

|                                          |    |    |      |
|------------------------------------------|----|----|------|
| <b>Fecha de elaboración del Resumen:</b> | 03 | 09 | 2013 |
|------------------------------------------|----|----|------|

## CONTENIDO

|       |                                                               |    |
|-------|---------------------------------------------------------------|----|
|       | AGRADECIMIENTOS                                               |    |
|       | PRESENTACIÓN                                                  | 16 |
| 1     | FORMULACIÓN DEL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN                     | 17 |
| 1.1.  | Planteamiento del problema                                    | 17 |
| 1.2   | Pregunta de investigación                                     | 19 |
| 1.3   | Objetivo general                                              | 19 |
| 1.4   | Objetivos específicos                                         | 19 |
| 1.5   | Justificación                                                 | 20 |
| 2.    | DISEÑO METODOLÓGICO                                           | 22 |
| 2.1   | La población participante                                     | 23 |
| 2.2   | Técnicas de recolección de información                        | 23 |
| 3     | ANTECEDENTES TEÓRICOS Y CONTEXTUALES                          | 24 |
| 3.1   | Aproximación histórica del municipio de Barraca de Upía Meta. | 24 |
| 3.2   | Panorama banda sinfónica de Barranca de Upía                  | 25 |
| 3.3   | Aproximación histórica del joropo                             | 26 |
| 3.4.  | Documentos e investigadores de la música llanera en Colombia  | 27 |
| 3.5   | Arreglos de música llanera en el departamento del Meta        | 29 |
| 3.5.1 | Banco de Partituras                                           | 29 |
| 3.5.2 | Concurso de composición en apoyo al banco de partituras       | 30 |
| 3.5.3 | Torneo internacional del joropo                               | 30 |
| 3.5.4 | Cuarteto de saxofones                                         | 31 |
| 3.6   | Aprendizaje musical significativo                             | 32 |
| 4     | ANÁLISIS MUSICAL                                              | 34 |
| 4.1   | El joropo                                                     | 34 |

|       |                                                                           |     |
|-------|---------------------------------------------------------------------------|-----|
| 4.2   | Sones de parranda, golpes y pasajes                                       | 35  |
| 4.3   | Las tonadas                                                               | 36  |
| 4.4   | Subgéneros que se abordan en este proyecto                                | 38  |
| 4.5   | Estructura ritmo percusivas del joropo                                    | 39  |
| 4.6   | Regímenes acentuales                                                      | 41  |
| 4.7   | El gaván: análisis musical                                                | 42  |
| 4.8   | La tonada del estilo torrealbero: análisis musical                        | 51  |
| 4.9   | Pajarillo y seis por derecho: análisis musical                            | 55  |
| 5     | ELABORACIÓN DE ARREGLOS                                                   | 62  |
| 5.1   | Familia de saxofones                                                      | 62  |
| 5.2   | Tesitura                                                                  | 64  |
| 5.3   | Grados de dificultad para instrumentos de viento                          | 65  |
| 5.4   | El Arpa Llanera                                                           | 70  |
| 5.5   | Canciones tradicionales seleccionadas                                     | 71  |
| 5.6   | Recursos técnicos para elaboración de arreglos                            | 72  |
| 5.6.1 | Las tonalidades                                                           | 73  |
| 5.6.2 | El Background                                                             | 73  |
| 5.6.3 | Escritura a una, dos y tres voces                                         | 77  |
| 5.7   | Elementos tradicionales utilizados como repercusión del análisis musical. | 81  |
| 6     | PRESENTACIÓN DE ARREGLOS                                                  | 88  |
| 6.1   | Tonada: campesina                                                         | 89  |
| 6.2   | Gaván: el gaván                                                           | 100 |
| 6.3   | Pajarillo: pajarillo zapateado                                            | 113 |
| 7     | PRÁCTICA DEL REPERTORIO Y EXPERIENCIAS PEDAGÓGICAS                        | 127 |
| 7.1   | Taller uno                                                                | 128 |

|     |                                                                                                                                              |     |
|-----|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 7.2 | Taller dos                                                                                                                                   | 128 |
| 7.3 | Taller tres                                                                                                                                  | 135 |
| 7.4 | Taller cuatro                                                                                                                                | 137 |
| 7.5 | Taller cinco                                                                                                                                 | 139 |
| 8   | CONCLUSIONES                                                                                                                                 | 141 |
|     | BIBLIOGRAFÍA                                                                                                                                 | 141 |
|     | REFERENTES ORALES                                                                                                                            | 145 |
|     | DISCOGRAFÍA                                                                                                                                  | 146 |
|     | ANEXOS                                                                                                                                       | 148 |
|     | Anexo1: Encuesta a estudiantes de saxofón de la banda<br>sinfónica de Barranca de Upía Meta                                                  | 148 |
|     | Anexo 2: Entrevista Darío Robayo Sanabria                                                                                                    | 148 |
|     | Anexo 3: Entrevista Manuel Ignacio Barón Rojas                                                                                               | 148 |
|     | Anexo 4: Entrevista Jaime León Ruiz                                                                                                          | 148 |
|     | Anexo 5: Entrevista Gildardo Cruz Arias                                                                                                      | 148 |
|     | Anexo 6: Transcripción de tres canciones tradicionales llaneras<br>seleccionadas para la elaboración de arreglos                             | 148 |
|     | Anexo 7: Tres arreglos de música llanera para cuarteto de<br>saxofones de la banda sinfónica infantil y juvenil de Barranca de<br>Upía Meta. | 148 |

## INDICE DE IMÁGENES

|          |                                                              | Pág |
|----------|--------------------------------------------------------------|-----|
| Imagen1  | Banda Sinfónica de Barranca de Upía Meta.                    | 26  |
| Imagen 2 | Grupo de saxofones para música de cámara.                    | 63  |
| Imagen 3 | Alumnos del cuarteto de saxofones, Barranca de<br>Upía Meta. | 131 |

## ÍNDICE DE GRÁFICOS

Pág

|           |                                                 |     |
|-----------|-------------------------------------------------|-----|
| Gráfico 1 | Ilustración de los subgéneros del joropo.       | 37  |
| Gráfico 2 | Estructura ritmo armónica del gaván.            | 44  |
| Gráfico 3 | Estructura de un gaván tradicional.             | 51  |
| Gráfico 4 | Esquema armónico tonada del estilo torrealbero. | 52  |
| Gráfico 5 | Estructura de tonada.                           | 55  |
| Gráfico 6 | Estructura de un pajarillo o seis por derecho.  | 61  |
| Gráfico 7 | Metodología todos comparten los retos           | 133 |

## ÍNDICE DE EJEMPLOS MUSICALES

### Pág

|            |                                                                  |    |
|------------|------------------------------------------------------------------|----|
| Ejemplo 1  | Estructura ritmo percusiva del joropo                            | 39 |
| Ejemplo 2  | Base de acompañamiento del joropo                                | 40 |
| Ejemplo 3  | Textura por corrío                                               | 40 |
| Ejemplo 4  | Textura por derecho                                              | 41 |
| Ejemplo 5  | Régimen acentual por corrío                                      | 41 |
| Ejemplo 6  | Régimen acentual por derecho                                     | 42 |
| Ejemplo 7  | Régimen acentual por chipola                                     | 42 |
| Ejemplo 8  | Frase del arpa llanera en la llamada de golpe de gaván           | 45 |
| Ejemplo 9  | Variación frase del arpa llanera en la llamada de golpe de gaván | 46 |
| Ejemplo 10 | Transcripción de arpa y voz                                      | 47 |
| Ejemplo 11 | Patrón uno de acompañamiento de gaván                            | 47 |
| Ejemplo 12 | Patrón dos de acompañamiento de gaván                            | 48 |
| Ejemplo 13 | Patrón tres de acompañamiento de gaván                           | 48 |
| Ejemplo 14 | Patrón cuatro de acompañamiento de gaván sobre cambio de nota    | 49 |
| Ejemplo 15 | Patrón cuatro de acompañamiento de gaván sobre nota común        | 49 |
| Ejemplo 16 | Coda de golpe de gaván                                           | 50 |
| Ejemplo 17 | Bajos básicos del estilo torrealbero                             | 53 |
| Ejemplo 18 | Introducción de tonada del estilo torrealbero                    | 53 |
| Ejemplo 19 | Frase de llamada de tonada del estilo torrealbero                | 54 |
| Ejemplo 20 | Coda de tonada del estilo torrealbero                            | 54 |
| Ejemplo 21 | Bajos básicos                                                    | 56 |
| Ejemplo 22 | Introducción de seis por derecho                                 | 57 |

|            |                                                                                            |    |
|------------|--------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Ejemplo 23 | Motivo melódico de introducción de pajarillo                                               | 57 |
| Ejemplo 24 | Frase de llamada en golpe se seis por derecho                                              | 58 |
| Ejemplo 25 | Patrón uno de acompañamiento seis por derecho                                              | 59 |
| Ejemplo 26 | Patrón dos de acompañamiento golpe de pajarillo                                            | 59 |
| Ejemplo 27 | Patrón tres de acompañamiento golpe de pajarillo                                           | 60 |
| Ejemplo 28 | Motivo melódico de acompañamiento de pajarillo                                             | 60 |
| Ejemplo 29 | Coda de seis por derecho                                                                   | 61 |
| Ejemplo 30 | Tesitura del saxofón                                                                       | 64 |
| Ejemplo 31 | Tesituras y transposición de saxofones                                                     | 65 |
| Ejemplo 32 | Registro para saxofones grado 2                                                            | 67 |
| Ejemplo 33 | Compases grado 2                                                                           | 68 |
| Ejemplo 34 | Tonalidades grado 2                                                                        | 68 |
| Ejemplo 35 | Registro para saxofones grado 3                                                            | 70 |
| Ejemplo 36 | Ejemplo de Background armónico en el planteamiento de arreglos                             | 74 |
| Ejemplo 37 | Patrón uno de acompañamiento de gaván con descripción de dificultad rítmica                | 75 |
| Ejemplo 38 | Esquema rítmico entre bajos y acompañamiento básico de gaván                               | 76 |
| Ejemplo 39 | Ejemplo de Background ritmo armónico de golpe de gaván en el planteamiento de arreglos     | 76 |
| Ejemplo 40 | Ejemplo de Background ritmo armónico de golpe de pajarillo en el planteamiento de arreglos | 76 |
| Ejemplo 41 | Ejemplo de Background melodico en el planteamiento de arreglos                             | 77 |
| Ejemplo 42 | Ejemplo de unísono u octavas en el planteamiento de arreglos                               | 78 |
| Ejemplo 43 | Ejemplo de escritura a una voz en el planteamiento de arreglos                             | 78 |
| Ejemplo 44 | Ejemplo de escritura a dos voces en el planteamiento de arreglos                           | 79 |

|            |                                                                                                  |    |
|------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Ejemplo 45 | Ejemplo de escritura a tres voces de forma cerrada en el planteamiento de arreglos               | 80 |
| Ejemplo 46 | Ejemplo de escritura a tres voces de forma abierta en el planteamiento de arreglos               | 80 |
| Ejemplo 47 | Llamada original en arpa llanera en un gaván                                                     | 81 |
| Ejemplo 48 | Adaptación frase de llamada de gaván en el planteamiento de arreglos                             | 82 |
| Ejemplo 49 | Tañío de golpe de gaván en el planteamiento de arreglos                                          | 82 |
| Ejemplo 50 | Frase llamada de pajarillo en el planteamiento de arreglos                                       | 83 |
| Ejemplo 51 | Patrón 2 golpe de gaván                                                                          | 83 |
| Ejemplo 52 | Patrón 3 golpe de gaván                                                                          | 84 |
| Ejemplo 53 | Background con combinación de patrones 2 y 3 de gaván en el planteamiento de arreglos            | 84 |
| Ejemplo 54 | Patrón 4 original del arpa llanera en golpe de gaván                                             | 85 |
| Ejemplo 55 | Background patrón cuatro de gaván en el planteamiento de arreglos                                | 85 |
| Ejemplo 56 | Patron de imitacion onomatopeyico del cuatro llanero en pajarillo para planteamiento de arreglos | 86 |
| Ejemplo 57 | Introduccion de pajarillo en el planteamiento de arreglos                                        | 86 |
| Ejemplo 58 | Introducción de tonada en el planteamiento de arreglos                                           | 87 |
| Ejemplo 59 | Coda de pajarillo en el planteamiento de arreglos                                                | 87 |

## ÍNDICE DE TABLAS

Pág

|          |                                                 |     |
|----------|-------------------------------------------------|-----|
| Tabla 1  | Parámetros para elaboración de arreglos grado 2 | 66  |
| Tabla 2. | Parámetros para elaboración de arreglos grado 3 | 68  |
| Tabla 3. | Interpretación de arreglos                      | 129 |

## AGRADECIMIENTOS

Expreso mis agradecimientos a Dios TodoPoderoso quien me ha permitido culminar este logro y quien es el artífice de la tan maravillosa experiencia del conocimiento.

A mi madre Yoly Vargas Sánchez quien fue un soporte fundamental en el transcurso de esta experiencia y quien desde siempre me ha acompañado incondicionalmente apoyando cada uno de mis objetivos.

Al maestro Néstor Uriel Rojas Melo y la maestra Luz Dalila Rivas por sus invaluable aportes al presente documento.

A los maestros Darío Robayo Sanabria, Jaime León Ruiz, Gildardo Cruz Arias y Manuel Ignacio Barón Rojas quienes amablemente compartieron sus conocimientos y experiencias artísticas como fuentes importantes para el desarrollo de este documento.

## PRESENTACIÓN

El presente trabajo titulado *Tonada, Gaván y Pajarillo: tres arreglos de repertorio formativo tradicional llanero para cuarteto de saxofones de la banda sinfónica infantil y juvenil de Barranca de Upía-Meta* presenta la creación de un repertorio musical formativo para niños y jóvenes intérpretes en el formato instrumental de cuarteto de saxofones.

El propósito principal se orienta hacia la formación de repertorios de música llanera para niños y jóvenes intérpretes que se encuentren en proceso formativo. Es importante tener en cuenta que la música llanera se ubica en el lugar de las músicas más complejas de nuestro país; de ahí la importancia de diseñar estrategias pedagógicas y metodológicas sencillas que sean de fácil aprehensión para estudiantes de música intérpretes de instrumentos no tradicionales de la música llanera.

El documento se divide en siete capítulos centrales. En los capítulos del uno al tres se aborda la formulación del proyecto de investigación, el diseño metodológico para el desarrollo del ejercicio investigativo y los antecedentes teóricos y contextuales; en el cuarto capítulo se realiza el análisis musical de tres subgéneros de la música llanera donde se evidencian elementos ritmo-melódicos y ritmo-armónicos y en los capítulos posteriores se presenta la elaboración de los arreglos, las partituras de los arreglos elaborados y los resultados a partir de la aplicación de los arreglos con los estudiantes. Por último se presentan las conclusiones, la bibliografía consultada y los anexos.

## 1. FORMULACIÓN DEL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN

La formulación del proyecto de investigación responde a la necesidad de fortalecer la formación de estudiantes de cuarteto de saxofones de la banda sinfónica infantil y juvenil de Barranca de Upía Meta en música tradicional llanera a partir de la generación de material pedagógico que incluya arreglos y estrategias prácticas para la aplicación en talleres de formación.

### 1.1. Planteamiento del problema

La problemática que se presenta a continuación se compone de varios elementos relacionados con la identidad frente a la práctica de músicas propias de la región llanera y a la mínima voluntad de los entes municipales y departamentales para generar investigación y creación de materiales pedagógicos que fortalezcan estas prácticas.

Para comenzar, es importante señalar que los saxofonistas de las bandas de música del departamento del Meta no tienen una vivencia de la música propia de la región pese a vivir en el entorno de su práctica, esto se debe en gran medida a un desarraigo de la tradición llanera y a la pérdida de identidad frente a las músicas y tradiciones propias de la región. Lo anterior se debe a múltiples elementos y situaciones como las que se mencionarán a continuación.

Una de las situaciones más relevantes es que los profesores de saxofón y de las bandas de música del departamento del Meta no cuentan con suficiente material impreso y/o digital de música llanera en niveles 2 y 3 para intérpretes infantiles y juveniles de este instrumento; por tanto, cada proceso de formación instrumental en saxofón en sus distintos niveles presenta vacíos en la práctica de las estructuras musicales propias de la región y en repertorio.

Lo anterior se debe en gran medida a situaciones como el escaso material existente para la ilustración de un análisis profundo de los subgéneros musicales

llaneros en donde se evidencien elementos melódicos, armónicos y rítmicos de utilidad para la formulación de arreglos musicales. Otra situación relacionada es que en el municipio de Barranca de Upía y en el departamento del Meta no existen arreglos para cuarteto de saxofones de los ritmos y autores representativos de la región como propuesta pedagógica para la enseñanza de la música llanera en la formación de dicho instrumento.

Un ejemplo de lo anterior es que en el banco de partituras del Instituto de Cultura Departamental del Meta únicamente reposan dos arreglos de música tradicional llanera para el formato de cuarteto de saxofones, los cuales están pensados para intérpretes de amplia trayectoria musical. En el instituto de recreación, cultura, deporte y aprovechamiento del tiempo libre IMDERCUT del municipio de Barranca de Upía, entidad encargada de los procesos musicales, no existe ningún tipo de material que dé las pautas para la enseñanza de la música llanera y en menor grado material pedagógico para la formación de intérpretes de saxofón en dicha música. La cartilla de ejercicios para la enseñanza del saxofón generada por el Ministerio de Cultura solo cuenta con dos arreglos a dúo de música llanera.

En consecuencia, es muy poca la difusión de la música tradicional llanera en el departamento del Meta a través del formato de cuarteto de saxofones, dejando esta responsabilidad únicamente a procesos tradicionales como el conjunto llanero y los demás procesos musicales que realizan la divulgación de repertorios y géneros ajenos a la región.

Los profesores de instrumentos no tradicionales no se han apropiado de la música representativa del departamento sino que se han interesado más por ritmos ajenos a la región, creando por tanto una distancia entre los géneros llaneros y los formatos no tradicionales en el departamento.

Las cartillas de enseñanza del saxofón que se utilizan en la formación de saxofonistas y de las bandas de música tienen ejercicios y repertorios ajenos a la región; las cartillas de métodos de instrumentos más utilizadas son el Belwin y el

Advantage Yamaha, que fueron concebidos para contextos ajenos a nuestro país y en mayor grado ajenos a la región de los llanos Colombo-Venezolanos.

## **1.2. Pregunta de investigación**

¿Cuáles son los elementos ritmo-melódicos y ritmo-armónicos que se requieren para elaborar un repertorio pedagógico en la enseñanza de tres subgéneros de música tradicional llanera para la formación de intérpretes de saxofón de la banda infantil y juvenil de Barranca de Upía Meta?

## **1.3. Objetivo general**

Determinar los elementos ritmo-melódicos y ritmo-armónicos que se requieren para elaborar un repertorio pedagógico en la enseñanza de tres subgéneros de música tradicional llanera para la formación de intérpretes de saxofón de la banda infantil y juvenil de Barranca de Upía Meta.

## **1.4. Objetivos específicos**

- Realizar un análisis musical de los subgéneros tonada, gaván y pajarillo de la música tradicional llanera.
- Realizar los arreglos musicales de tres canciones tradicionales llaneras de los subgéneros tonada, gaván y pajarillo para cuarteto de saxofones en niveles 2 y 3 de la banda infantil y juvenil de Barranca de Upía Meta.
- Fortalecer la apropiación de la vivencia de la música llanera en los intérpretes de saxofón de la banda sinfónica infantil y juvenil de Barranca de Upía Meta.

### **1.5. Justificación**

La importancia del presente trabajo radica en el aporte que realiza en la construcción de material pedagógico para formatos instrumentales no tradicionales de la región llanera, particularmente para cuarteto de saxofones en niveles 2 y 3, teniendo en cuenta que la insuficiencia de material pedagógico para este tipo de formatos obstaculiza la difusión de la música llanera y la generación de la apropiación cultural de la misma en niños y jóvenes.

Para las músicas locales y tradicionales como la llanera es de vital importancia mantener el arraigo en las nuevas generaciones a través de su conocimiento y práctica; por tanto, es necesario reconocer la incursión de nuevos instrumentos no tradicionales en las músicas de la región y que en muchas ocasiones son de interés para los niños y jóvenes como es el caso del saxofón, el cual ha adquirido gran importancia en formatos instrumentales como el cuarteto de saxofones en el municipio de Barranca de Upía.

Por tanto, el propósito del ejercicio realizado es aportar en la enseñanza de la música tradicional llanera a nivel instrumental fortaleciendo el formato de cuarteto de saxofones, lo cual se orienta a que el saxofón tome fuerza dentro de las prácticas musicales tradicionales, dando a conocer un nuevo formato instrumental en el municipio de Barranca de Upía y aportando al fortalecimiento del arraigo de la música llanera en los intérpretes de este instrumento.

Así mismo, este proyecto pretende aportar en la vivencia de la música de joropo y del repertorio propio de la región en los saxofonistas de la banda de música del municipio de Barranca de Upía Meta, de manera que los alumnos de este instrumento conciban el saxofón como otro medio de expresión de su identidad cultural.

Si bien, los alumnos de saxofón de la banda de Barranca de Upía tienen un interés mayor hacia géneros como el Rock, el Reggaetón, el Vallenato y la Salsa, también existe un gran porcentaje que están interesados en interpretar música tradicional llanera, por tanto es necesario fortalecer espacios para incentivar la práctica de músicas tradicionales a través de instrumentos no tradicionales.

De esta manera, los alumnos intérpretes de saxofón entre los 14 y 15 años de edad de la banda de música de Barranca de Upíase fortalecerán en su educación musical vivenciando los géneros y formas musicales que se encuentran en su contexto y que le son familiares desde la percepción auditiva.

## 2. DISEÑO METODOLÓGICO

El presente ejercicio investigativo según la tipificación de estudios realizada por Hernández corresponde a la modalidad de estudios exploratorios, en la medida que busca investigar sobre un tema en el que hay poca investigación. “Los estudios exploratorios se efectúan, normalmente, cuando el objetivo es examinar un tema o problema de investigación poco estudiado o que no ha sido abordado antes” (Hernández, Fernández, Baptista, 1991).

Como se planteó anteriormente, existe la necesidad de fortalecer la creación de repertorios pedagógicos para la interpretación de músicas tradicionales llaneras en el formato instrumental cuarteto de saxofones, ya que la ausencia de estas propuestas contribuye al desarraigo cultural y la pérdida de identidad de los niños y jóvenes de la región frente a las músicas tradicionales llaneras.

En este sentido, el proceso investigativo también aborda elementos del método investigación-creación, donde el proceso creativo tiene un lugar central en la obtención de resultados y nuevos conocimientos que a su vez pueden ser utilizados por otros investigadores. (Daza, 2009).

Teniendo en cuenta lo anterior, la investigación pretende dar cuenta de los elementos ritmo-melódicos y ritmo-armónicos que se requieren para elaborar un repertorio pedagógico en la enseñanza de tres subgéneros de música tradicional llanera para la formación de intérpretes de saxofón de la banda infantil y juvenil de Barranca de Upía Meta. Tema en el que la investigación aun es incipiente tanto en el municipio como en la región, de manera que los hallazgos son de gran relevancia al constituirse en los primeros resultados sobre un tema en el que no hay avances importantes en la actualidad.

## **2.1. La población participante**

En el caso particular, el desarrollo del ejercicio investigativo requiere de la participación antes, durante y después de los músicos intérpretes y profesores de música tradicional llanera, así como de los alumnos de saxofón de la banda sinfónica de Barranca de Upía Meta cuyas edades oscilan entre los 14 y los 15 años.

## **2.2. Técnicas de recolección de información.**

Las técnicas de recolección de información en el ejercicio investigativo son las siguientes:

- Revisión bibliográfica y discográfica de las estructuras musicales de los géneros seleccionados para este proyecto y de elementos socio culturales relacionados con la práctica de la música tradicional llanera.
- Entrevista abierta a los músicos y profesores tradicionales de la región.
- Encuesta a intérpretes de saxofón de la banda sinfónica de Barranca de Upía Meta.
- Talleres con intérpretes de saxofón de la banda sinfónica de Barranca de Upía Meta.

### 3. ANTECEDENTES TEÓRICOS Y CONTEXTUALES

A continuación se presentan los principales elementos contextuales y teóricos que orientan el desarrollo del presente ejercicio investigativo; partiendo del propósito de brindar elementos técnicos y pedagógicos para la interpretación de música de joropo a partir del uso de instrumentos no tradicionales en el formato instrumental cuarteto de saxofones.

#### **3.1. Aproximación histórica del municipio de Barraca de Upía Meta.**

En el año de 1936 esta población recibe la categoría de corregimiento como jurisdicción del municipio de Cabuyaro a través de la ordenanza No 21 de 1961, luego asciende a inspección de policía de Cumaral y es creado como municipio en el año de 1990 por medio de la ordenanza No 005 del 16 octubre de ese año.

Su primer mandatario fue Jaime Ibáñez quien se posesiona por decreto departamental No0024 del 11 enero de 1991 y quien al renunciar al cargo es remplazado por Gustavo Ortiz Aguirre a través del decreto No: 0051 del 31 enero de 1991. El primer alcalde que este municipio elige por voto popular es Hernando Sierra Duarte durante el período constitucional 1992 a 1994.

Este municipio está ubicado al nororiente del departamento del Meta el cual limita al sur con el municipio de Cabuyaro, al norte con el municipio de San Luis de Gaceno departamento de Boyacá, al occidente con el municipio de Paratebueno departamento de Cundinamarca y al oriente con el municipio de Villanueva departamento del Casanare. Posee una extensión terrestre de 815 km<sup>2</sup> y su temperatura promedio es de 30° C. (Alcaldía de Barranca de Upía Meta 2012).

### **3.2. Panorama banda sinfónica de Barranca de Upía**

La banda sinfónica de Barranca de Upía Meta es un proceso educativo musical liderado por la alcaldía municipal y el Instituto de Cultura y Turismo, Deporte, Recreación y Aprovechamiento del Tiempo Libre del municipio IMDERCUT. Esta agrupación fue creada el 2 de febrero de 2009 e inaugurada el 20 de julio del mismo año en el marco del Gran Concierto Nacional. Su primera plantilla de instrumentos fue donada por el Ministerio de Cultura y en sus inicios contaba con 16 integrantes entre los 11 y los 14 años de edad.

En la actualidad la banda ha conseguido ampliar su instrumentación con apoyo de la alcaldía municipal, el IMDERCUT y el Instituto de Cultura Departamental del Meta llegando así a una plantilla de 40 integrantes que se encuentran entre los 10 a los 17 años de edad en banda sinfónica y un proceso de prebenda que se lidera en la Institución educativa Francisco Walter, donde se atiende un promedio de 240 niños entre los 8 a los 15 años de edad de los grados cuarto y quinto de primaria.

Esta agrupación ha participado en los últimos festivales departamentales de bandas del Meta donde ha obtenido dos primeros puestos; en el año 2010 en la categoría iniciación del festival departamental de bandas realizado en el Castillo Meta y en el año 2012 en la categoría formación realizado en la ciudad de Villavicencio. También ha participado en otras actividades culturales como el programa de televisión *Antioquia vive la música* realizado como intercambio cultural con el departamento de Antioquia en la ciudad de Villavicencio.



Imagen1. Banda Sinfónica de Barranca de Upía Meta diciembre 04 de 2012 en Villavicencio Meta.  
Fuente: Autor de esta investigación para esta investigación

### 3.3. Aproximación histórica del joropo

La palabra joropo proviene del árabe *xarop* que quiere decir Jarabe. La música de joropo se ha desarrollado alrededor de la danza como la mayoría de las músicas locales, por esta razón, cuando hablamos de joropo podemos hacer alusión a la danza, a la música y a las costumbres de esta tradición. El llanero es mestizo proveniente de españoles e indígenas por tanto la danza tiene influencias de los bailes flamencos y andaluces de España, como evidentemente lo muestra la relación de los zapateos de estas culturas con la danza del joropo. (Ocampo, 2011).

La tradición del joropo no es una cultura enteramente colombiana, comparte una hermandad con el vecino país de Venezuela, por esta razón, la frase más utilizada para ubicar geográficamente la cultura del joropo es cuando se hace referencia a *los llanos colombo-venezolanos*. En Colombia los departamentos que tienen como lenguaje la tradición de la cultura del joropo son el Meta, Arauca, Casanare y Vichada.

Respecto a lo musical, la mayoría de los textos cantados del joropo corresponden a aspectos de la vida del llanero, de los animales, paisajes y del amor hacia su

mujer. Los instrumentos musicales que se han utilizado por tradición para este género son el arpa, el cuatro, el bandolín, la bandola, la guitarra, el furruco y las maracas, siendo casi extintos la *sirrampla* y la *carraca*. En sus comienzos se adicionó el contrabajo siendo remplazado luego por el bajo eléctrico, en la actualidad el formato más popular es el conformado por arpa, cuatro, maracas y bajo eléctrico.

En el llano colombiano buena parte de las actividades del llanero criollo se relacionan con la música de joropo entre ellas el parrando, los toros coleados, las fiestas de los pueblos, festivales, siendo el festival internacional del joropo uno de los más importantes, este se realiza a mediados del mes de junio en la ciudad de Villavicencio. (Rojas, 1990).

### **3.4. Documentos e investigadores de la música llanera en Colombia**

La música llanera ha empezado una pequeña carrera en documentación escrita de las estructuras del joropo y elaboración de partituras. Sin embargo, son pocos los músicos que se han propuesto este trabajo en Colombia, al respecto el maestro Darío Robayo, arpista llanero expresa; “Hasta ahora son los primeros intentos, Samuel Bedoya, Carlos Rojas, Beco Díaz, Ricardo Zapata, en cierto modo yo, Abdul Farfán, pero se cuentan con los dedos de una mano los personajes que estamos como en la tarea de documentar, sistematizar, transcribir” (Darío Robayo, minuto 12:25 – 12:57. Anexo 2 video 1).<sup>1</sup>

Dentro de la historia, sistematización y el acercamiento de la música popular llanera colombiana a los saberes académicos musicales se destacan algunos maestros quienes han aportado sus investigaciones a la difusión de la música de joropo. Uno de ellos es el maestro Samuel Bedoya Sánchez quien en el desarrollo de su trabajo

---

<sup>1</sup>Entrevista realizada el 30 de septiembre de 2012 a Darío Robayo Sanabria, licenciado en música de la Universidad Pedagógica Nacional, maestro del arpa llanera con una amplia trayectoria en la investigación de metodologías y diseño de materiales de apoyo para el estudio del arpa. Ha realizado numerosas actividades en la docencia musical tradicional llanera y se ha desempeñado como asesor de programas de música llanera, entre ellas el eje de músicas tradicionales del ministerio de cultura.

investigativo con profundización en el área de las músicas llaneras elaboró una singular forma de diseño de técnicas de estudio de las músicas regionales, de la composición y de los arreglos.

Según el maestro Darío Robayo, Samuel Bedoya fue el primer músico académico en interesarse por la investigación y producción de música llanera en medios musicales escritos para instrumentos no tradicionales. “Samuel Bedoya que fue el primero que se puso a estudiar el joropo” (Robayo, 2012, entrevista citada, minuto 09:37 – 09:45. Anexo 2, video 1).

Uno de los principales aportes del maestro Bedoya a la documentación y análisis de la música llanera tiene que ver con la polirritmia y la polimetría, puesto que debe entenderse dicha música en dos signatures de medida constantes y no en una sola, es decir, las signatures de  $\frac{3}{4}$  y  $\frac{6}{8}$  o  $\frac{6}{8}$  y  $\frac{3}{4}$ . Adicional a lo anterior y aun de mayor importancia documentó los sistemas rítmicos llamados *por corrió* y *por derechoque* siempre se utilizan en la práctica de la música de llano.

Dentro de los diversos escritos realizados por Samuel Bedoya se encuentra una colección de golpes tradicionales llaneros para guitarra titulados *Tientos de la Tierra Llana*, elaborado en los años 1977 y 1978. Otras de sus creaciones tienen que ver con la elaboración de arreglos de música llanera para la Orquesta Filarmónica de Bogotá. (Monroy, 2010).

Otros escritores importantes son Carlos Rojas quien ha desarrollado varios escritos de la tradición llanera entre ellos la cartilla de Música Llanera del Ministerio de Cultura publicada en 2004 y una propuesta metodológica para la enseñanza de la técnica instrumental en instrumentos populares tradicionales dirigido al Arpa llanera que data del año 1991. Así mismo, Miguel Ángel Martín compositor de diversas canciones del folclor llanero siendo *Carmentea* una de sus composiciones más populares. Realizó una producción discográfica de música llanera acompañado con banda de vientos que data de los años 60, siendo tal vez la primera propuesta de música de joropo con instrumentos no tradicionales en el país.

También se encuentran otros documentos importantes como el cuaderno de ejercicios para saxofón del Ministerio de Cultura; en el repertorio ofrecido al final de este documento se encuentran dos partituras de música llanera para dúo de saxofones. También está *elabcd del cuatro* escrito por Beco Díaz (2007), material enteramente dedicado a la técnica de ejecución del cuatro llanero.

### **3.5. Arreglos de música llanera en el departamento del Meta**

A continuación se presentan los antecedentes de trabajos realizados en arreglos musicales en el departamento del Meta para formatos instrumentales no tradicionales, los cuales se consideran en este documento como un aporte importante para la incursión del cuarteto de saxofones en la música de la región.

#### **3.5.1. Banco de partituras**

En el departamento del Meta existe un órgano que acompaña todas las manifestaciones culturales en asesorías y seguimientos; esta entidad es el Instituto de Cultura Departamental del Meta el cual a su vez posee un banco de partituras.

Según el maestro Manuel Ignacio Barón quien es el asesor musical del Instituto Departamental de Cultura del Meta, describe que el banco de partituras del departamento del Meta fue iniciado por la Banda Departamental de vientos Santa Cecilia (banda que funcionó entre los años 60 y 90 en la ciudad de Villavicencio) quien fue alimentando dicho banco con arreglos que interpretaban en sus retretas semanales de los cuales se dejaban copia en el Instituto de Cultura Departamental, con el tiempo dichos arreglos se convirtieron en un centro de documentación para banda en el departamento. (Manuel Ignacio Barón, minuto 00:00 – 01:24. Anexo 3).<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup>Entrevista realizada el 06 de noviembre de 2012 a Manuel Ignacio Barón Rojas, maestro en música de la facultad de artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, se desempeña como asesor musical del Instituto de Cultura Departamental del Meta.

Estos arreglos en su mayoría son para banda y de música universal, es decir, de géneros internacionales sobre todo de música europea y de música colombiana de otras regiones del país. En el banco de partituras existen aproximadamente 500 arreglos de música para banda de los cuales únicamente 15 son de música tradicional llanera. (Barón,2013, entrevista citada, minuto 00:54 – 01:24 / 07:35: -08:05. Anexo 3).

### **3.5.2. Concurso de composición en apoyo al banco de partituras**

Según Manuel Ignacio Barón, a partir del año 2011 a raíz de la inquietud concebida por obtener arreglos de música tradicional de la región, se diseñó el concurso de composición de música llanera para banda liderado por el Instituto de Cultura Departamental, el cual pretende crear música tradicional de la región para procesos formativos en estas agrupaciones. Este concurso ha tenido dos categorías; una a nivel departamental donde músicos del departamento pueden escribir para este formato enmarcado únicamente para niveles 1 y 2 y otra para compositores a nivel nacional y/o internacional para niveles 3 y 4, según los grados para banda del compositor Victoriano Valencia Rincón. (Barón, 2013, entrevista citada, minuto 01:36 – 03:27. Anexo 3).

Este concurso de composición en su primera versión del año 2011 arrojó 5 nuevas obras de música llanera para banda (en el momento de la recolección de esta información no se habían publicado los ganadores del año 2012) por tanto, las obras que existen de música llanera para banda en el departamento del Meta son las 15 anteriormente citadas arrojadas por la banda Santa Cecilia y las 5 obras del concurso de composición del año 2011 para un total de 20 arreglos.

### **3.5.3. Torneo internacional del Joropo**

En el torneo internacional del joropo el cual se realiza a mediados del mes de junio de cada año, en su versión 42 del año 2010 nació la categoría *ensamble nuevos formatos* para la modalidad música. Esta categoría busca que los formatos no

tradicionales obtengan un lugar participativo en el torneo y dentro de ella cualquier formato desde grupos de rock, música electrónica, orquestas de baile, cuartetos, entre otros, pueden exponer sus propuestas de la música tradicional llanera.

A partir de la versión 44 del año 2012 a dichos ensambles nuevos formatos se les exigió la entrega de partituras de sus propuestas musicales, esto también generó cuatرونuevos arreglos que alimentan el banco de partituras.(Barón, 2013, entrevista citada, minuto 03:39 – 05:16. Anexo 3).

#### **3.5.4. Cuarteto de saxofones**

En lo referente al cuarteto de saxofones, que es el formato instrumental objetivo de este proyecto, la única existencia de arreglos para estas agrupaciones fue la generada precisamente por la modalidad ensambles nuevos formatos donde participó un cuarteto de la ciudad de Medellín llamado *Agebello* en el año 2012, y donde este cuarteto dejó dos obras de música venezolana para este formato, estos son los únicos arreglos que se encuentran el banco de partituras del Instituto de Cultura Departamental para cuarteto de saxofones. “Este año se presentaron en el 44 vuelvo y repito, se presentó un grupo de saxofones de Medellín que nos dejaron dos obras” (Barón, 2013, entrevista citada, minuto 05:17 – 05:24. Anexo 3).

Así mismo, pueden existir otros arreglos y partituras de música llanera para cualquier formato en casas de músicos particulares de los cuales no se tiene un conocimiento importante, puesto que estos no han circulado en el departamento o no se han involucrado en el banco de partituras del Instituto de Cultura Departamental, al respecto el maestro Manuel Ignacio Barón ofrece la siguiente información.

Y de pronto puede que existan muchas dentro de unas casas, dentro de las casas de x personas que existan las partituras allá guardadas como algo histórico que paso en un momento pero esas partituras no han sonado, y me ha pasado que uno encuentra ¿oiga y usted que tiene? no yo tengo tal tema que es el Araguato, ¿Venga y eso que es? no eso es música llanera para banda pero déjemelo aquí en mi biblioteca porque eso es sagrado pues. (Barón, 2013, entrevista citada, minuto 10:19 – 10:40. Anexo 3).

En consecuencia, podemos decir que si bien existen algunos estudios sobre música llanera aún siguen siendo pocos los documentos y los investigadores dedicados a plasmar trabajos escritos sobre dicha música. Así mismo, también son muy pocos los arreglos existentes en el departamento del Meta para el formato de cuarteto de saxofones y para formatos no tradicionales.

### **3.6. Aprendizaje musical significativo.**

Los elementos contextuales descritos en los capítulos anteriores dan cuenta del entorno cultural en el que los estudiantes del cuarteto de saxofones se han acercado a la vivencia de las músicas tradicionales llaneras; lo cual constituye una serie de aprendizajes y vivencias que llevan consigo a la hora de iniciar procesos de formación musical como los que se adelantan en la banda sinfónica de Barranca de Upía en el departamento del Meta.

Por lo anterior se retoman elementos del aprendizaje musical significativo; ya que uno de los propósitos es que los alumnos conozcan a profundidad la música llanera que ya se encuentra en su contexto y que han escuchado pero no se han acercado a ella para su aprendizaje. Los aprendizajes previos que tienen los estudiantes en relación con el contexto se deben tomar en cuenta en el proceso pedagógico ya que los elementos pedagógicos serán relacionados con la musicalidad y ciertos preconceptos muy básicos que ya han percibido con anterioridad en el ambiente llanero.

Así mismo, es importante señalar que desde el propósito del presente trabajo de enseñar la música llanera a intérpretes de saxofón a través de arreglos de repertorio llanero, se deben tener en cuenta los saberes técnicos acerca del medio instrumental para la interpretación del saxofón como parte del aprendizaje musical significativo.

Para Rusinek (2004), el aprendizaje musical es significativo cuando los alumnos logran relacionar la nueva información con lo que ya conocen, es decir, con sus conocimientos previos. Esta información puede ser suministrada por recepción como la forma de educación tradicional o por descubrimiento, el aprendizaje musical es

significativo si dicha información es importante para el alumno, se relaciona con sus conocimientos anteriores de una manera fuerte y se crea en el alumno un interés voluntario por relacionarla.

Los elementos del aprendizaje musical significativo se retomarán en el capítulo 7 práctica del repertorio y experiencias pedagógicas, donde se presentan los elementos encontrados en la aplicación de los talleres pedagógicos en relación con los postulados teóricos.

## 4. ANÁLISIS MUSICAL

En el presente capítulo se desarrollará a mayor profundidad el joropo y sus golpes o subgéneros a nivel técnico, presentando un análisis musical estructural de la tonada, el gaván y el pajarillo. Este ejercicio se realiza a partir del análisis musical de trabajos ya existentes y del aporte de músicos tradicionales de la región con importante trayectoria artística y amplio conocimiento de la música tradicional llanera.

### 4.1. El joropo

En el lenguaje popular llanero se define el joropo como el género matriz de la música llanera, el *gaván* y el *seis por derecho* entre otros, constituyen sones de parranda, como golpes y pasajes, que en el lenguaje académico musical pueden denominarse estructuras ritmo armónicas del joropo; así, es común escuchar en el llano colombiano hacer referencia a el *golpe de gaván*.

Existen además otras estructuras ritmo armónicas que definen una amplia gama de formas particulares del joropo, sistematizadas 29 de estas en la Cartilla de Música Llanera del Ministerio de Cultura, sin embargo, coexisten otras que aun no se han estudiado y son parte de la música tradicional propia de los departamentos de Arauca, Casanare y Vichada. “El Joropo como tal con una denominación de cada uno de los golpes como el Gaván, la Quirpa, el Zumbaquezumba” (Jaime León, minuto 03:20 – 03:28. Anexo 3)<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Entrevista realizada el 23 de enero de 2013 a Jaime León Ruiz, administrador público, maestro del arpa llanera, se ha desempeñado como maestro de arpa en escuelas de música tradicional llanera del departamento del Meta, es catedrático de la Universidad Cooperativa de Villavicencio.

## 4.2. Sones de parranda, golpes y pasajes

“Los sones de parranda, una gran variedad de piezas conocidas con las denominaciones de golpe y pasaje que se agrupan bajo el nombre genérico del joropo, han llegado a constituirse en la música llanera por antonomasia” (Rojas, 1990).

Siguiendo al autor, la diferenciación entre lo que es un golpe y un pasaje es un poco difusa puesto que los intérpretes criollos no han tenido la obligación de establecer una diferenciación exacta de estas ramificaciones y ha sido más bien una labor intuitiva para ellos, sin embargo existen algunas consideraciones a tener en cuenta.

La temática de los textos cantados no es una fuente confiable para diferenciar estas dos ramificaciones del joropo, de las cuales se dependen otros subgéneros, puesto que un *pasaje* es esencialmente un suceso de la vida personal de los compositores pero dichos sucesos también se encuentran en los textos de los *golpes*.

Una de las diferenciaciones que mayor utilidad tiene para crear particularidades entre golpe y pasaje es el contexto armónico puesto que la mayoría de armonías propias de los golpes no aparecen en el pasaje criollo o tradicional también nombrado como *tres tonos o calle rial*, es decir, tres acordes básicos, tónica, subdominante y dominante, tal vez siendo el único conocimiento armónico que poseían nuestros ancestros llaneros criollos.

Por el contrario, la mayoría de golpes poseen estructuras armónicas fijas pero con mas contenidos armónicos, entre ellas modulaciones, dominantes secundarias y prestamos modales. Sin embargo, hace ya algún tiempo nació el *pasaje estilizado* o *vals pasaje* el cual se introdujo en las armonías de los golpes y además de ello se introdujo en las armonías modernas y del cromatismo. (Rojas, 1990).

Por otro lado, Ocampo (2011), considera que entre el pasaje criollo y estilizado, aparte de las distinciones anteriormente mencionadas en referencia a lo armónico, también se tiene en cuenta que los pasajes criollos tienen temáticas regionales y de la vivencia cotidiana llanera mientras que el pasaje estilizado posee textos más sentimentales y románticos.

El tempo también es un punto de referencia en la distinción del pasaje y los golpes puesto que los pasajes son lentos y cadenciosos en ámbito opuesto a los golpes que generalmente son recios y de tempo ágil, en razón del contrapunteo y como referente auditivo para el baile.

Una buena diferenciación es la ofrecida por el maestro Darío Robayo quien expresa que el pasaje estilizado es un subgénero que tiene armonía, melodías y texto propio para cada canción en contra de los golpes que pueden tener texto propio pero están sujetos a armonías definidas y a ciertas melodías que los caracterizan.

#### **4.3. Las tonadas**

Además de los golpes y pasajes existe otra ramificación del género del joropo que corresponde a las *tonadas*. Estas esencialmente se alimentan de los cantos de trabajo de llano, de los cuales se conocen:

- Cantos de cabrestero: son los cantos que realiza el llanero que se encuentra en la punta de un lote de ganado con el fin de que las reses se tranquilicen en su traslado de un lugar a otro.
- Cantos de ordeño: son cantos que realiza el llanero para tranquilizar a la vaca y para obtener mayor producción de leche.
- Cantos de vela: son los que realiza el llanero en la noche con el fin de evitar que el ganado se duerma, puesto que si las reses se despiertan de imprevisto pueden producir una estampida.
- Tonadas comerciales: son las tonadas propuestas sobre todo por Juan Vicente Torrealba y Simón Díaz a las cuales les hicieron una propuesta musical con fines comerciales.

Así para este proyecto de acuerdo a los lineamientos de la cartilla *música llanera cartilla de iniciación musical* publicada por el Ministerio de Cultura (2004) y los aportes del maestro Samuel Bedoya en diversas investigaciones, también llamaremos a los golpes, pasajes y tonadas, estructuras ritmo armónicas.

A través del siguiente grafico se presenta una propuesta de ilustración de los subgéneros del joropo a partir de los autores mencionados.

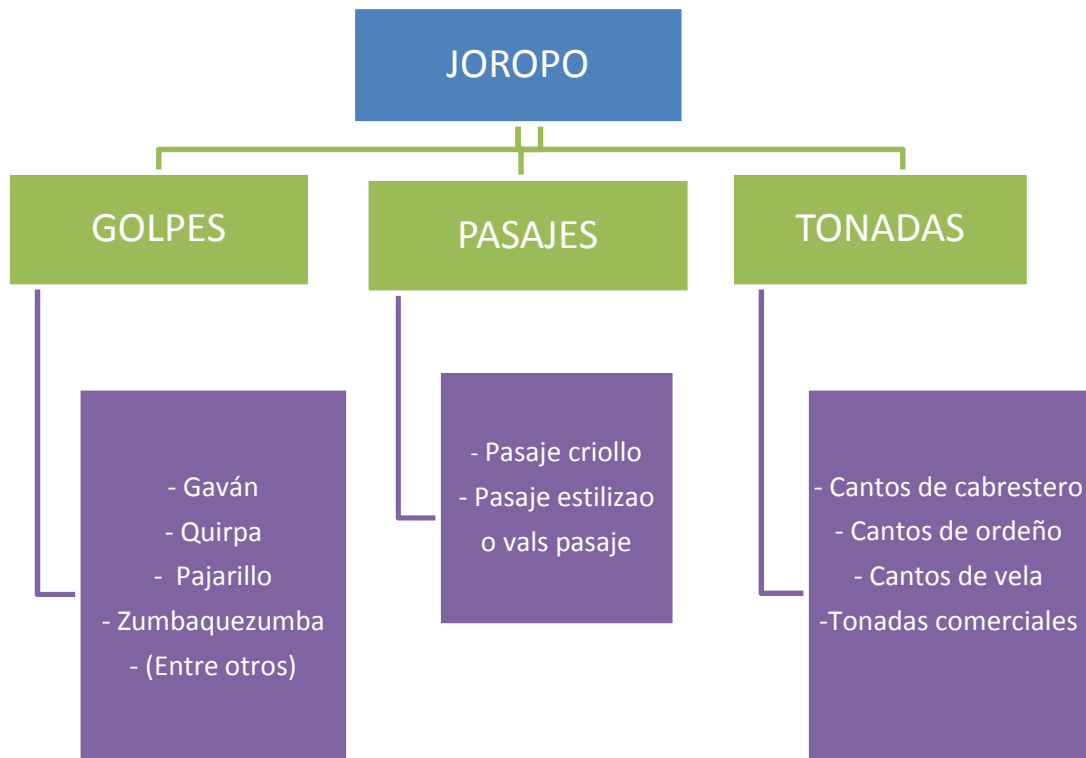


Gráfico 1. Ilustración de los subgéneros del joropo. Fuente: Autor de esta investigación para esta investigación

#### 4.4. Subgéneros que se abordan en este proyecto

El desarrollo del presente capítulo se sustenta en entrevistas realizadas en el año 2012 y 2013 a los Maestros Darío Robayo Sanabria, Jaime León Ruiz, Gildardo Cruz Arias<sup>4</sup> y Manuel Ignacio Barón Rojas a quienes se les indagó por las problemáticas del joropo a nivel pedagógico, las estructuras de los golpes seleccionados a nivel técnico musical y sus opiniones personales sobre la vivencia del joropo en las nuevas generaciones. (Anexos 2, 3, 4, 5).

Las tres estructuras ritmo armónicas seleccionadas para el presente ejercicio investigativo corresponden a la ramificación de los golpes, en las estructuras ritmo armónicas de *gaván* y *pajarillo*, y en la ramificación de tonadas la estructura ritmo armónica comercial del estilo *torrealbero*. Estas estructuras se han tenido en cuenta en este documento por diversas razones; la primera de ellas es que han sido recomendaciones de los músicos intérpretes entrevistados que además tienen una importante trayectoria pedagógica en procesos de formación tradicional llanera y que a su vez el autor del presente documento comparte.

La segunda porque al revisar su contexto armónico resultan muy viables para procesos de formación musical puesto que tienen progresiones armónicas sencillas y con formas fijas. La tercera razón es que aunque los músicos entrevistados hicieron referencia a otros golpes para procesos de formación, al revisar otros aspectos como el contexto rítmico y melódico se consideró que son los más apropiados para el desarrollo del objetivo de este documento.

Una última razón es que son tres estructuras muy diferentes, la tonada por ejemplo tiene la particularidad de un tempo lento entendiendo que una de las mayores dificultades de la música llanera es su tempo ágil, el gaván posee otras particularidades en lo melódico, rítmico y armónico además en tempo más ágil y el

---

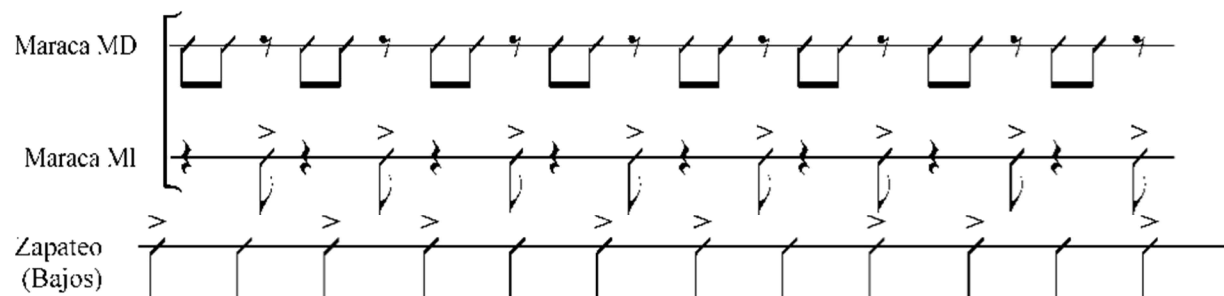
<sup>4</sup>Entrevista realizada el 23 de enero de 2013 a Gildardo Cruz Arias, Profesor de música tradicional llanera, se desempeña como director de la escuela de Bandolas Llaneras del Instituto de Cultura Departamental del Meta.

pajarillo corresponde al régimen acentual *por derecho* o lo que en el llano se conoce como *atravesao*.

Todas las formas melódicas recurrentes que se describirán en el análisis de este documento podrían tener algunas variaciones, puesto que cada intérprete llanero ejecuta las formas melódicas con sus propias versiones o recreaciones, así mismo, pueden existir otras melodías propias de los intérpretes instrumentales sin embargo, se ilustran las tradicionales más comunes.

#### 4.5. Estructura ritmo percusiva del joropo

De acuerdo a la cartilla *música llanera cartilla de iniciación musical* (2004), la danza llanera ha sido de vital influencia en la música de joropo con fuertes taconeos denominados *zapateos* por el lenguaje popular llanero, en ella existe una práctica básica conformada por una marcación fuerte de dos tiempos del compás ternario y una débil o de menos relevancia del otro de los tiempos, este patrón lo han asumido a su vez los bajos del arpa, la bandola y en el formato instrumental más actual por el bajo eléctrico. La parte ritmo percusiva está enteramente protagonizada por las maracas y los zapateos de los bailarines.



Ejemplo musical 1. Estructura ritmo percusiva del joropo. Fuente: Música llanera cartilla de iniciación musical 2004

Según Carlos Rojas en la cartilla anteriormente mencionada la base de acompañamiento de la música de joropo está dada por tres líneas instrumentales las cuales se ilustran a continuación.

Cuatro

Maraca MD

Maraca MI

Zapateo (Bajos)

Ejemplo musical 2. Base de acompañamiento del joropo. Fuente: Música llanera cartilla de iniciación musical 2004

Se han documentado también dos texturas que además de estar plasmadas en el escrito de Carlos Rojas para el Ministerio de Cultura, este fue uno de los principales de Samuel Bedoya; texturas por corrió y por derecho dependiendo si el cuatro realiza su cambio armónico sobre los sonidos abiertos o apagados como se ilustra a continuación.

Textura por corrió.

Cuatro

Maraca MD

Maraca MI

Zapateo (Bajos)

Ejemplo musical 3. Textura por corrió. Fuente: Música llanera cartilla de iniciación musical 2004

Textura por derecho.

The image displays four staves of musical notation for a 6/8 time signature. The top staff, labeled 'Cuatro', features a repeating pattern of eighth notes with 'x' marks above them. The second staff, 'Maraca MD', also shows a repeating eighth-note pattern. The third staff, 'Maraca MI', includes eighth notes with accent marks (>) above them. The bottom staff, 'Zapateo (Bajos)', shows eighth notes with accent marks (>) above them, indicating the downbeat pattern.

Ejemplo musical 4. Textura por derecho. Fuente: Música llanera cartilla de iniciación musical 2004

#### 4.6. Régimenes acentuales

Régimen acentual por corrió

Cuando la acentuación de los bajos ocurre en el primer y tercer tiempo del compás ternario, se denomina *toque por corrió*. Gran parte de los golpes y la totalidad de los pasajes se ubican en este régimen acentual.

The image shows a single staff of musical notation in 3/4 time. It features a repeating pattern of eighth notes with accent marks (>) above them, indicating the downbeat pattern for the 'toque por corrió' regime.

Ejemplo musical 5. Régimen acentual por corrió. Fuente: Música llanera cartilla de iniciación musical 2004

Régimen acentual por derecho

Cuando la acentuación de los bajos ocurre en los tiempos segundo y tercero del compás ternario se denomina *toque por derecho*. Los golpes de pajarillo, seis por derecho y una forma del seis numerado se ubican en este régimen acentual, que en el lenguaje popular llanero se denomina *toque atravesao*.



Ejemplo musical 6. Régimen acentual por derecho. Fuente: Música llanera cartilla de iniciación musical 2004

### Régimen acentual por chipola

Este régimen también conocido como *toque chipoliao* básicamente se compone de dos compases, en el primero se acentúan los tiempos segundo y tercero del compas ternario además del acento ritmo métrico del primer tiempo, y en el segundo compas de características binarias se acentúa el segundo tiempo además del ritmo métrico del primero.



Ejemplo musical 7. Régimen acentual por chipola. Fuente: Música llanera cartilla de iniciación musical 2004

## 4.7. El gaván: análisis musical

Este golpe de la música llanera es una estructura ritmo armónica sencilla con posibilidades de adaptación para procesos formativos y para el desarrollo del objetivo de este documento, al respecto el maestro Jaime León expresa; “Hay piezas que son de sabor típico y hay piezas que son mas melódicas, armónico melódicas, entonces el gaván es muy sencillo muy elemental” (León, 2013, entrevista citada, minuto 07:40 – 07:50. Anexo 4).

Sin embargo, el *gaván* es un golpe de la música tradicional llanera que en su evolución melódica y variaciones ha crecido hasta niveles de virtuosismo, para este proyecto se abordarán las formas tradicionales sencillas por cuanto pretende crear música para niveles de iniciación y formación mediana en el aprendizaje de la música

llanera en formato de cuarteto de saxofones. “Es mejor arrancar por lo estructural como es el joropo tradicional” (Robayo, 2012, entrevista citada, minuto 15:19 – 15:23. Anexo 2, video 2).

Respecto a la historia y la denominación de lo que aquí se describe como golpe de *gaván* el maestro Jaime León expresa:

El Gaván hace alusión a un ave, la mayoría digamos de golpes recios o los joropos que llamamos nosotros hacen alusión algún tipo de pájaro algo así no, el gaván es efectivamente haciendo alusión al ave que se denomina gaván, entonces las letras tienen que concordar con el comportamiento de esa ave, resulta que el gaván es un ave grande y entonces en el llano por ejemplo en todo lado donde pasan la parte folclórica dicen allá va aquel tipo que es grande cierto, que es libertino entonces lo analogan o lo asemejan al gaván y de ahí le crean las letras a la parte folclórica, el folclor viene y crea letras jocosas que dicen que el gaván es parrandero que el gaván es mujeriego que el gaván es de este tipo no, ese es el folclor. (León, 2013, entrevista citada, minuto 14:48 – 15:53. Anexo 4).

### Régimen acentual

El *gaván* se encuentra ubicado en el régimen acentual *por corrió* puesto que las acentuaciones de sus bajos ocurren en los tiempos primero y tercero del compás ternario y el cuatro realiza su cambio armónico sobre el primer sonido abierto, es decir, la primer corchea sin apagado como se ilustró anteriormente en los regímenes acentuales, por lo tanto, hablando de la escritura musical se ubica en compas de 3/4.

### Estructura ritmo- armónica

“El golpe sobre el que se debería empezar sería el gaván porque utiliza primero y quinto grado, si vamos a ir de lo sencillo a lo complejo sería empezar con eso” (Robayo, 2012, entrevista citada, minuto 03:09 – 03:23. Anexo 2, video 2). De acuerdo a lo anterior y a lo descrito en la cartilla *música llanera* del Ministerio de cultura, podemos decir que este golpe armónicamente está sobre los grados primero-quinto y se puede ubicar en los modos mayor y menor, realizando su marcha armónica en dos compases de tónica y dos en dominante.

## Grafico explicativo

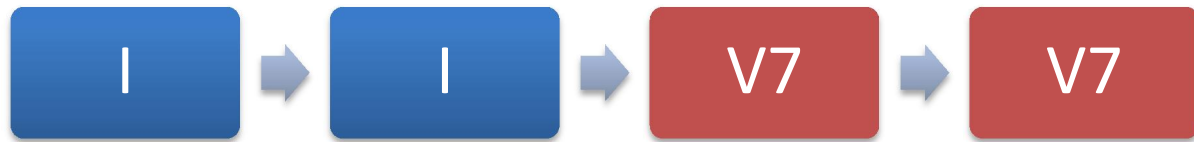


Gráfico 2. Estructura ritmo armónica del gaván. Fuente: Autor de esta investigación para esta investigación

## Estructura y elementos ritmo melódicos

### El Tañio

El *tañio* es una nota de larga duración que ejecutan los intérpretes vocales en el momento del llamado del arpista, similar a un grito de llano. Los golpes con inclusión del tañio también son conocidos como golpes *lequiaos*.

Respecto a la estructura de los golpes con inclusión de tañio el maestro Jaime León expresa:

Todos los golpes, bueno no todos, llamémoslos los golpes que tienen tañio el famoso tañio que es el grito o leco si, el famoso ayy...., tienen si un aintro, tiene la llamada como tal un llamado para que el interprete vocal haga su introducción, tienen un interludio donde casualmente el ejecutante del intérprete mayor se luce y viene el sabor de la parranda y el baile, una segunda parte, otro tañio, y termina.(León, 2013, entrevista citada, minuto 08:47 – 09:24. Anexo 4).

Según la revisión discográfica y de entrevistas a músicos llaneros podemos apreciar que los golpes que poseen el *tañio* o *golpes lequiaos*, conservan generalmente la misma estructura en la forma de secciones; sin embargo, las repeticiones de sección dependen mucho de la canción en particular o del gusto del músico y/o compositor, dichas secciones se contemplan con mayor detalle en el siguiente párrafo.

“Esas serían como las partecitas de un golpe de gaván; introducción, llamada, acompañamiento si hay cantante, interludio que es un bordoneo, viene otra vez la

llamada, acompañamiento y coda, esas serían como las partecitas claves”(Robayo, 2012, entrevista citada, minuto 11:48 – 12:13. Anexo 2, video 2).

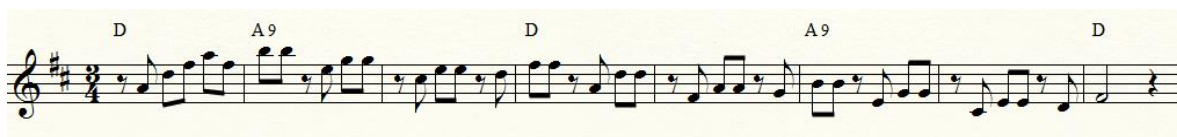
Introducción del gaván.

Breve apertura musical empezando generalmente solo el arpa en el segundo compás de tónica para que entre luego el grupo acompañante en el primer compás de la dominante. Las introducciones melódicamente son creaciones particulares del músico mayor, que usualmente es quien maneja el instrumento melódico (arpa, bandola llanera y bandolín)

La Llamada

Sección donde el arpista ejecuta una o varias frases musicales alertando al cantante para empezar con su rol dentro de la canción y donde el cantante realiza el *tañío* simultáneamente a la llamada o a gusto personal uno o varios compases después de esta, según su habilidad respiratoria o por un interés específico en la canción.

Una de las frases más tradicionales en el llamado de un gaván se expone a continuación. “Una frasecita que lleva mucho el golpe de gaván es esta” (Robayo, 2012, entrevista citada, minuto 07:58 – 08:10. Anexo 2, video 2).



Otra forma de la llamada es una ilustración del Maestro Darío Robayo; “Esta es la llamada para que la voz entre, el cantante no entra si esto no suena” (Robayo, 2012, entrevista citada, minuto 08:20 – 09:02. Anexo 2, video 2).



Ejemplo musical 9. Variación frase del arpa llanera en la llamada de golpe de gaván. Fuente: Autor de esta investigación para esta investigación

Tal como lo sugiere el maestro Darío Robayo en la frase anterior se observa recurrentemente la nota común del quinto grado de la tonalidad en forma de pedal que en este caso es la nota *la*. La razón de esta nota pedal es esencialmente insinuarle la afinación en la que el cantante debe ejecutar el *tañío*, es decir, la nota en mención.

Es importante recordar que el *tañío* no es más que una nota de larga duración de libre ejecución del cantante, un *tañío* muy común en el golpe de *gaván* suele suceder generalmente en el quinto grado de la tonalidad, porque debido a la estructura armónica de este golpe resulta ser la nota común entre el acorde de tónica y de dominante. En el siguiente esquema veremos la llamada del ejemplo anterior más un *tañío* usual en golpe de *gaván*.

Ejemplo musical 10. Transcripción de arpa y voz. Fuente: Autor de esta investigación para esta investigación

### Acompañamiento de la voz

Sección donde el arpista acompaña al cantante algunas veces con acordes en forma de bloque en la mano derecha en diferentes inversiones según el gusto personal del arpista, y otras veces con contra melodías y arpeggios según el lugar armónico donde se encuentre. Algunas de las formas de acompañar en bloque de acordes según la revisión discográfica y de entrevistas a intérpretes llaneros se ilustran a continuación.

La forma básica de acompañamiento o patrón uno del arpa, generalmente coincide con los sonidos apagados y/o acentuados que realiza el cuatro y las maracas en su marcha de acompañamiento en el régimen acentual *por corrió*. La siguiente en la descripción del maestro Robayo. (Robayo, 2012, entrevista citada, minuto 13:26 – 14:07. Anexo 2, video 2).

Patrón uno de acompañamiento de gaván.

Ejemplo musical 11. Patrón uno de acompañamiento de gaván. Fuente: Autor de esta investigación para esta investigación

Una variación de la forma básica de acompañamiento o patrón 2, sucede al omitir el segundo apagado del cuatro por cada compás; es decir, la corchea que corresponde

al contratiempo del tercer tiempo. Lo anterior a partir de la revisión del material de audio titulado *Gavanes de la llanura* track 01 publicado por el ministerio de cultura 2004.

Patrón dos de acompañamiento de gaván.



Ejemplo musical 12. Patrón dos de acompañamiento de gaván. Fuente: Autor de esta investigación para esta investigación

Una segunda variación de acompañamiento o patrón tres, se ejecuta en dos compases, uno en la forma básica del primer patrón y un segundo compas con corcheas a tiempo en segundo y tercer pulso. Lo anterior a partir de la revisión del material de audio titulado *Gavanes de la llanura* track 01 publicado por el ministerio de cultura 2004.

Patrón tres de acompañamiento de gaván.



Ejemplo musical 13. Patrón tres de acompañamiento de gaván. Fuente: Autor de esta investigación para esta investigación

La siguiente es una forma de acompañamiento muy frecuente en el golpe de *gaván* que se puede ubicar tanto en el acompañamiento de la voz como en otras secciones, siempre partiendo desde la matriz básica de acompañamiento sobre los apagados del cuatro y maracas, es de anotar que esta forma imita el sonido onomatopéyico de la base rítmica del cuatro. Puede o no realizarse sobre nota común en cualquier inversión y es una ilustración del maestro Darío Robayo (Robayo, 2012, entrevista citada, minuto 07:32 – 07:57. Anexo 2, video 2).

### Patrón cuatro de acompañamiento de gaván sobre cambio de nota



Ejemplo musical 14. Patrón cuatro de acompañamiento de gaván sobre cambio de nota. Fuente: Autor de esta investigación para esta investigación

### Sobre nota común. (En este caso es/a)



Ejemplo musical 15. Patrón cuatro de acompañamiento de gaván sobre nota común. Fuente: Autor de esta investigación para esta investigación

### Interludio y/o bordoneo

Sección donde el arpista hace una muestra de su virtuosismo personal dentro de la obra, el nombre de *bordoneo* proviene del lugar geográfico del arpa donde se encuentra una sección de cuerdas llamadas bordones, que a su vez son los bajos que incluye también en dicho bordoneo la sección de cuerdas inmediatamente siguiente a las cuales se les denomina *tenoretas*. Como se expuso al comienzo de este párrafo el intérprete ejecuta su virtuosismo de una manera muy fuerte en dinámica y con una elevada conjugación de diversas rítmicas.

El arpa tiene una subdivisión donde vienen los bajos, aquí vienen los tenoretas (sector medio del arpa) y viene el sector de primas, las cuerdas más agudas, donde se da la melodía es a partir de los tenoretas realmente la parte melódica, y el acompañamiento viene específicamente en los bajos, las cuerdas más graves las notas más graves, y el

sector del “bordoneo” se divide entre los bajos y tenoretos.(León, 2013 entrevista citada, minuto 06:18 – 06:46. Anexo 4).

Es también un recurso tímbrico único del arpa llanera que esencialmente es una técnica ritmo percusiva.

### Coda

Como en la mayoría de las obras musicales la coda es la última sección donde termina la pieza musical, de acuerdo a la revisión discográfica y de entrevistas a los intérpretes llaneros se puede determinar que en la coda de un *gaván* existe una forma melódica recurrente a la cual también cada intérprete llanero le realiza algunas variaciones rítmicas según su gusto propio, dicha coda también puede usarse en los finales de las introducciones o como introducción. “Están establecidas por tradición unas... terminaciones por ejemplo en el caso del gaván hay unas formas de terminar, yo conocería por ahí unas dos o tres” (Cruz, 2013, entrevista citada, minuto 03:05 – 03:16. Anexo 5).

Esta forma tradicional de coda se compone básicamente de cuatro compases empezando en el segundo compás de la tónica para terminar en el primer compás de ella. A continuación se presenta una ilustración de dicha coda por el maestro Darío Robayo. (Robayo, 2012, entrevista citada, minuto 11:42 – 11:46. Anexo 2, video 2).



Ejemplo musical 16. Coda de golpe de gaván. Fuente: Autor de esta investigación para esta investigación

Grafico de estructura en un *gaván* tradicional.

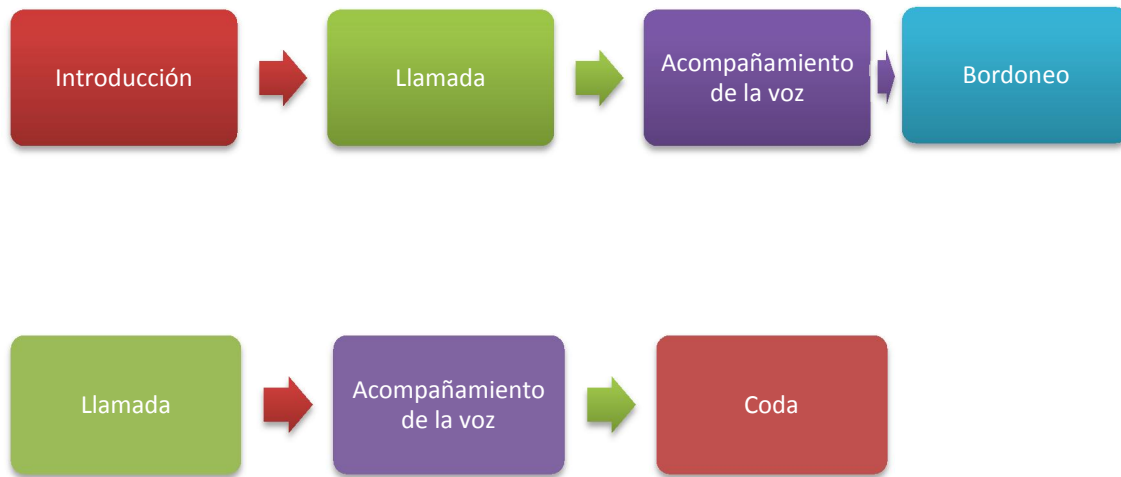


Gráfico 3. Estructura de un *gaván* tradicional. Fuente: Autor de esta investigación para esta investigación

#### 4.8. La tonada del estilo torrealbero: análisis musical

La tonada es como se ha dicho anteriormente una estructura ritmo armónica del joropo con una melancolía en su música y voz cantada o recitada (la forma cantada proviene de influencias de otros géneros musicales como el bolero), generalmente y por tradición desde tiempos de Juan Vicente Torrealba (músico venezolano) se ha utilizado para la declamación de poemas y de historias de llano.

La tonada se tiene como algo... una cadencia triste no, melancólica, entonces en razón a eso se utiliza para acompañar poemas, que el poema es melancólico, que el poema no se ha constituido para el parrando como tal, pero últimamente el poema ha cobrado una vigencia importante y se ha vuelto más alegre mas parrandero casualmente porque a través de las palabras de pronto tiene más posibilidad de decir muchas más cosas no, entonces también se ha vuelto muy jocoso. (León, 2013, entrevista citada, minuto 13:56 – 14:30. Anexo 4).

Una de las características y ventajas que tiene la tonada como estructura ritmo armónica en la formación pedagógica de músicos intérpretes es su tempo lento puesto que la mayoría de golpes de la música llanera tienen un tempo ágil. “Se aconsejaría para procesos formativos porque una de las dificultades de nuestra música es la velocidad y la tonada pues siendo tan lentísima yo creo que es mucho más fácil para un niño” (Cruz, 2013, entrevista citada, minuto 07:47 – 07:57. Anexo 5).

### Régimen acentual

Esta estructura ritmo armónica es en su forma tradicional de un tempo lento con sus acentuaciones del bajo en primer y tercer tiempo, se ubica en el régimen acentual *por corríoy* su escritura se realiza en compas de  $\frac{3}{4}$ .

### Estructura ritmo-armónica y bajos básicos

La tonada armónicamente está ubicada en los grados primero, cuarto y quinto distribuyendo un compás en tónica, un compás en subdominante y dos compases en dominante, en modo mayor o menor. “Sabemos que se constituye de la siguiente manera; un compas en tónica, un compás en subdominante y dos compases en dominante” (Cruz, 2013, entrevista citada, minuto 06:35 – 06:45. Anexo 5).



Gráfico 4. Esquema armónico tonada del estilo torrealbero. Fuente: Autor de esta investigación para esta investigación.

Aunque las formas de los bajos característicos pueden variar según la interpretación propia de los músicos intérpretes llaneros como ya se ha citado anteriormente, a continuación se presentará la forma tradicional del bajo característico en una estructura de tonada del *estilo torrealbero*, descripción del maestro Gildardo Cruz Arias. (Cruz, 2013, entrevista citada, minuto 07:00 – 07:20. Anexo 5).



Ejemplo musical 17. Bajos básicos del estilo torrealbero. Fuente: Autor de esta investigación para esta investigación

### Estructura y elementos ritmo melódicos

La tonada posee las mismas secciones que los golpes con *tañío o lequiaos* a excepción del interludio y/o bordoneo, puesto que la tonada tradicional no posee esta sección por el tempo lento y porque la intención principal en esta estructuralo tiene el texto del poema o canto, por lo tanto, no es muy factible que el arpista haga gala de su virtuosismo.

### Introducción

Según la investigación en el presente documento se puede apreciar que las introducciones en las tonadas del estilo *torrealbero* tienen una forma melódica común entre ellas que determinan una característica particular de la estructura compuesta por ocho compases; a continuación se ilustra dicha forma por el maestro Darío Robayo. (Robayo, 2012, entrevista citada, minuto 17:23 – 17:30. Anexo 2, video 2).



Ejemplo musical 18. Introducción de tonada del estilo torrealbero. Fuente: Autor de esta investigación para esta investigación

### La Llamada

En la llamada también existe una forma melódica muy característica generalmente compuesta por diez compases, anticipándose con un arpeggio en el segundo compás de la dominante al finalizar la introducción, además de un bloque de corcheas a octavas en

forma de pedalque usualmente se extiende durante ciclo y medio de la armonía, para luego realizar el final de frase del llamado en la dominante del segundo ciclo armónico, ilustración del maestro Darío Robayo. (Robayo, 2012, entrevista citada, minuto 17:36 – 17:45. Anexo 2, video 2).



Ejemplo musical 19. Frase de llamada de tonada del estilo torrealbero. Fuente: Autor de esta investigación para esta investigación

En la llamada de una tonada la intención en la reiteración de la nota *la* como pedal es igual que en la llamada de *gaván*, es decir, ofrecerle la nota sobre la cual el cantante debe ejecutar el tañío.

Acompañamiento del poema o del canto.

En esta sección mientras el cantante declama su poema el arpista realiza discretas melodías y contra melodías sobre todo a manera de arpeggios usualmente de su forma particular de acompañar.

Coda

La coda generalmente es la misma introducción, exceptuando que el interprete llanero ejecuta únicamente los primeros tres compases terminando en la dominante, la siguiente es la ilustración del maestro Jaime León (León, 2013, entrevista citada, minuto 13:12 – 13:18. Anexo 4).



Ejemplo musical 20. Coda de tonada del estilo torrealbero. Fuente: Autor de esta investigación para esta investigación

Grafico de estructura en una Tonada

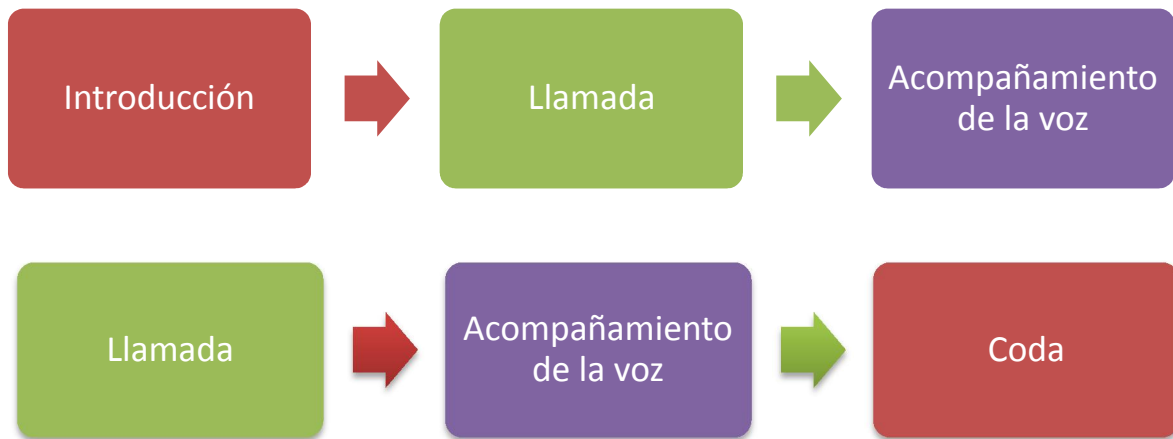


Gráfico 5. Estructura de tonada. Fuente: Autor de esta investigación para esta investigación

#### 4.9. Pajarillo y seis por derecho: análisis musical

El *seis por derecho* se desprende de la familia de los *seis*; según el folclorólogo venezolano Luis Felipe Ramón y Rivera quien estudió a profundidad este golpe, posee precisamente seis derivaciones; *seis por ocho*, *seis figurao*, *seis numerado o por numeración*, *seis corrió* y *seis por derecho*. (Ramón, 1969).

##### Régimen acentual

El *pajarillo* y el *seis por derecho* son golpes de la música tradicional llanera que se encuentran en el régimen acentual *por derecho*, puesto que sus acentuaciones del bajo se ubican sobre el segundo y tercer tiempo del compás ternario similar a la nueva escritura del bambuco, además el cuatro realiza su cambio armónico sobre el primer sonido apagado, es decir, la primer corchea acentuada, el tipo de compás utilizado en este género es el de 6/8.

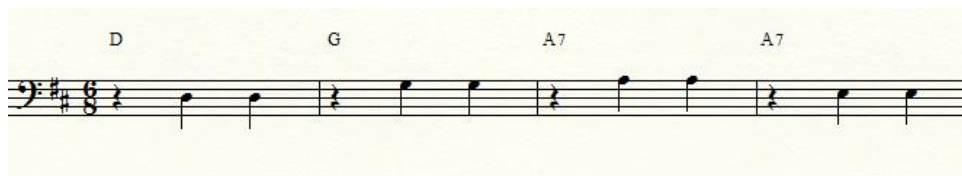
##### Estructura ritmo armónica y bajos básicos

De acuerdo a las entrevistas, revisión de audios de estos golpes y a la ilustración armónica en la página 28 de la cartilla de música llanera del Ministerio de cultura se

establece que la estructura armónica tradicional de un pajarillo se ubica en los grados Im, IVm y V7 en modo menor, además su marcha armónica se desarrolla ejecutando un compas en la tónica, un compas en la subdominante y dos compases en la dominante.

Una aclaración relevante es que el golpe de *pajarillo* en modo mayor es la denominación de lo que se conoce como *seis por derecho*, la diferenciación principal entre estos dos golpes es precisamente la expuesta; el *pajarillo* se enmarca en modo menor y el *seis por derecho* en modo mayor “El pajarillo o el seis, digamos que en modo mayor es el seis y en modo menor es el pajarillo”. (Robayo, 2012, entrevista citada, minuto 23:22 – 23:28. Anexo 2, video 2).

Los bajos básicos de estos golpes según entrevistas, son similares a la tonada pero se ubican diferentes por su escritura en compas de 6/8, suceden en dos negras en los tiempos segundo y tercero del compás ternario. (Robayo, 2012 entrevista citada, minuto 24:12 – 24:24. Anexo 2, video 2).



Ejemplo musical 21. Bajos básicos. Fuente: Autor de esta investigación para esta investigación

### Estructura y elementos ritmo melódicos

Las secciones en la estructura son similares a las del *gaván* puesto que es un golpe que incluye *tañío*, y estas estructuras ritmo armónicas conservan generalmente la misma estructura.

### Introducción

Una de las introducciones tradicionales que resulta con mayor utilidad en estos dos golpes corresponde a una de las variaciones constantes del bajo dentro del joropo sobre tres o cuatro blancas desde la birritmia, en este caso de 6/8 3/4, es decir, una hemiola de dos o tres compases muy usual dentro de la música de joropo, además de

un pequeño bordoneo que generalmente empieza con algunas negras y luego se extiende con síncopas internas. A continuación se expone un ejemplo de introducción tradicional de seis por derecho ilustrado por el maestro Darío Robayo. (Robayo, 2012, entrevista citada, minuto 23:35 – 23:59. Anexo 2, video 2).

Ejemplo musical 22. Introducción de seis por derecho. Fuente: Autor de esta investigación para esta investigación

El siguiente, según revisión discográfica del álbum joropos de oro del autor Juan Vicente Torrealba, canción el pajarillo, existe un motivo melódico exclusivo de la interpretación arpística llanera, el cual es propio de las introducciones de un pajarillo, aunque también pueden aparecer en otras secciones del golpe.

Ejemplo musical 23. Motivo melódico de introducción de pajarillo. Fuente: Autor de esta investigación para esta investigación

## La Llamada

En esta sección de estos golpes existe un llamado característico único de estas estructuras armónicas la cual refleja una identidad de estos golpes, se compone esencialmente de once compases, partiendo generalmente en el primer compás de la dominante en el final de la introducción y termina en el primer compás del acompañamiento, la mayoría del esquema melódico sucede sobre la séptima de la dominante, el siguiente es un esquema ilustrado por el maestro Darío Robayo en golpe de seis por derecho. (Robayo, 2012, entrevista citada, minuto 23:59 – 24:12. Anexo 2, video 2).



Ejemplo musical 24. Frase de llamada en golpe se seis por derecho. Fuente: Autor de esta investigación para esta investigación

### Acompañamiento de la voz

La forma más simple de acompañar patrón uno, justamente sucede en los apagados del cuatro y de las maracas que en el caso del régimen por derecho sucede en la primera corchea del primer tiempo y en la primera corchea del segundo tiempo en compas de 6/8, es similar al régimen de  $\frac{3}{4}$  el cual se explico en el acompañamiento de *gaván* pero resulta diferente en su escritura por ubicarse en 6/8. (Robayo, 2012 entrevista citada, minuto 24:12 – 24:24. Anexo 2, video 2).

### Patrón uno de acompañamiento seis por derecho



Ejemplo musical 25. Patrón uno de acompañamiento seis por derecho. Fuente: Autor de esta investigación para esta investigación

Una variación del patrón básico o patrón dos de acompañamiento sucede al omitir la corchea del segundo tiempo. Según revisión discográfica de la canción pajarillo zapateado, publicado en 2004 por el Ministerio de Cultura

### Patrón dos de acompañamiento golpe de pajarillo



Ejemplo musical 26. Patrón dos de acompañamiento golpe de pajarillo. Fuente: Autor de esta investigación para esta investigación

Una segunda variación de acompañamiento o patrón tres sucede en dos compases y resulta al combinar los dos patrones anteriores, es decir, omitiendo el acorde sobre el segundo apagado en el segundo compas. Esto a partir de la revisión discográfica de la canción pajarillo zapateado, publicado en 2004 por el Ministerio de Cultura.

### Patrón tres de acompañamiento golpe de pajarillo



Ejemplo musical 27. Patrón tres de acompañamiento golpe de pajarillo. Fuente: Autor de esta investigación para esta investigación

Un motivo melódico muy típico del acompañamiento de la voz en golpe de pajarillo y de exclusividad de la interpretación arpísticallanera es el expuesto a continuación, según revisión discográfica de la canción El Pajarillo del autor Dennys del Rio.



Ejemplo musical 28. Motivo melódico de acompañamiento de pajarillo. Fuente: Autor de esta investigación para esta investigación

### Coda

Una coda característica de estos golpes generalmente comienza en el segundo compas de la dominante en forma descendente y termina en la dominante, es decir, corresponde a una semicadencia, por su figuración rítmica se recomienda ubicarla en compas de tres cuartos, en dicha coda es esencial utilizar bimetría o birrítmia. “Termina en el quinto, queda ahí inconclusa la cosa, esa es una característica del seis o del pajarillo, termina en dominante” (Robayo, 2012, entrevista citada, minuto 25:32 – 25:46. Anexo 2, video 2).



Ejemplo musical 29. Coda de seis por derecho. Fuente: Autor de esta investigación para esta investigación

Grafico de estructura en un pajarillo o seis por derecho.

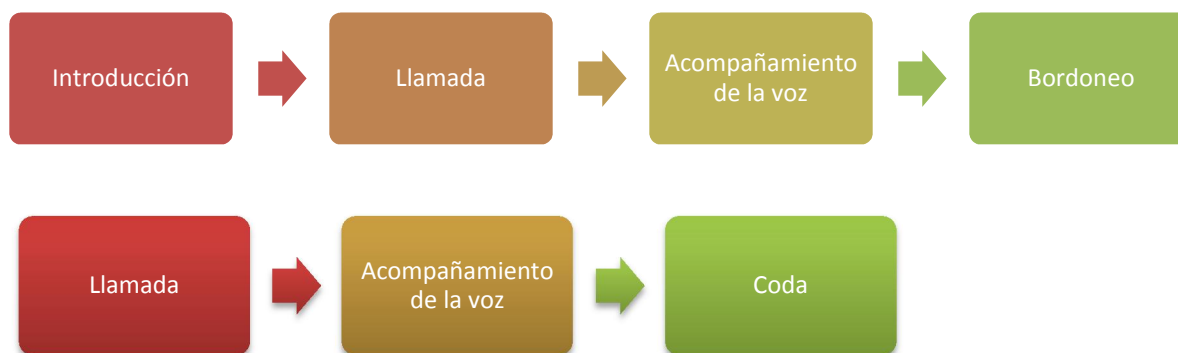


Gráfico 6. Estructura de un pajarillo o seis por derecho. Fuente: Autor de esta investigación para esta investigación.

A partir de lo expuesto en este capítulo podemos apreciar que la música llanera se mueve en dos referentes de medida denominados *por corrió* y *por derecho*, y en estos regímenes existe una amplia variedad de golpes, pasajes y tonadas donde los subgéneros más viables para el desarrollo de este documento corresponden con *el gaván*, *el pajarillo* y *la tonada comercial del estilo torrealbero* por razones ya citadas. Existen estructuras, elementos armónicos, melodías tradicionales y patrones de acompañamiento que constituyen la identidad de cada subgénero llanero.

## 5. ELABORACIÓN DE ARREGLOS

Teniendo en cuenta que los arreglos se realizarán para el formato instrumental cuarteto de saxofones, es preciso, realizar un reconocimiento del instrumento central de este ejercicio investigativo.

El saxofón es un instrumento que está inmerso dentro de la familia de los vientos maderas, aunque realmente todo su cuerpo está hecho desde su invención hasta ahora de metal. Recibe la denominación de viento madera porque su sonido se origina desde una caña o lengüeta simple como la del clarinete.

### 5.1. Familia de saxofones

Los saxofones comprenden una variada familia que alcanza diversas tesituras y timbres. Adolfo Sax quien fue el creador de este instrumento inclusive había pensado en dos familias, una en mi bemol y en si bemol para formatos de banda y otra en fa y do para orquestas sinfónicas, pero en el siglo XIX los saxofones no tuvieron suficiente acogida en las orquestas y por esta razón los saxofones con afinaciones en do y fa tuvieron una existencia pasajera, por lo tanto, como en las bandas fueron más adoptadas las afinaciones en mi bemol y sibemol fueron las que finalmente se impusieron. (Chautemps et al, 1990).

La familia de saxofones ha tenido siete miembros desde su invención; el saxofón sopranino, soprano, alto, tenor y barítono, bajo y contrabajo, pero realmente estos dos últimos ya son considerados piezas de museo puesto que en la actualidad no se fabrican.

El formato que mayor utilidad ha tenido comprende el saxofón soprano, alto, tenor y barítono el cual fue adoptado sobre todo en las bandas militares y en las big band, en la actualidad este formato es el más usado en los grupos de cámara. En las bandas

estudiantiles y profesionales en Colombia el formato más usado comprende dos saxofones alto, un tenor y un barítono.

Para el presente ejercicio investigativo el autor ha adoptado el formato de saxofones más usual para música de cámara, el cual consta de un saxofón soprano, un alto, un tenor y un barítono, como se ilustra a continuación.



Imagen 2. Grupo de saxofones para música de cámara 2013. Fuente: Autor de esta investigación para esta investigación

## 5.2. Tesitura

El saxofón es un instrumento transpositor, es decir, que las notas escritas no son los sonidos reales, esto se debe a que se ha adoptado una sola digitación para toda la familia de saxofones facilitando la ejecución del instrumento, dicha digitación es muy similar a la de la flauta dulce. La tesitura escrita para todos los saxofones va desde el si bemol debajo del do central del piano hasta el fa o fa# de cuatro espacios adicionales por encima del pentagrama en clave de sol, es decir, dos octavas y una sexta menor, a excepción del saxofón barítono que tiene una nota adicional, el *la* de tono y medio de bajo del *do* central escrito. (Chautemps et al, 1990).



Ejemplo musical 30. Tesitura del saxofón. Fuente: Autor de esta investigación para esta investigación

Así, el saxofón soprano transpone una segunda mayor ascendente de los sonidos reales y se escribe en clave de sol, el saxofón alto transpone una sexta mayor ascendente y se escribe en clave de sol, el saxofón tenor transpone una segunda mayor ascendente realizando su escritura en clave de sol pero sus sonidos reales están una octava abajo en clave de fa, el saxofón barítono transpone una sexta mayor ascendente igual que el saxofón alto, se realiza su escritura en clave de sol pero sus sonidos reales se encuentran una octava abajo en clave de *fa*.

Ejemplo musical 31. Tesituras y transposición de saxofones. Fuente: Autor de esta investigación para esta investigación

### 5.3. Grados de dificultad para instrumentos de viento.

Valencia(2011), en el texto grados de dificultad para banda en el contexto colombiano, propone seis grados de dificultad para banda; propuesta que ha sido adoptada por este proyecto investigativo, ya que en primera medida el cuarteto o familia de saxofones que es para el formato instrumental al cual está dirigido el proyecto está generalmente inmerso dentro de las bandas de viento en nuestro país. En segunda medida porque los saxofones son instrumentos de viento y en dicho material se establecen parámetros lógicos y progresivos para la elaboración de arreglos musicales en instrumentos de este tipo.

Los grados descritos en el material en mención se basan en una propuesta de elaboración de arreglos teniendo en cuenta las posibles habilidades de los alumnos de las bandas desde que empiezan su iniciación instrumental hasta niveles de

considerable dificultad, dichos grados se denominan 0.5, 1.0, 2.0, 3.0, 4.0 y 5.0; este proyecto abordará los grados 2.0 y 3.0.

Según el autor, se establecen parámetros de orden tímbrico, ritmo-métrico, melódico, textura y orquestación, técnico expresivo y formal. A continuación se hace referencia a los parámetros que este proyecto considera pertinentes para la elaboración de los arreglos en los grados seleccionados a partir de la consulta del material de Valencia (2011), indicando que se utilizarán como una guía y no como parámetros fijos, puesto que también se tendrán en cuenta las habilidades particulares de la población participante.

Tabla 1. Parámetros para elaboración de arreglos grado 2. Fuente: Grados de dificultad para banda en el contexto colombiano 2011.

| Nivel         | Aspectos                 | Alcances grado 2                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |
|---------------|--------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Ritmo-Métrico | Características métricas | Compás de 2, 3 y 4 pulsos. Matrices binaria y ternaria. No divisiones irregulares. Posible cambio de compás sobre misma unidad métrica entre secciones distintas de la obra.                                                                                                                                                                                                                                                                |
|               | Figuración               | Figuraciones que involucren cualquier relación de eventos desde la matriz métrica binaria y ternaria. Síncopas ubicadas en cualquier punto de la matriz. Síncopas internas y externas (entre compases distintos). Síncopas anteceditas de silencio (sólo en tempos lentos). Evitar síncopas consecutivas en una misma frase rítmica. Evitar notas repetidas en valores menores con tempos ágiles. Unidad de pulso: negra y negra con punto. |
|               | Tempo                    | Tempos moderados. Tempos ágiles en figuraciones basadas en el pulso o figuraciones mayores. Accelerando - ritardando.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
| Melódico      | Interválica              | Grados conjuntos. Arpeggios (hasta la octava). Saltos mayores a la quinta y hasta la octava en figuración lenta (también entre frases distintas).                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
|               | Relación escala-acorde   | Predominio diatónico, bajo nivel de cromatismo. Diseños basados en notas del acorde y notas de aproximación diatónica. En menor proporción aproximaciones cromáticas y tensiones diatónicas disponibles                                                                                                                                                                                                                                     |
|               | Extensión                | Dado por registro. No exceder 10a dentro de la frase (para líneas principales)                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
| Armónico      | Sistema                  | Tonalidades mayores (Bb, F, Eb + Ab, C). Escalas menores armónicas relativas. Modos relativos. Cambio de tonalidad y de modo entre secciones distintas de la obra (no bitonalidad o bimodalidad)                                                                                                                                                                                                                                            |

|                        |                     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
|------------------------|---------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                        | Acórdica            | Triadas y acordes de séptima. Eventuales omit, sus y add.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
|                        | Funcionalidad       | Tonalidad: regiones principales, sustituciones y extensiones diatónicas. V7/IV, V7/V, V7/II. Acordes diatónicos de paso. Préstamos modales. Modalidad: Modos diatónicos. Armonía estática. Relaciones binarias de acordes. Acordes de paso.<br><br>Cromatismo limitado.                                                                                                                      |
| Textura y orquestación | Roles               | Melodía y acompañamiento. Tipos de acompañamiento (percusivo - ritmo armónico - armónico - melódico). Hasta cuatro roles diferenciados (melodía, contramelodía, background/bajo y percusión).                                                                                                                                                                                                |
|                        | Densidad armónica   | Melodías unísono y a dos voces. Background a dos voces. Corales a cuatro voces.                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
|                        | Densidad tímbrica   | Concertado. Roles por familias. Roles por grupos instrumentales. Roles por registros (corales). No solos.                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
| Técnico expresivo      | Dinámicas           | De pp a ff. Crescendo – decrescendo                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
|                        | Articulaciones      | Picado simple, ligado, staccato y tenuto.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
| Formal                 | Estructura          | Formas binarias, ternarias y circulares no extensas. Formas de géneros colombianos y formas populares. Introducciones, puentes/transiciones y codas.                                                                                                                                                                                                                                         |
|                        | Duración            | Hasta 3 minutos.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
|                        | Géneros Colombianos | Abordaje progresivo de géneros/ritmos nacionales. Ejes caribes (paseo, cumbia, porro, calypso...). Ejes pacíficos (porro chocoano). Ejes andinos (danza, pasillo, guabina, porro paisa y cachaco...). Eje llanos (pasaje). Pueden abordarse además del orden ternario: fandango, currulao, bambuco, joropo. En todos los casos tener en cuenta las especificaciones del nivel ritmo-métrico. |

## Registros para saxofones grado 2

Saxofón alto  
Saxofón barítono  
Saxofón tenor

Ejemplo musical 32. Registro para saxofones grado 2. Fuente: Grados de dificultad para banda en el contexto colombiano 2011

## Compases grado 2



Ejemplo musical 33. Compases grado 2. Fuente: Grados de dificultad para banda en el contexto colombiano 2011

## Tonalidades grado 2

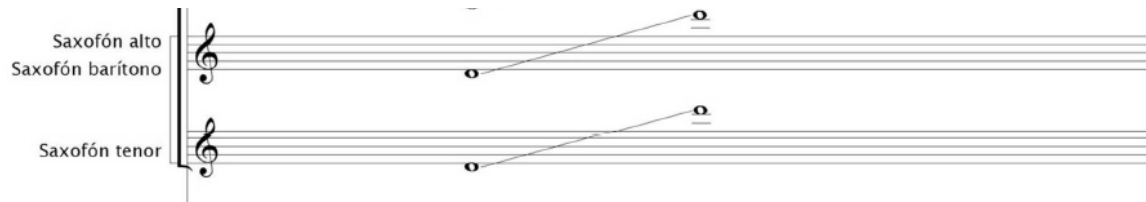
Ejemplo musical 34. Tonalidades grado 2. Fuente: Grados de dificultad para banda en el contexto colombiano 2011

Tabla 2. Parámetros para elaboración de arreglos grado 3. Fuente: Grados de dificultad para banda en el contexto colombiano 2011.

| Nivel         | Aspectos                 | Alcances grado 3                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
|---------------|--------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Ritmo-Métrico | Características métricas | Compases simples y compuestos. Posibles cambios de compás entre secciones distintas (no superposición). Eventuales oposiciones métricas (superposición binaria/ternaria) entre vientos y percusión según comportamientos de músicas regionales.                                                                                                                   |
|               | Figuración               | Figuraciones que involucren cualquier relación de eventos desde la matriz métrica binaria y ternaria. Síncopas y otros comportamientos rítmicos de sistemas de música colombiana. Divisiones irregulares en el plano melódico y percusivo. Segunda división binaria (no síncopas en segunda división). Unidad de pulso: negra, negra con punto, corchea y blanca. |
|               | Tempo                    | Tempos lentos, moderados y ágiles. Accelerando - ritardando. Posibles cambios de tempo en secciones distintas.                                                                                                                                                                                                                                                    |

|                        |                                 |                                                                                                                                                                                                                                        |
|------------------------|---------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Melódico               | Interválica                     | Grados conjuntos y arpeggios en figuraciones ágiles. Saltos mayores en figuración lenta (también entre frases distintas). Diseños cromáticos con restricciones en velocidad y registro.                                                |
|                        | Relación escala-acorde          | Predominio diatónico. Uso restringido del cromatismo. Diseños basados en notas del acorde y notas de aproximación diatónica. En menor proporción aproximaciones cromáticas y tensiones disponibles                                     |
|                        | Extensión                       | Dado por registro. No exceder 12a dentro de la frase                                                                                                                                                                                   |
| Armónico               | Sistema                         | Tonalidades mayores, las anteriores más Db, G. Escalas menores y modos relativos. Modulación.                                                                                                                                          |
|                        | Acórdica                        | Triadas y acordes de séptima. V9. Omit, sus y add. Disposiciones por cuartas.                                                                                                                                                          |
|                        | Funcionalidad                   | Tonalidad: regiones principales, sustituciones y extensiones diatónicas. Dominantes secundarios. Relaciones II - V. Modalidad: Modos diatónicos. Armonía estática. Relaciones binarias de acordes. Acordes de paso. Intercambio modal. |
| Textura y orquestación | Roles                           | Melodía y acompañamiento. Coexistencia de diversos tipos de background (armónico y ritmo-armónico, por ej.). Escritura polifónica                                                                                                      |
|                        | Densidad armónica               | Melodías unísono, a dos y a tres voces. Background a 3. Polifonía a 3 voces. Corales a cuatro voces.                                                                                                                                   |
|                        | Densidad tímbrica               | Concertado. Roles por familias. Roles por grupos instrumentales. Roles por registros (corales). Solos no extensos. Uso restringido de cámaras y mixturas tímbricas (mezclas entre familias).                                           |
| Técnico expresivo      | Dinámicas                       | De pp a ff. Crescendo - decrescendo. Súbitos piano y forte.                                                                                                                                                                            |
|                        | Articulaciones                  | Picado simple, ligado, staccato y tenuto. Acentos: drui y dat.                                                                                                                                                                         |
|                        | Efectos de emisión y mecanismos | Trino. Mordentes. Apoyaturas simples.                                                                                                                                                                                                  |
| Formal                 | Estructura                      | Formas binarias, ternarias y circulares. Formas de géneros colombianos y formas populares. Introducciones, puentes/transiciones y codas. Posible estructuración por movimientos.                                                       |
|                        | Duración                        | Hasta 5 minutos.                                                                                                                                                                                                                       |

### Registros grado 3



Ejemplo musical 35. Registro para saxofones grado 3. Fuente: Grados de dificultad para banda en el contexto colombiano 2011

### 5.4. El Arpa Llanera

El arpa llanera es un instrumento de cuerda diatónico, la afinación más usual en la que permanece generalmente en el llano colombiano sobre todo en las escuelas de música tradicional es en *re mayor*; esto por razones que el maestro Darío Robayo nos expone a continuación.

Por tradición y por costumbre el arpa casi siempre permanece en re mayor, de hecho uno de los lutieres aquí en el Meta le agregó el re agudo por que estas arpas no traían en re agudo, venían hasta el do como las venezolanas, pero entonces Miguel Molina a petición de un arpista venezolano que vivía en Villao le pidió que le adicionara el re agudo. ¿Por qué razón? Porque dice Manuel que los cuatristas colombianos de los años 60s el acorde de do mayor en el cuatro era muy difícil, pues tal vez por su nivel de desarrollo no, entonces por esa razón las arpas ahora se afinan en re mayor, entonces el mapa acórdico digamos en el cuatro ya resulta mucho más cómodo, fácil, sobre todo para procesos de formación musical con niños entonces usted ve casi todas las arpas en el llano están en re mayor.

Pero también porque el arpa está marcada, todos los re están marcados, vienen guías y también el *la*, si yo la pongo en do, esas guías ya quedan por fuera de la guía y el quinto grado también quedaría por fuera de la guía, entonces digamos que lo mejor es para niños o para procesos de formación con niños empezar en el re generalmente por un color amarillo o rojo y el *la* con un color blanco para facilitar la ubicación visualmente en el instrumento, esa también es la otra razón de por qué estaría en re y no en do (Robayo, 2012, entrevista citada, minuto 00:10 – 02:46. Anexo 2, video 2).

De acuerdo a la información proporcionada anteriormente por el maestro Darío Robayo y al confrontarlo con las tonalidades propuestas por Victoriano Valencia en los *grados de dificultad para banda en el contexto Colombiano*, se puede concluir que no se puede transcribir la música llanera en la misma tonalidad del arpa para niveles 1.0, 2.0 y 3.0; porque al ser el saxofón un instrumento transpositor quedaría ubicado en tonalidades de considerable dificultad no sugeridas en los grados de dificultad para estos niveles, así por ejemplo, mientras el arpa se ubica en *re* mayor los saxofones soprano y tenor harían su transposición a *mi* mayor y los saxofones alto y barítono a *si* mayor.

### **5.5. Canciones tradicionales seleccionadas**

De acuerdo a las recomendaciones de las fuentes de investigación en las cuales se sugiere empezar con estructuras tradicionales y siendo éste un punto de encuentro con el autor del presente proyecto investigativo por razones ya mencionadas, para la elaboración de los arreglos se han seleccionado canciones tradicionales con eventos melódicos y armónicos asequibles a los niveles formativos objetivo del documento.

Estas canciones se eligieron tras una revisión discográfica cuidadosa siendo seleccionadas las siguientes:

- Del golpe *gaván* se tomó la canción que precisamente lleva el mismo nombre del golpe, titulada *el gaván*, del autor Juan Vicente Torrealba, álbum Venezuela Llanera, que originalmente se encuentra en tonalidad de fa menor y de la cual se puede encontrar la transcripción en los anexos del documento (anexo, 6).
- Del golpe *pajarillo* se ha escogido la canción *pajarillo zapateado* del autor Carlos Rojas Hernández, la cual se encuentra dentro de la producción discográfica de la Cartilla de Música Llanera del Ministerio de Cultura. Esta canción originalmente se encuentra en tonalidad de sol menor y su transcripción se puede encontrar en los anexos de este proyecto. (anexo, 6).

- Para la *tonada comercial del estilo torrealberose* ha escogido la canción *campesina* del autor Juan Vicente Torrealba, grabada por Marco Antonio Muñiz en el Álbum Cantándole a Venezuela. Esta canción originalmente se encuentra en mi menor y su transcripción se puede encontrar en los anexos del documento. (anexo, 6).

## 5.6. Recursos técnicos para elaboración de arreglos

La música llanera es compleja sobre todo por sus diseños melódicos con discursos de elevada figuración rítmica y que generalmente se desarrollan alrededor de sincopas internas siendo ésta una característica de la música de joropo. La mayoría de los golpes por su carácter recio y de tempo ágil la hacen mucho más virtuosa. Adicional a lo anterior y como algunos otros géneros colombianos es una música con presencia bimétrica de combinaciones constantes de signatures de medida  $\frac{3}{4}$  y  $\frac{6}{8}$  ó  $\frac{6}{8}$  y  $\frac{3}{4}$ .

Generalmente la música llanera ha sido interpretada por músicos tradicionales llaneros con un elevado talento musical y por músicos académicos de amplias capacidades musicales, muy pocos arreglos se han diseñado para niños o jóvenes intérpretes en niveles formativos para este género. Ahora bien, este proyecto busca diseñar arreglos sencillos para acercar esta música a procesos formativos de niveles 2 y 3 en saxofón, siendo de vital importancia las estrategias arreglistas, puesto que no se debe perder la esencia de este género.

“Como sabemos la música llanera hoy en día es muy complicada de escribir y más para niños, si le dicen a uno bueno vamos a componer un tema llanero para niños en banda nivel uno nivel doses bien complicado, porque pues la música llanera se mueve entre  $\frac{6}{8}$   $\frac{3}{4}$  a toda hora está haciendo esa amalgama de signature de medida”(Barón, 2013, entrevista citada, minuto 02:10 – 02:33. Anexo 3).

### 5.6.1. Las tonalidades.

Las canciones seleccionadas fueron movidas de su tonalidad original al momento de plantear los arreglos, esto con el propósito de beneficiaren primer lugar la comodidad de la población objetivo de estudio en la interpretación de dichos arreglos y en segundo lugar para favorecer los registros dados por los grados de dificultad para banda sobre todo en las líneas melódicas ya definidas por las canciones y gran parte de los bajos ya definidos por el análisis musical.

Así, la canción *el gaván* que originalmente se encontraba en *fa menor* fue movida a *do menor real*, la canción *pajarillo zapateado* que se encontraba en *sol menor real* conservo su tonalidad original y la canción *campesina* que originalmente se hallaba en *mi menor* fue movida a *sol menor*.

### 5.6.2. El Background

El Background es esencialmente un recurso de acompañamiento de la melodía, los tipos de Background utilizados para el diseño de los arreglos de este proyecto se enuncian a continuación.

Background armónico.

Notas de larga duración que señalan el cambio armónico de la progresión cumpliendo la función de soporte armónico, usualmente con notas guías de los acordes, (Valencia, 2005). Un ejemplo de este recurso es el utilizado en la canción tradicional *el gaván* del autor Juan Vicente Torrealba y arreglo elaborado por el autor de este proyecto.

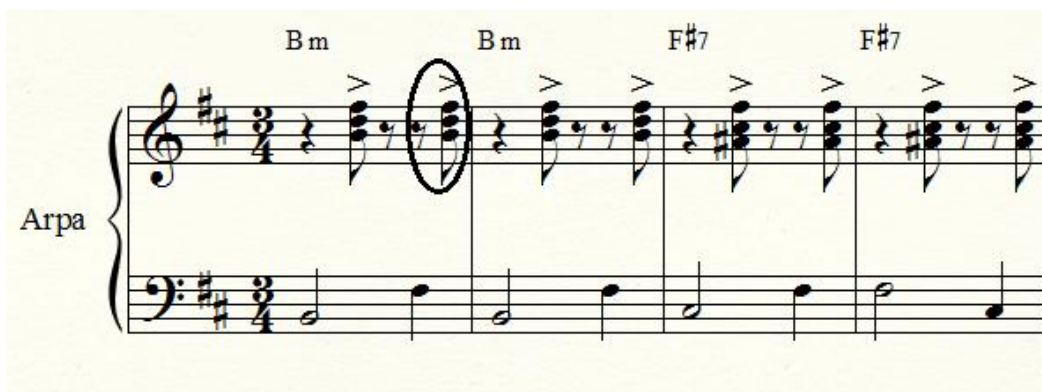
The image shows a musical score for four saxophones: Soprano Sax., Alto Sax., Tenor Sax., and Baritone Sax. The time signature is 3/4 and the tempo is marked as 180. The key signature has one flat (Bb). The score is divided into measures with chords G7 and Cm indicated above. The Soprano Sax part has a melodic line with accents and a dynamic of *mf*. The Alto, Tenor, and Baritone Sax parts have sustained notes and chords, with some parts circled to highlight specific harmonic elements. Dynamics include *mf* and *f*.

Ejemplo musical 36. Ejemplo de Background armónico en el planteamiento de arreglos. Fuente: Autor de esta investigación para esta investigación

### Background ritmo armónico.

Este tipo de acompañamiento generalmente refleja rasgos rítmicos de patrones de acompañamiento y características del estilo del género. (Valencia, 2005). Para el caso del golpe de *gaván* que se encuentra en el régimen por corrió, en la investigación y análisis musical del segundo capítulo se recolectaron unos patrones de acompañamiento de los cuales se tomaron algunos y se adaptaron para la elaboración del arreglo el *gaván* del autor Juan Vicente Torrealba.

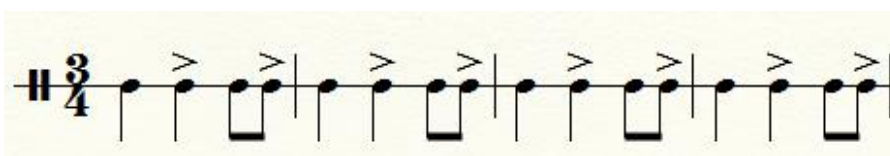
El primer patrón utilizado como ejemplo de este recurso, sucede en la forma básica de acompañamiento o patrón uno sobre los apagados del cuatro y las maracas, dicho acompañamiento refleja una dificultad considerable si se realiza una transcripción rítmica literal para niños en procesos de formación como interpretes de saxofón, recordando que este instrumento es de tipo melódico, dicha dificultad se evidencia en la corchea a contratiempo de los terceros tiempos, como se muestra en la imagen a continuación.



Ejemplo musical 37. Patrón uno de acompañamiento de gaván con descripción de dificultad rítmica.  
Fuente: Autor de esta investigación para esta investigación

Una solución que ha propuesto este proyecto se basa en la lógica del todo, esto se explica si hacemos la conjugación rítmica entre bajos y el patrón de acompañamiento, lo cual es la lógica de los arpistas puesto que para ellos no es tan expícito bajos y acompañamiento sino más bien un solo dibujo rítmico.

El esquema rítmico al sumar bajos y patrón básico de acompañamiento del esquema anterior se presenta así:



Ejemplo musical 38. Esquema rítmico entre bajos y acompañamiento básico de gaván. Fuente: Autor de esta investigación para esta investigación

El siguiente es una sección del arreglo el gaván donde se plantea un Background del primer patrón de acompañamiento sin perder el sentido del patrón pero omitiendo los silencios, entendiendo que una de las mayores dificultades para los niños es las entradas antes o después de silencios. Para no perder el sentido del patrón de acompañamiento, adicional a las acentuaciones se propone colocar las notas que deben destacarse en la parte melódica superior del background.

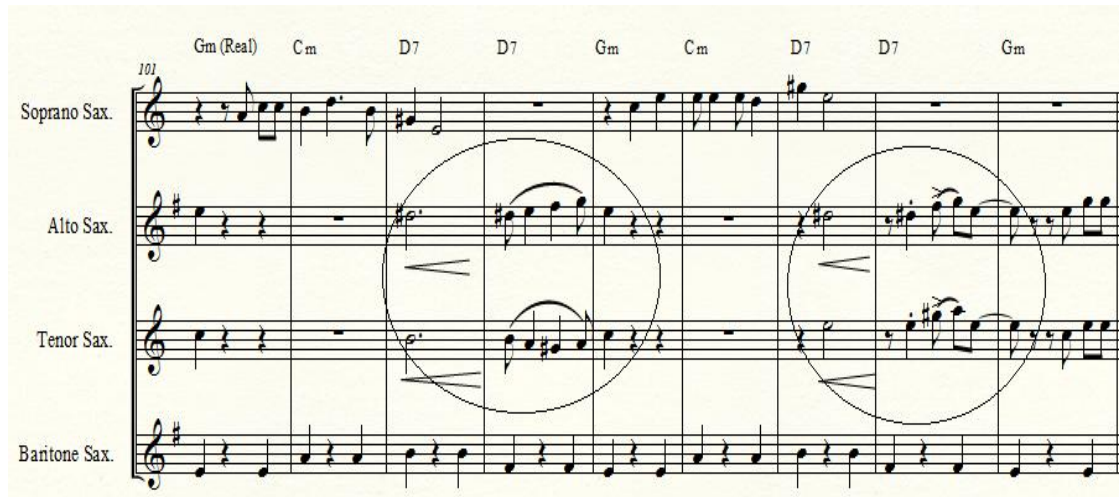
Ejemplo musical 39. Ejemplo de Background ritmo armónico de golpe de gaván en el planteamiento de arreglos. Fuente: Autor de esta investigación para esta investigación

Este mismo tipo de background se utilizó para la canción tradicional *pajarillo zapateado* del autor Carlos Rojas y arreglo elaborado por el autor de este proyecto, pero por ubicarse en el régimen acentual por derecho su escritura resulta diferente puesto que se escribe en compas de 6/8.

Ejemplo musical 40. Ejemplo de Background ritmo armónico de golpe de pajarillo en el planteamiento de arreglos. Fuente: Autor de esta investigación para esta investigación

El Background melódico.

Es un acompañamiento de la línea melódica con otra melodía de menor rango, también se denomina contracanto o contramelodía. (Valencia, 2005). Para la canción tradicional campesina en ritmo de *tonada* del autor Juan Vicente Torrealba y arreglo realizado por el autor de este proyecto se utilizó este recurso, como se muestra a continuación.



Ejemplo musical 41. Ejemplo de Background melódico en el planteamiento de arreglos. Fuente: Autor de esta investigación para esta investigación

### 5.6.3. Escritura a una, dos y tres voces

Unísono u octavas.

Sucede cuando varios instrumentos tocan la misma línea melódica, es unísono cuando se hace a la misma altura, (Herrera, 1995). Un ejemplo es el utilizado para el arreglo el gaván; en dicho arreglo se utilizó como preparación para la apertura entre melodía, background y bajo.

Example musical score for four saxophones (Soprano, Alto, Tenor, Baritone). The score shows unison and octave passages. Dynamics include *p* (piano), *f* (forte), and *mf* (mezzo-forte). A large circle highlights the first two measures where all instruments play the same melody in unison or octaves.

Ejemplo musical 42. Ejemplo de unísono u octavas en el planteamiento de arreglos. Fuente: Autor de esta investigación para esta investigación

### Escritura a una voz.

También se conoce como densidad 1, es simplemente la aparición de una melodía en un solo instrumento melódico, sucede por ausencia de otros instrumentos o como efecto en una agrupación voluminosa con el fin de preparar secciones de gran densidad o como relajamiento después de ella, (Herrera, 1995). Para el arreglo pajarillo zapateado se utilizó esta densidad, cabe resaltar que en una densidad 1 generada por ausencia de otros instrumentos los libros de orquestación recomiendan el apoyo de una sección de ritmo o background.

Example musical score for four saxophones (Soprano, Alto, Tenor, Baritone). The score shows single melodic lines (one voice). Dynamics include *p* (piano), *f* (forte), and *mf* (mezzo-forte). A large circle highlights the first two measures where all instruments play the same melody in unison or octaves.

Ejemplo musical 43. Ejemplo de escritura a una voz en el planteamiento de arreglos. Fuente: Autor de esta investigación para esta investigación

### Escritura a dos voces.

También llamada densidad 2, es una segunda voz de la melodía generalmente se diseña a partir de intervallos de terceras y sextas diatónicas debajo de la melodía principal,(Herrera, 1995). El siguiente es un ejemplo de esta densidad utilizado para una sección del arreglo *el gaván*, se expone en escritura real.

The image shows a musical score for four saxophones: Soprano Sax., Alto Sax., Tenor Sax., and Baritone Sax. The key signature has two flats (B-flat major or D-flat minor). The Soprano Sax part is mostly rests, while the other three parts play a rhythmic melody. Chords Cm, G7, and G7 are indicated above the staff. A rehearsal mark 'A' is in the top right.

Ejemplo musical 44. Ejemplo de escritura a dos voces en el planteamiento de arreglos. Fuente: Autor de esta investigación para esta investigación

### Escritura a tres voces.

Es una densidad 3, puede utilizarse en la amplitud de 3 voces con acordes triada o cuatriada, al contrario de la densidad 2 donde la forma melódica era de un valor importante, en una densidad 3 esta se relega un poco siendo de mayor importancia la definición armónica entre las voces, (Herrera, 1995).

Se puede utilizar con dos técnicas principales forma cerrada y abierta. Para la forma cerrada cuando la nota de la melodía es una nota del acorde se ubican las dos notas restantes del acorde debajo de esta, cuando la nota de la melodía no pertenece al acorde se omite la nota del acorde inmediatamente inferior a esta y se rellena con notas del acorde debajo de la melodía, (Herrera, 1995). Un ejemplo de la forma cerrada es la utilizada en la introducción del arreglo *campesina*, se expone en escritura real.

Chords: Gm Cm D7 D7 Gm Cm D7

Annotations: "Sol" nota del acorde ("la-si" notas ajenas del acorde "sol" nota del acorde omitida)

Parts: Soprano Sax., Alto Sax., Tenor Sax., Baritone Sax.

Dynamics: mf

Ejemplo musical 45. Ejemplo de escritura a tres voces de forma cerrada en el planteamiento de arreglos. Fuente: Autor de esta investigación para esta investigación

La forma abierta es similar a la cerrada exceptuando que se salta una nota del acorde entre voz y voz, si la melodía no es una nota del acorde el tratamiento es igual a la forma cerrada. Esta forma se utilizó en una sección del arreglo *campesina*, se ilustra en escritura real, (Herrera, 1995).

Chords: Gm Cm D7 D7

Annotations: 93

Parts: Soprano Sax., Alto Sax., Tenor Sax., Baritone Sax.

Dynamics: f

Ejemplo musical 46. Ejemplo de escritura a tres voces de forma abierta en el planteamiento de arreglos. Fuente: Autor de esta investigación para esta investigación

### 5.7. Elementos tradicionales utilizados como repercusión del análisis musical.

El análisis musical del segundo capítulo arrojó unas estructuras, melodías, patrones de acompañamiento e introducciones y codas tradicionales de las fuentes de investigación de este proyecto, las cuales se utilizaron en la elaboración de los arreglos. A estos elementos se les realizaron adaptaciones en primera medida porque tenemos que entender el nivel técnico musical de la población objetivo, siendo esta una labor de estrategias arreglistas con fines pedagógicos, y en segunda medida por que se deben confrontar las características instrumentales de las fuentes, es decir, cuerdas pulsadas (Arpa llanera), con el Saxofón siendo este un instrumento de viento.

#### Melodías tradicionales en la llamada

En llamada del arreglo *el gaván* por ejemplo, se utilizó una de las formas de llamada de las fuentes de investigación, esta melodía de llamada en su forma original tiene un patrón de octavas de una dificultad considerable por la velocidad en procesos de nivel 2, por este motivo se omitieron dichas octavas y se agregaron acentos para conservar el discurso melódico, a continuación se ilustra la forma original y la adaptación.

Llamada original en arpa llanera en un gaván.

The image shows a musical score for a piece titled 'Llamada original en arpa llanera en un gaván'. The score is written for two parts: 'Voz' (Voice) and 'Arpa' (Arpa). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The 'Voz' part consists of a single melodic line with notes marked with accents (´) and slurs. Above the staff, the chords D, A7, A7, D, D, A7, A7, and D are indicated. The 'Arpa' part consists of two staves, treble and bass, with a rhythmic accompaniment. The treble staff has a series of eighth notes, and the bass staff has a series of quarter notes. The score is set against a light yellow background.

Ejemplo musical 47. Llamada original en arpa llanera en un gaván. Fuente: Autor de esta investigación para esta investigación

## Llamada con adaptación en la línea del saxofón tenor

Example 48 is a musical score for four saxophones: Soprano, Alto, Tenor, and Baritone. The Soprano part features a melodic line with dynamics *p*, *p*, and *f*. The Alto part has a sustained note with dynamics *mf* and *f*. The Tenor part has a rhythmic pattern with dynamics *f* and *f*. The Baritone part has a bass line with dynamics *f*.

Ejemplo musical 48. Adaptación frase de llamada de gaván en el planteamiento de arreglos. Fuente: Autor de esta investigación para esta investigación

En este mismo arreglo, se utilizó el tañío para una de las secciones de la llamada sobre el quinto grado de la tonalidad en la voz del saxofón soprano.

Example 49 is a musical score for four saxophones: Soprano, Alto, Tenor, and Baritone. The Soprano part features a melodic line with dynamics *mf* and *mf*. The Alto part has a rhythmic pattern with dynamics *f*. The Tenor part has a rhythmic pattern with dynamics *f*. The Baritone part has a bass line with dynamics *f* and *mf*.

Ejemplo musical 49. Tañío de golpe de gaván en el planteamiento de arreglos. Fuente: Autor de esta investigación para esta investigación

En el arreglo *pajarillo zapateado* se utilizó la forma de llamada tradicional sobre el séptimo grado del acorde de dominante, en este caso en la línea del saxofón alto y tenor.

Example 50 is a musical score for four saxophones: Soprano Sax, Alto Sax, Tenor Sax, and Baritone Sax. The score is in 2/4 time and features a melodic line with accents and a dynamic marking of 'f' (forte) for the Alto and Tenor staves, and 'mf' (mezzo-forte) for the Soprano and Baritone staves. The Alto and Tenor staves also have a melodic line with accents and a dynamic marking of 'f'.

Ejemplo musical 50. Frase llamada de pajarillo en el planteamiento de arreglos. Fuente: Autor de esta investigación para esta investigación

### Patrones de acompañamiento

Además de los dos patrones enunciados en el background ritmo armónico, se han utilizado otros patrones en la elaboración del arreglo *el gaván*. En la siguiente forma tratamos de eliminar los silencios para facilitar la ejecución de los intérpretes utilizando la combinación de dos patrones de acompañamiento, a continuación se traen los patrones originales y su adaptación.

### Patrones originales

#### Patrón 2 de golpe de gaván

Example 51 is a musical score for a single staff, likely representing a guitar or piano accompaniment. The score is in 2/4 time and features a melodic line with accents and a dynamic marking of 'f' (forte). The score is divided into two sections: 'Em' (E minor) and 'B7' (B dominant seventh).

Ejemplo musical 51. Patrón 2 golpe de gaván. Fuente: Autor de esta investigación para esta investigación

Patrón 3 de golpe de gaván.



Ejemplo musical 52. Patrón 3 golpe de gaván. Fuente: Autor de esta investigación para esta investigación

Patrón combinando los anteriores más adaptación en las voces de saxofón alto y tenor.

Ejemplo musical 53. Patrón 3 golpe de gaván. Fuente: Autor de esta investigación para esta investigación

En el anterior sistema utilizamos el primer compás del primer patrón y el segundo compás del segundo patrón y se omiten los silencios del primer tiempo apoyándonos con la negra del bajo del primer tiempo ubicada en la voz del saxofón barítono.

Es importante aclarar que en dichos patrones donde se omiten silencios no hay que generar frases muy largas puesto que al ser el saxofón un instrumento de viento los intérpretes necesitan pausas para respirar, y mucho más cuando son alumnos en formación.

También se utilizó para el arreglo en mención el patrón de acompañamiento 4 de golpe de gaván que emula el sonido onomatopéyico del cuatro, a continuación se enuncia el patrón original y su adaptación.

Patrón 4 original del arpa llanera en golpe de gaván.



Ejemplo musical 54. Patrón 4 original del arpa llanera en golpe de gaván. Fuente: Autor de esta investigación para esta investigación

Patrón con adaptación para las voces de saxofón soprano y tenor.

Ejemplo musical 55. Background patrón cuatro de gaván en el planteamiento de arreglos. Fuente: Autor de esta investigación para esta investigación

Este mismo patrón se utilizó en el arreglo *pajarillo zapateado* pero debido a la ubicación de este golpe en el régimen acentual por derecho, su escritura resulta diferente, siempre imitando el sonido onomatopéyico del cuatro y las maracas.

Patrón de imitación onomatopéyico del cuatro y maracas en régimen acentual por derecho, ubicado en voces de saxofón soprano, alto y tenor.

Ejemplo musical 56. Patron de imitacion onomatopeyico del cuatro llanero en pajarillo para planteamiento de arreglos. Fuente: Autor de esta investigación para esta investigación

## Introducciones y Codas

En cuanto a las introducciones se han utilizado algunas de las recolectadas en el análisis musical, para el arreglo pajarillo zapateado se recurrió a la introducción tradicional de dos compases con presencia de hemiola y la cual ya se expuso en las estructuras y elementos ritmo melódicos de pajarillo y seis por derecho.

Ejemplo musical 57. Introduccion de pajarillo en el planteamiento de arreglos. Fuente: Autor de esta investigación para esta investigación

Para el arreglo *campesina* se utilizó también la introducción tradicional de la estructura ritmo armónica de tonada.

Example 58 shows a musical score for four saxophones: Soprano Sax, Alto Sax, Tenor Sax, and Baritone Sax. The tempo is marked as quarter note = 135. The key signature changes from one sharp (F#) to two sharps (F# and C#) at measure 167. The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte). The score is in 4/4 time and features a key signature change from one sharp to two sharps at measure 167.

Ejemplo musical 58. Introducción de tonada en el planteamiento de arreglos. Fuente: Autor de esta investigación para esta investigación

En cuanto a las codas se ha traído al arreglo pajarillo zapateado la coda tradicional recolectada en el análisis musical de pajarillo y seis por derecho en el titulo estructura y elementos ritmo melódicos.

Example 59 shows a musical score for four saxophones: Soprano Sax, Alto Sax, Tenor Sax, and Baritone Sax. The tempo is marked as quarter note = 167. The key signature is one sharp (F#). The dynamics are marked as *f* (forte). The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The score is labeled "Coda" and includes a measure number of 167.

Ejemplo musical 59. Coda de pajarillo en el planteamiento de arreglos. Fuente: Autor de esta investigación para esta investigación

## 6. PRESENTACIÓN DE ARREGLOS

Como resultado de la documentación, análisis, adaptación de melodías, patrones de acompañamiento y estructuras de los subgéneros escogidos o también llamados *golpes* se presentan tres arreglos de música tradicional llanera uno por cada golpe, en este caso de los subgéneros tonada, gaván y pajarillo, de los cuales adicional a la presentación en el presente capítulo se pueden encontrar en archivo finale y audio wav en los anexos del documento. (Anexo, 7)

Los tres arreglos mencionados anteriormente, son el producto de la utilización de elementos ritmo melódicos y ritmo armónicos tradicionales llaneros extraídos del análisis musical. Así mismo, se han diseñado bajo parámetros técnico musicales de elaboración de arreglos y lo más importante se han elaborado de acuerdo a las habilidades musicales de los estudiantes del cuarteo de saxofones de la banda sinfónica infantil y juvenil de Barranca de Upía Meta, por parámetros dados en los *Grados de dificultad para Banda en el contexto Colombiano* para niveles 2 y 3, (Valencia, 2011).

## 6.1. Tonada: Campesina.

**CAMPESINA**  
Tonada  
Del folclor llanero

Score

Autor: Juan Vicente Torrealba  
Arr. Javier Correa

♩ = 135

Soprano Sax.

Alto Sax.

Tenor Sax.

Baritone Sax.

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

A

Javier Orlando Correa Vargas, 2013

# CAMPESINA

18

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

*p*

*mp*

19

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

*f*

*f*

# CAMPESINA

**B**

S. Sx.  
 A. Sx.  
 T. Sx.  
 B. Sx.

S. Sx.  
 A. Sx.  
 T. Sx.  
 B. Sx.

# CAMPESINA

C

37

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

*mf*

*mf*

*mp*

*mf*

*p*

*p*

45

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

*mf*

*mf*

*mf*

*p*

*p*

*p*

# CAMPESINA

49

S. Sax. *mf*

A. Sax. *mf* *mp* *mf*

T. Sax. *mf* *mp* *mf*

B. Sax. *mf* *mp* *mf*

53

S. Sax. *f*

A. Sax. *fp* *f* *mp*

T. Sax. *fp* *f* *mp*

B. Sax. *fp* *f* *mp*

# CAMPESINA

61

S. Sx

A. Sx

T. Sx

B. Sx

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

62

S. Sx

A. Sx

T. Sx

B. Sx

*p*

*p*

*p*

*p*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

**D**

# CAMPESINA

74

S. Sx

A. Sx

T. Sx

B. Sx

A'

S. Sx

A. Sx

T. Sx

B. Sx

# CAMPESTINA

87

S. Sax

A. Sax

T. Sax

B. Sax

*mf*

*mp*

91

S. Sax

A. Sax

T. Sax

B. Sax

*f*

**B'**

# CAMPESINA

96

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

102

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

# CAMPESINA

C

111

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

*mp* *mf* *p*

117

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

*mf* *mp* *mf* *mp* *mf*

# CAMPESINA

128

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

*mp* *mf* *fp* *f*

130

Coda

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

*p* *mf* *Coda*

## 6.2. Gaván: El Gaván.

**EL GAVAN**  
Gaván  
Golpe tradicional llanero

Score Autor: Juan Vicente Torrealba  
Arr: Javier Correa

The musical score is for a piece titled "EL GAVAN" in the style of a traditional llanero golpe. It is arranged for four saxophones: Soprano, Alto, Tenor, and Baritone. The tempo is marked as 190. The score is divided into two systems. The first system shows the initial measures with dynamics of *mf* (mezzo-forte). The second system continues the piece, with dynamics of *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte) indicated. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs.

Javier Orlando Correa Vargas, 2013

# EL GAVAN

A

12

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

*f*

*f*

*f*

This musical system covers measures 12 through 17. The Soprano Saxophone (S. Sx.) part is mostly rests, with a final measure containing a whole note G4. The Alto Saxophone (A. Sx.), Tenor Saxophone (T. Sx.), and Baritone Saxophone (B. Sx.) parts feature a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The A. Sx. and T. Sx. parts have slurs over measures 13-14 and 15-16. The B. Sx. part has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include a forte (*f*) marking at the start of measure 17 for the A. Sx. and T. Sx. parts, and a fortissimo (*f*) marking at the start of measure 18 for the B. Sx. part.

18

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

*mf cresc.*

This musical system covers measures 18 through 23. The Soprano Saxophone (S. Sx.) part features a melodic line with slurs over measures 18-19, 20-21, and 22-23, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The Alto Saxophone (A. Sx.), Tenor Saxophone (T. Sx.), and Baritone Saxophone (B. Sx.) parts continue with their rhythmic accompaniment, featuring accents on the eighth notes. The B. Sx. part has a fortissimo (*f*) marking at the start of measure 18.

# EL GAVAN

24

S. Sx *mf*

A. Sx

T. Sx

B. Sx *mf*

30

S. Sx

A. Sx *mf*

T. Sx *mf*

B. Sx

# EL GAVAN

B

36

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

*p*

42

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

*f*

*mf*

# EL GAVAN

40

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

39

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

*p*

*mf cresc.*

*f*

# EL GAVAN

58

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

*p*

*f*

*f*

*f*

62

C

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

*mp*

*mp*

*mf*

# EL GAVAN

69

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

*f* *mf*

75

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

*p*

# EL GAVAN

B'

82

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

*p* *f*

*p* *f*

*p* *f*

*p* *f*

89

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

*f*

*mf*

*mf*

*mf*

# EL GAVAN

94

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

100

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

*mf*

*p*

*p*

*p*

# EL GAVAN

D

106

S. Sx. *f* *mf*

A. Sx. *f*

T. Sx. *f*

B. Sx. *f* *mf*

112

S. Sx.

A. Sx. *mf* *mf*

T. Sx. *mf*

B. Sx.

# EL GAVAN

118

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

*p* *mf*

A'

122

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

*mf cresc.* *f*

# EL GAVAN

129

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

*f*

*mf*

133

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

*mp*

*mf*

*p*

*mf*

# EL GAVAN

141

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

146

Coda

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

*p* *f*

Coda

*p* *f*

Coda

*p* *f*

Coda

*p* *f*

6.3.Pajarillo: Pajarillo zapateado

Score

PAJARILLO ZAPATEADO

Pajarillo

Golpe Tradicional llanero

Autor: Carlos Rojas

Arr: Javier Correa

$\text{♩} = 200$

Soprano Sax.

Alto Sax.

Tenor Sax.

Baritone Sax.

S. Sax.

A. Sax.

T. Sax.

B. Sax.

*f*

*f*

*mf*

*mf*

*f*

*mf*

*mf*

*f*

Javier Orlando Correa Vargas, 2013

# PAJARILLO ZAPATEADO

12 A

S. Sx. *f* *f*

A. Sx. *f* *f* *mp*

T. Sx. *f* *f* *mp*

B. Sx. *f* *f* *mf*

18

S. Sx. *mf*

A. Sx. *f* *mp* *f*

T. Sx. *f* *mp* *f*

B. Sx. *f* *f* *f*

# PAJARILLO ZAPATEADO

24

S. Sax

A. Sax

T. Sax

B. Sax

*mp*

*mf*

29

S. Sax

A. Sax

T. Sax

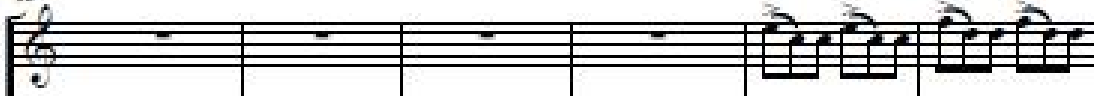
B. Sax

**B**

*f*

# PAJARILLO ZAPATEADO

36

S. Sax. 

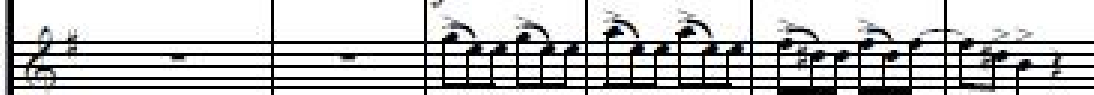
A. Sax. 

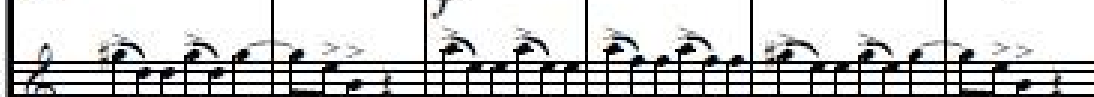
T. Sax. 

B. Sax. 

42

S. Sax. 

A. Sax. 

T. Sax. 

B. Sax. 

# PAJARILLO ZAPATEADO

40

S. Sax. *mf*

A. Sax. *mf*

T. Sax.

B. Sax. *f*

44

A'

S. Sax. *f* *mf*

A. Sax. *f* *mp* *f*

T. Sax. *f* *mp* *f*

B. Sax. *f* *mf*

# PAJARILLO ZAPATEADO

60

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

*mp* *f* *mp*

*mp* *f* *mp*

61

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

# PAJARILLO ZAPATEADO

72

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

*mf*

*mf*

78

C

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

*f*

*f*

# PAJARILLO ZAPATEADO

84

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

Measures 84-89. Soprano (S. Sx.) has a melodic line starting at measure 87. Alto (A. Sx.) and Tenor (T. Sx.) have a rhythmic pattern of eighth notes. Bass (B. Sx.) has a simple eighth-note accompaniment.

90

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

Measures 90-95. Soprano (S. Sx.) has a melodic line starting at measure 90. Alto (A. Sx.) and Tenor (T. Sx.) have a rhythmic pattern of eighth notes. Bass (B. Sx.) has a simple eighth-note accompaniment.

# PAJARILLO ZAPATEADO

96

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

102

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

# PAJARILLO ZAPATEADO

D

108

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

*f* *f* *mf* *mf*

114

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

# PAJARILLO ZAPATEADO

120

S. Sax

A. Sax

T. Sax

B. Sax

E

126

S. Sax

A. Sax

T. Sax

B. Sax

# PAJARILLO ZAPATEADO

182

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

This musical system covers measures 182 to 187. The Soprano (S. Sx.) part is mostly silent, with a final melodic phrase in measure 187. The Alto (A. Sx.) and Tenor (T. Sx.) parts feature a rhythmic melody of eighth notes with slurs. The Bass (B. Sx.) part provides a steady accompaniment of eighth notes.

188

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

This musical system covers measures 188 to 193. The Soprano (S. Sx.) part continues the melodic line with eighth notes and slurs. The Alto (A. Sx.) and Tenor (T. Sx.) parts are silent throughout this system. The Bass (B. Sx.) part continues the eighth-note accompaniment.

# PAJARILLO ZAPATEADO

144

S. Sax

A. Sax

T. Sax

B. Sax

150

S. Sax

A. Sax

T. Sax

B. Sax

# PAJARILLO ZAPATEADO

F

156

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

*f*

*mp cresc.*

*f*

*p cresc.*

*f*

*p cresc.*

*f*

*p cresc.*

163

S. Sx.

A. Sx.

T. Sx.

B. Sx.

Coda

Coda

Coda

Coda

*f*

## 7. PRÁCTICA DEL REPERTORIO Y EXPERIENCIAS PEDAGÓGICAS

Retomando a Rusinek (2004), el aprendizaje musical es significativo cuando se logra relacionar el nuevo conocimiento con los aprendizajes previos, los cuales están relacionados con el contexto cultural donde transcurre la vida de los estudiantes, es decir, los aprendizajes previos en el presente ejercicio investigativo tienen que ver con el aprendizaje técnico instrumental y de lectoescritura pero también con el conocimiento cultural de la música llanera a partir de las vivencias cotidianas.

Para los estudiantes del cuarteto de saxofones la exposición continua hacia la escucha de la música llanera puesto que han vivido buena parte de sus vidas en el llano colombiano representa un aprendizaje previo muy importante, ya que de forma voluntaria o involuntaria tienen un referente auditivo amplio de dicha música; sin embargo, los jóvenes refieren no gustar de la música llanera por diversas razones, entre otras que es un género que no les llama la atención, no les gusta las letras de las canciones y porque se sienten más atraídos por géneros comerciales como el rock y el reggaetón.

Pese a lo anterior, muchos de ellos estarían dispuestos a interpretarla por curiosidad en referencia a experimentar la sonoridad de esta música en sus instrumentos, según las respuestas a las preguntas 7 y 8 de la encuesta realizada (anexo 1).

Teniendo en cuenta lo anterior y a partir de la información recabada en el presente ejercicio investigativo, se plantea que a los estudiantes no les gusta la música de joropo principalmente porque no la interpretan en los procesos de educación musical. Por tanto, es importante que los estudiantes conozcan con un mayor grado de profundidad la música llanera puesto que hace parte de la constitución de su identidad cultural. Para Kodaly (en Szònyi, 1976), la música del entorno del niño es su lengua materna.

“Kodaly decía que la canción popular es la lengua materna musical del niño y de la misma forma que aprende a hablar la debe aprender siendo pequeño. Naturalmente

para los niños húngaros esta lengua materna es la musical tradicional húngara y su educación musical tiene que basarse en ella” (Szònyi, 1976: p. 29).

Retomando los anteriores planteamientos y en relación con el desarrollo de los talleres pedagógicos, se interpretaron los tres arreglos de música llanera diseñados para el cuarteto de saxofones de la banda sinfónica de Barranca de Upía Meta. En el desarrollo de los talleres a partir de la práctica se busca generar una sensibilización inicial frente al tema, ya que como veremos el cambio de nociones frente a la práctica de la música tradicional llanera hace parte de un proceso constante durante varios años.

Por tanto, el ejercicio que se presenta a continuación pretende aportar en una fase inicial de sensibilización, de manera que se despierte el interés por la interpretación de dicha música, aportando a la superación de uno de los elementos que contribuyen a que los jóvenes no se interesen por la música de joropo, como es el vacío de repertorio y arreglos para su interpretación.

### **7.1. Taller uno: el diagnóstico**

En el primer taller se pretende diagnosticar posibles pasajes con dificultades bien sean de tipo técnico instrumental, rítmico y lectoescritura o de articulación y fraseo, esto se realizó tras tocar cada arreglo tres veces a primera lectura, habiéndose recopilado la siguiente información.

Tabla 3. Interpretación de arreglos. Fuente: Autor de esta investigación para esta investigación.

| <b>Dificultad Encontrada</b>    | <b>Arreglo “El Gaván”</b>                                                                                                                                                                                                  | <b>Arreglo “Campesina”</b>                                                                                                                                                                                        | <b>Arreglo “Pajarillo Zapateado”</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
|---------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Técnico Instrumental</b>     | <p>No se encontraron dificultades de este orden en este arreglo.</p>                                                                                                                                                       | <p>No se encontraron dificultades de este orden en las secciones Introducción, A, C, D, A`, B`, C` y Coda.</p> <p><b>Sección B:</b> Dificultades en los intérpretes de saxofón alto y tenor compases 33 al 36</p> | <p>No se encontraron dificultades de este orden en las secciones Introducción, A, A`, D, E, F y Coda.</p> <p><b>Sección B:</b> Interprete del saxofón tenor con dificultades entre el paso de Sol# - Re y Sol# - Mi, compases 40 al 47</p> <p><b>Sección C:</b> Dificultades en los intérpretes de saxofón alto y tenor entre compases 80 al 88</p> |
| <b>Rítmico y lectoescritura</b> | <p>No se encontraron dificultades de este orden en las secciones Introducción, C, B`, D, A y Coda.</p> <p><b>Sección A:</b> Compas 32 al 39 dificultades de sincopa interna en los intérpretes de saxofón alto y tenor</p> | <p>No se encontraron dificultades de este orden en este arreglo.</p>                                                                                                                                              | <p>No se encontraron dificultades de este orden en las secciones B, A`, C, D, E, F y Coda.</p> <p><b>Introducción:</b> Dificultades por sincopa interna en la intérprete de saxofón tenor entre compases 7 al 11</p>                                                                                                                                |

|                                     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |                                                                                                                                                                                                                                        |                                                                                                          |
|-------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                     | <p><b>Sección B:</b> Dificultades del intérprete del saxofón alto para mantener estabilidad métrica entre compases 45 al 54</p>                                                                                                                                                                                     |                                                                                                                                                                                                                                        | <p><b>Sección A:</b> Dificultades en los intérpretes de saxofón alto y tenor entre compases 15 al 24</p> |
| <p><b>Articulación y fraseo</b></p> | <p>No se encontraron dificultades de este orden en las secciones Introducción, A, C, B', A' y Coda.</p> <p><b>Sección B:</b> Problemas en la articulación y el fraseo en los cuatro intérpretes de saxofón</p> <p><b>Sección D:</b> Problemas de ligaduras en los intérpretes de saxofón soprano, alto y tenor.</p> | <p>No se encontraron dificultades de este orden en las secciones Introducción, A, B, D, A', B', C' y Coda.</p> <p><b>Sección C:</b> Problemas de staccato y ligaduras en los cuatro intérpretes de saxofón entre compases 57 al 59</p> | <p>No se encontraron dificultades de este orden en este arreglo.</p>                                     |

La siguiente fotografía fue tomada durante el proceso de diagnóstico de los arreglos con los alumnos de cuarteto de saxofones.



Imagen 3. Alumnos del cuarteto de saxofones, Barranca de Upía Meta 09 de marzo de 2013. Fuente: Autor de esta investigación para esta investigación.

## 7.2. Taller dos: todos comparten los retos

Las agrupaciones musicales son familias instrumentales pero esa misma analogía no se aplica comúnmente en los montajes de repertorio o ensayos de grupo, usualmente y aún más en procesos formativos, cada intérprete se preocupa por ensayar para interpretar únicamente su parte de forma individual antes de un ensayo de grupo. Los profesores de música también han colaborado a esta separación tal vez por acelerar los procesos de ensamble de las obras.

En este caso, se han diseñado los arreglos lo más cercano posible al nivel o habilidades de la población objetivo de este proyecto; sin embargo, en la práctica del primer taller de este capítulo se han encontrado algunos retos generados sobre todo por sincopas internas y contratiempos que son una característica de la música llanera.

Estos retos son favorables para que los alumnos vayan creciendo en su aprendizaje y promoviéndose a otros niveles; es importante anotar que ésta también es una estrategia en el momento de arreglar o componer para niños o jóvenes intérpretes, en la cual se proponen unas pequeñas dificultades para llevar los procesos formativos a otros niveles.

La metodología del taller dos denominada *todos comparten los retos* se realiza de la siguiente manera; cuando existe un pasaje con dificultades (en este caso entre cuatro intérpretes) generado por el joven intérprete del saxofón alto, por ejemplo en un pasaje con problema técnico instrumental se pueden diseñar varias actividades, entre ellas escribir este pasaje de forma unísono para los otros intérpretes.

Paso seguido el profesor interpreta el pasaje y los cuatro intérpretes repiten por imitación donde los alumnos del saxofón soprano, tenor y barítono tocan junto con el intérprete del saxofón alto dicha dificultad. Luego tras repetir y corregir dicho pasaje algunas veces pero no en forma excesiva, se empieza a quitar voz por voz hasta que quede solo el responsable del pasaje en el arreglo, en este caso el intérprete del saxofón alto.

Grafico de metodología.

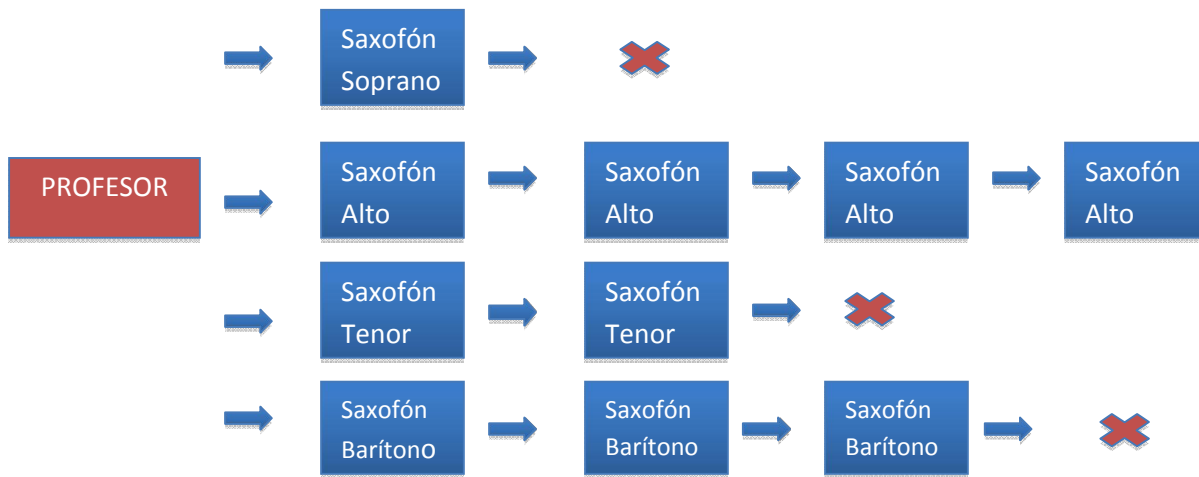


Gráfico 7. Metodología todos comparten los retos. Fuente: Autor de esta investigación para esta investigación

El grafico anterior refleja una lógica de la vida cotidiana, puesto que cuando nacemos nuestros padres nos acompañan en diferentes aspectos de nuestros deberes pero a medida que crecemos poco a poco vamos asumiendo responsabilidades individuales generando mayor autonomía. Esta es una analogía precisa para ilustrar el grado de responsabilidad en un cuarteto puesto que no se tiene otro compañero que también toque la parte que le corresponde a cada uno.

Es diferente lo que viven estos intérpretes ya que desde sus comienzos han tocado en una banda de vientos voluminosa donde si por algún motivo llegasen a cometer un error por lo menos uno o dos compañeros u otra sección instrumental tiene su voz y están mucho más apoyados, por tanto la metodología todos asumen el reto fortalece la confianza y la seguridad en los estudiantes.

En relación con el aprendizaje significativo esta metodología se sustenta de acuerdo a lo que Rusinek (2004) denomina *aprendizaje significativo por recepción*, donde el profesor con sus estrategias pedagógicas logra que los estudiantes verifiquen la nueva información y la relacionen con sus aprendizajes previos.

Otro de los aportes de esta metodología es que cada intérprete va entendiendo el arreglo de forma general y no solamente desde su lugar individual dentro de la agrupación; entonces el estudiante conoce la parte que interpreta su compañero en la

obra y cuando existe una melodía o un pasaje que no está escrito en su parte lo puede conocer y tocar para su gusto personal.

Para la sección B del arreglo *pajarillo zapateado* donde existía un problema técnico instrumental con la intérprete del saxofón tenor y como apoyo desde el aprendizaje significativo se le ilustró a dicha intérprete y a sus compañeros a través de audios, donde la frase imitaba el sonido rítmico del cuatro y las maracas. A partir de este ejercicio los alumnos relacionaron sus conocimientos previos con su dificultad y esto representó un apoyo para afianzar la frase rítmicamente.

La dificultad técnica instrumental se solucionó cuando la interprete con dicha dificultad relacionó sus conocimientos previos de la escala musical en la tonalidad del arreglo, en este caso *la menor armónica* y los intervalos de dicha dificultad, las actividades que propuso el autor de este proyecto fue esencialmente que todos los alumnos del cuarteo de saxofones tocaran la escala correspondiente en el arreglo para sus instrumentos en diferentes figuraciones desde blancas con puntillo, negras con puntillo y finalmente corcheas, todo en compas de seis octavos.

Posteriormente a dicha actividad la interprete descubrió que su problema no eran los intervalos correspondiente entre sol# - re y sol# - mi, si no la utilización técnica de la llave de sol# en el saxofón, finalmente tras el diseño de actividades adicionales donde se enfatizó la utilización de dicha nota el problema se solucionó.

Para la sección B del arreglo *campesina* la solución se generó cuando se indagó con los alumnos acerca de qué evento teórico eran esas figuras escritas en su partitura; después de un pequeño análisis respondieron correctamente explicando que eran arpeggios, dicha respuesta era la relación teórica de sus conocimientos previos con la nueva partitura, también su habilidad mental para el reconocimiento de las notas escritas y su relación con la ejecución física en el instrumento fue de gran ayuda.

A lo anterior se suma que a través de la metodología *todos comparten los retos* los intérpretes del saxofón soprano y barítono tocaron junto a sus compañeros desde un tempo muy lento hasta llegar al tempo correcto del arreglo.

En el pasaje de la sección C del arreglo *pajarillo zapateado* donde los intérpretes de saxofón alto y tenor tenían dificultades de carácter técnico instrumental se utilizó también el recurso *todos comparten los retos*, pero la dificultad era evidente por el tempo ágil al que debía ejecutarse el arreglo; entonces se empezó por estudiar dicho evento desde un tempo lento para llevarlo poco a poco al tempo correcto del pasaje, después de algunas sesiones de estudio de esta dificultad en el pasaje se solucionó la dificultad.

En el taller dos a través de la metodología *todos comparten los retos* se solucionaron los problemas de orden técnico instrumental de los alumnos del cuarteto de saxofones en la interpretación de los arreglos, esta experiencia fue de gran significado para los alumnos puesto que en todos los momentos de la solución de dichos problemas los alumnos se mantuvieron activos compartiendo las dificultades de sus compañeros. Así mismo, los intérpretes que no tenían dichas dificultades en su partitura también encontraron en algunos momentos algunas dificultades con esos pasajes y de esta forma entendieron las dificultades de sus compañeros.

### **7.3. Taller tres: solución de problemas rítmicos y de lectoescritura**

En el arreglo *pajarillo zapateado* existía una dificultad rítmica y de lectoescritura de la sección A en los intérpretes de los saxofones alto y tenor, dicha dificultad se evidenciaba en la deformación rítmica de la frase escrita, es decir, que los alumnos interpretaban la frase no como estaba escrita en el arreglo sino como ellos creían que era correcto pero con interpretación errónea.

EL autor del proyecto conociendo que en meses anteriores estos alumnos habían tocado una pieza de música llanera en la Banda Sinfónica llamada *Kirpa con numerao* y que en dicha pieza existía un pasaje similar, se dispuso llevar a los alumnos al pasaje de dicha pieza para que recordaran como habían tocado ese pasaje y como podían relacionarlo con el nuevo en el arreglo *pajarillo zapateado*.

La actividad propuesta fue invitar a los alumnos a tocar dos veces el pasaje de *Kirpa con numerao* y en seguida dos veces el pasaje pajarillo zapateado, realizando esta actividad tres veces, luego una vez el pasaje de *Kirpa con numerao* y en seguida confrontado una vez con el pasaje *pajarillo Zapateado*. Esta actividad arrojó como resultado la total solución del problema donde los alumnos se sintieron con mayor atracción hacia el nuevo pasaje por situaciones de sonoridad en el arreglo que por la misma solución rítmica.

La experiencia anterior donde los alumnos de saxofón se sintieron mucho más atraídos hacia el nuevo conocimiento es lo que Rusinek (2004), expone sobre el aprendizaje significativo, donde el sujeto interacciona con el nuevo conocimiento, lo relaciona con lo previo y después asocia o desecha uno de los dos, en este caso y como experiencia del aprendizaje significativo, si bien los intérpretes de saxofón no desearon totalmente el conocimiento previo puesto que existió una asociación momentánea, al final de la experiencia de este pasaje se apropiaron más del nuevo conocimiento.

Otra herramienta adicional para la consolidación del pasaje en mención fue la estrategia dada por la utilización de audios de canciones llaneras donde aparecía esta frase, puesto que es un evento melódico muy recurrente en el género de *pajarillo* muy común en las emisoras radiales del llano colombiano. Después de la exposición de los intérpretes de saxofón a estos audios los alumnos asociaron sus conocimientos previos al entender aún más el significado de este pasaje, lo cual representó una consolidación de la solución del problema rítmico.

Para la sección introducción del arreglo *pajarillo zapateado* entre compases 7 al 11 donde el intérprete del saxofón tenor poseía una dificultad rítmica para mantenerse dentro del tempo de acuerdo a la figura generada por la sincopa interna, el autor del proyecto y de acuerdo a lo que Rusinek(2004), denomina *aprendizaje significativo por recepción* donde el profesor con sus estrategias pedagógicas logra que los alumnos verifiquen la nueva información al relacionarla con sus conocimientos previos, y de acuerdo al recurso *todos comparten los retos*, invitó a todos los intérpretes del cuarteto a cantar dicha figura a la vez que caminaban sobre un tempo y un canto dado por el

autor del proyecto, luego se fueron utilizando estas herramientas pedagógicas de forma gradual, logrando que la interprete con dicha dificultad interiorizara la figura dentro del tempo correcto del arreglo con lo cual le fue mucho más fácil tocarlo en conjunto.

Esta misma herramienta se utilizó en la sección B del arreglo *el gaván*, donde el intérprete del saxofón alto se adelantaba del tempo de ejecución del pasaje; entonces se dispuso que todos los intérpretes cantaran esa figura sobre un tempo y canto dado por el autor del proyecto, siempre caminando sobre el tempo dado. Esta herramienta fue necesaria durante tres sesiones de ensayo para que el alumno asimilara la figura dentro del tempo sin salirse de este por aceleración rítmica de la figura.

Así mismo, estas actividades pedagógicas se utilizaron en la sección A del arreglo *el gaván* entre los compases 32 al 39, donde los alumnos tenían dificultades para mantener esta figura dentro del tempo de ejecución del arreglo, igualmente con el canto de la figura y caminando sobre un tempo y cantos dados por el profesor los alumnos superaron dicha dificultad.

#### **7.4. Taller cuatro: solución de problemas en articulación y fraseo**

Para la sección B del arreglo *el gaván* donde el problema era generalizado en los cuatro intérpretes debido a que no existía un consenso de interpretación en los staccatos, ligaduras y nivel de volúmenes en el crescendo, se procedió a que estos intérpretes enfrentaran primero el evento entre staccatos y ligaduras y luego el crescendo. En primera medida se les pregunto qué sílaba utilizaban como referencia en la interpretación de staccatos, respondiendo que la sílaba *tú*, sin embargo, el autor del proyecto noto que en el momento de la interpretación del pasaje esta sílaba que ya conocían con anterioridad no la ejecutaban todos como un grupo o como consenso.

Nuevamente a través del recurso *todos comparten los retos* el autor del proyecto se remitió únicamente al evento de staccatos y ligaduras que se encuentra en los compases 42 y 43, enfatizando la utilización de la sílaba *tú* en los staccatos y la ejecución correcta de las ligaduras, puesto que uno de los problemas al ligar es que

existía una ligadura de dos notas, pero unos ligaban esas dos y otros tres de forma incorrecta; después de algunas sesiones se solucionó este evento.

Para el crescendo entre compases 40 y 41 el ejercicio de consenso fue muy sencillo, se les pregunto qué dinámica existía en el comienzo y en el final del crescendo, ellos de acuerdo a sus conocimientos previos correctamente respondieron *piano y fuerte*, luego de esto se procedió a establecer un volumen sonoro para el piano y un volumen sonoro para el fuerte y luego se realizó de acuerdo a esos volúmenes un crecimiento coherente entre ellos para el crescendo.

Para la sección D del arreglo *el gaván* el problema sucedía de forma similar a las ligaduras de la sección B descritas anteriormente, donde en un motivo melódico de tres corcheas con ligadura en las dos primeras algunos alumnos realizaban estas ligaduras incorrectamente, el procedimiento fue sencillo, se les preguntó cuantas estaban ligadas y cuantas no, respondiendo correctamente que las dos primeras estaban ligadas y la tercera no; después realizar la interpretación con el recurso de *todos comparten los retos* incluyendo al intérprete del saxofón barítono que no tenía este motivo melódico en su partitura, el problema se solucionó.

En la sección C de *campesina* entre compases 57 a 59 también existían problemas de staccato y ligaduras como consenso de grupo, de tal forma que se no se escuchaba un solo bloque puesto que se encontraban tocando de forma unísono en octavas pero no se podía apreciar el bloque sonoro de los cuatro saxofones ya que articulaban diferente y con ligaduras incorrectas; el procedimiento fue similar que en la sección B del arreglo *el gaván* donde se enfatizó en la sílaba *tú* para staccatos y en la interpretación correcta de las ligaduras.

## **7.5. Taller cinco: interpretación final de los arreglos**

Después de la solución de cada uno de los problemas en los talleres anteriores se procedió a interpretar los tres arreglos por parte de los alumnos del cuarteto de

saxofones de la Banda Sinfónica de Barranca de Upía Meta, los cuales fueron interpretados de forma correcta y donde al finalizar dicha interpretación se procedió a recoger las opiniones de los estudiantes referente a esta experiencia.

En primera medida los alumnos expresaron sentirse muy alegres de poder tocar como una pequeña agrupación con un sentido musical, puesto que siempre habían tocado en la banda pero no como cuarteto; en segunda medida, también le explicaron al autor del proyecto que tenían sus preferencias personales por ciertos pasajes de los arreglos los cuales fueron de su agrado.

Así mismo, se pronunciaron referente a la música llanera con diferentes opiniones; entre ellas que los arreglos les parecieron interesantes puesto que eran muy parecidos a la música que ellos habían escuchado comúnmente en su pueblo. Al preguntarles si estos arreglos les habían hecho cambiar la opinión referente a que no les gustaba la música llanera, ellos respondieron que solo un poco; sin embargo, el autor del proyecto observo que en sus descansos de intermedios de los ensayos de cuarteto y aún en intermedios de ensayos de banda ellos interpretaban algunos pasajes de los arreglos elaborados.

De acuerdo a lo anterior, si bien los alumnos no cambiaron su opinión de forma amplia el solo hecho de que ellos autónomamente interpretaran algunos pasajes en momentos ajenos a los ensayos, es una evidencia de que encontraron agradables los arreglos puesto que para los jóvenes intérpretes cuando algo no les apasiona lo desechan en seguida. También esto da cuenta de que si existiera más material de música llanera para jóvenes, el interés hacia la música de joropo sería mucho mayor.

La mayoría de problemas que los estudiantes enfrentaron fueron establecidos por situaciones rítmicas debido a que los alumnos no tenían una experiencia relevante en la interpretación de la música llanera y de repertorios en compases de  $\frac{3}{4}$  y  $\frac{6}{8}$ . También debido a que se encuentran todavía en un proceso formativo musical donde sus habilidades están en proceso de desarrollo.

Los alumnos con mayores dificultades fueron los intérpretes de saxofón alto y tenor, probablemente por situaciones de desarrollo musical puesto que son los alumnos

con un poco menos de experiencia musical que los intérpretes de los saxofones soprano y barítono.

## 8. CONCLUSIONES

A partir del desarrollo del presente ejercicio investigativo y en relación con la pregunta de investigación y los objetivos planteados en la formulación del problema de investigación podemos concluir resaltando los siguientes elementos:

En primer lugar, gran parte de los elementos ritmo melódicos y ritmo armónicos requeridos para elaborar el repertorio pedagógico para los niños y jóvenes del cuarteto de saxofones de Barranca de Upía Meta, fueron melodías tradicionales, motivos melódicos, patrones de acompañamiento y estructuras generadas por el desarrollo del análisis musical a los cuales se les realizaron adaptaciones.

En segundo lugar, se diseñaron tres arreglos de música tradicional llanera producto de elementos melódicos y armónicos tradicionales, elementos técnicos de elaboración de arreglos y lo más importante bajo un marco pedagógico-formativo de acuerdo a las habilidades musicales de los alumnos del cuarteto de saxofones. Los tres arreglos realizados se presentan con algunos retos técnicos y rítmicos los cuales ayudan a los estudiantes a promoverse a otros niveles formativos.

Es importante señalar que los tres subgéneros o golpes de la música llanera y las tres canciones seleccionadas para la elaboración de los arreglos, se escogieron porque prestan las mejores condiciones armónicas y rítmicas para el objetivo del proyecto. De acuerdo al tempo de los arreglos y a las posibles dificultades rítmicas se recomienda que el primer arreglo a interpretar sea *campesina* por su particularidad de tempo lento, luego *el gaván* y finalmente *pajarillo zapateado* puesto que presenta el tempo más ágil.

En la realización de los arreglos se evidenció que no es posible realizar transcripciones en la misma tonalidad del *arpa llanera* puesto que al ser el saxofón un instrumento transpositorse ubica en tonalidades no sugeridas para niveles dos y tres, por lo tanto se hace necesario mover la tonalidad original de las canciones tradicionales seleccionadas.

Por último, a partir de la revisión de fuentes secundarias y primarias se evidenció que si bien existen algunos estudios sobre música llanera, aun siguen siendo pocos los documentos y los investigadores dedicados a plasmar trabajos escritos y en menor grado documentos pedagógicos que ofrezcan una guía en la enseñanza y elaboración de repertorio sobre dicha música. Así mismo, son muy pocos los arreglos existentes en el departamento del Meta para el formato de cuarteto de saxofones y para formatos no tradicionales en música llanera.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alcaldía de Barranca de Upia Meta. (08 de febrero de 2012). Obtenido de <http://www.barrancadeupia-meta.gov.co/nuestromunicipio.shtml?apc=mlxx-1-&m=f#historia>
- Balcázar, P. (2005). *Investigación cualitativa*. México: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Chautemps, J. Kientzy, D, luois. Londeix, J. (1990). *El saxofón*. Barcelona: Editorial Labor S.A.
- Daza, S. (2009 ). Investigación - creación un acercamiento a la investigación en las artes . *Horis. Pedagógico Vol 11 N 1* , 87 - 92 .
- Díaz, B. (2007). *ABCD del catro*. (11 de Febrero de 2012 )Obtenido de <http://es.scribd.com/doc/82737224/ABCD-del-Cuatro-Beco-Diaz>
- Herrera, E . (1995). *Técnica de arreglos para la orquesta moderna*. Barcelona: Antoni Bosch, Editor S.A.
- Hernández, R. Fernández, C. Baptista, P. (1991 ). *Metodología de la Investigación* . México : McGRAW HILL.
- Martín, M. (12 de Febrero de 2012). Obtenido de <http://www.llanomio.com/miguel-angel-martin-salazar/>
- Mijan, M. (1983). *Técnica base escuela moderna de saxofón*. Madrid: Real musical editores.
- Monroy, R. (2010). *Notas a una obra inconclusa. Aproximación a tientos de tierra llana, para guitarra*. A contratiempo revista de música en la cultura, N 15. Recuperado el 10 de marzo de 2013 de: <http://acontratiempo.bibliotecanacional.gov.co/?ediciones/revista-15/partituras/tientos-de-tierra-llana-de-samuel-bedoya-reinaldo-monroy-camargo-academia-luis-a-calvo-universidad-d.html>
- Ocampo, J. (2011). *Manual del Folclor Colombiano*. Bogotá D.C : Plaza & Janés Editores Colombia S.A.
- Parra, B. Moreno, R. (2004). *Cuaderno de ejercicios para saxofón*. Bogotá D.C: Ministerio de Cultura de Colombia.

- Portaccio,R. (2003). *El folklor musical de la cultura llanera*. Bogotá D.C: Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca.
- Ramón, L. (1969). *La Música Folklórica de Venezuela*. Caracas: Monte Ávila Editores, S.A.
- Rojas, C. (1990). *Cantan los alcaravanes*. Bogota D.C : Occidental de Colombia Inc.
- Rojas, C. (1991). *Propuesta metodológica para la enseñanza de técnica instrumental en instrumentos populares tradicionales*. Bogotá D.C: Icetex – Colcultura.
- Rojas, C. (2004). *Música llanera. Cartilla de iniciación musical*. Bogotá D.C : Ministerio de Cultura de Colombia.
- Rusinek,G. (2004). *El aprendizaje musical significativo*.Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical, Volumen 1 Número 5 200, Universidad Complutense de Madrid España. (07 de febrero de 2012) Obtenido de <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/reciem/v1n5.pdf>
- Szönyi, E. (1976). *La educación musical en Hungría a través del método Kodály*. Budapest: Corvina.
- Valencia,V. (2005). *Cartilla de arreglos para la banda nivel 1*. Bogotá D.C: Ministerio de Cultura de Colombia.
- Valencia,V. (2011). *Grados de dificultad para banda en el contexto colombiano*. (12 Febrero 2012) obtenido de [http://www.victorianovalencia.info/inicio/index.php?option=com\\_content&view=category&id=28&Itemid=274](http://www.victorianovalencia.info/inicio/index.php?option=com_content&view=category&id=28&Itemid=274)

## REFERENTES ORALES

Barón, M. (06 de noviembre de 2012). Banco de partituras departamento del Meta. (J. Correa Entrevistador)

Cruz, G. (23 de enero de 2013). Estructuras ritmo armónica de la tonada. (J. Correa Entrevistador)

León, J. (23 de enero de 2013). Estructuras ritmo armónicas del joropo. (J. Correa Entrevistador)

Robayo, D. (30 de septiembre de 2012). Formas musicales del joropo. (J. Correa, Entrevistador)

## DISCOGRAFÍA.

Título: Campesina.

Año: 1967.

Autor: Juan Vicente Torrealba.

Intérprete: Marco Antonio Muñiz.

Obtenido de: Álbum cantándole a Venezuela.

Título: El Gaván

Año: 1970.

Autor: Juan Vicente Torrealba.

Obtenido de: Álbum Venezuela llanera.

Título: El pajarillo.

Año: 1970.

Autor: Juan Vicente Torrealba.

Obtenido de: Álbum Joropos de Oro.

Título: Gavanes de la llanura – Track 1.

Año: 2004.

Autor: Carlos rojas Hernández.

Obtenido de: Disco compacto anexo al documento Música llanera cartilla de iniciación musical del Ministerio de cultura de Colombia.

Título: Pajarillo zapateado – Track 11.

Año: 2004.

Autor: Carlos rojas Hernández.

Obtenido de: Disco compacto anexo al documento Música llanera cartilla de iniciación musical del Ministerio de cultura de Colombia.

Título: El pajarillo.

Año: 2008.

Autor: Dennys del Rio.

Obtenido de: Álbum Llano sin fronteras.

## ANEXOS

Anexo1: Encuesta a estudiantes de saxofón de la banda sinfónica de Barranca de Upía Meta. 03 de febrero de 2013.

Anexo 2: Entrevista Darío RobayoSanabria, 30 de septiembre de 2012 videos 1 y 2.

Anexo 3: Entrevista Manuel Ignacio Barón Rojas, noviembre 06 de 2012.

Anexo 4: Entrevista Jaime León Ruiz, enero 23 de 2013

Anexo 5: Entrevista Gildardo Cruz Arias, enero 23 de 2013

Anexo 6: Transcripción de tres canciones tradicionales llaneras seleccionadas para la elaboración de arreglos, febrero 10 de 2013

Anexo 7: Tres arreglos de música llanera para cuarteto de saxofones de la banda sinfónica infantil y juvenil de Barranca de Upía Meta.