El cuatro y la bandola llanera, su desempeño y comprensión de las lógicas de ejecución en tres estilos del joropo

Juan Carlos Contreras Cuéllar

Mayo 2019.

Tutor: Javier Pérez Sandoval

Universidad El Bosque, Bogotá.
Facultad de Creación y Comunicación,
Maestría en Músicas Colombianas

Dedicada a mi familia y todas las manifestaciones de la cultura llanera.

“La Universidad El Bosque, no se hace responsable de los conceptos emitidos por los investigadores en su trabajo, solo velara por el rigor científico, metodológico y ético del mismo en aras de la búsqueda de la verdad y la justicia”

Agradecimientos

A mi padre DIOS gracias por su infinito amor y sus grandes misericordias, a mi madre Aracely por adelantarme el alumbramiento y abrirme paso a este mundo con su amor incondicional, a mi padre Israel que aderezo mi cuna con sonajeros galopes y tonadas, mientras arañaba en el arpa concierto en la llanura y yo jugaba con el cuatro a acompañarlo, gracias por las enseñanzas para la vida, y su gran aporte en este trabajo, mi gratitud a los juglares del joropo, José Romero, el "carrao", Ángel Custodio, José Ali nieves, Simón Díaz, Juan Vicente, Francisco Montoya , Jesús Moreno, Sexagésimo, Luis Silva, Armando Martínez, Reynaldo Armas y muchos más que con sus grabaciones avivaron en mi esa pasión incontrolable por el joropo. A mis maestros que entre parrandos pletóricos de coplas, golpes bravíos pasajes nostálgicos y ancestrales melodías iban alimentando ese proceso de formación, Pedro Flórez, Ramón Cedeño, Anselmo López, Héctor Hernández, Cholo Valderrama, Cheo Hurtado, Carlos Flórez, Vladimir Room, Darío Robayo, Hildo Aguirre, Beco Díaz, Raúl González. A todos mis amigos y hermanos compañeros de batallas, luchadores incondicionales por el joropo orgullosos de nuestra música, llaneros y Guates, Emmanuel y Carolina Contreras, Wiliam castro, Omar Fandiño "Choco", Carlos López "Calao", Jhon Harvey Ubaque, Mauricio Carvajal, Diego Hernández, Catalina Salcedo, Diana Isabel Rodríguez, Tirso Aldana, Fernando Torres, Nancy Castañeda. A mi querida alumna Zahira Noguera por enseñarme a ser maestro, a la ASAB por permitirme trasmitir el saber de la tradición oral y llevar el joropo a procesos de formación académica, a Ensamble Sinsonte, Sincopa-cinco, Cuatro Cuerdas Ensamble, a los Maestros Néstor y Ricardo Lambuley, Doris Arbeláez, Jorge Sossa, Claudia Calderón, Samuel Bedoya por sus aportes investigativos para la consolidación del joropo como manifestación cultural importante, agradecimiento especial a mis profesores de la Maestría en Músicas Colombianas de la Universidad del Bosque, a María Granados y a todas esas personas que no aparecen escritas aquí pero que fueron fundamentales en los procesos de la vida del arte y del espíritu. Por ultimo gracias a mis amadas hijas Amara Tatiana y Juana Ariacna Contreras porque sé que siempre estarán para apoyarme con su amor incondicional, a toda la familia contreras. A todos dedico este breve ejercicio autoetnográfico, a través del cual solo aspiro a ganarme el derecho de continuar desempeñando el papel que más me gusta hacer y que deseo continuar haciendo lo que resta de esta travesía que es la existencia mía: el papel de estudiante.

Resumen

En las últimas décadas, la música de la región llanera colombo-venezolana o joropo ha tenido diferentes procesos de transformación en relación a las dinámicas y ámbitos culturales en los cuales se desenvuelve. A través de mis años de experiencia artística he podido ser un actor importante en estos como intérprete del cuatro y la bandola, y como compositor. Esto me ha permitido reconocer y entender su funcionamiento a partir de mi propia experiencia, y llegar a la conclusión de que esta música se ha desarrollado dentro de diferentes contextos de una manera específica, sufriendo modificaciones de acuerdo a las necesidades propias de cada uno. En este trabajo propongo una categorización en estilos, maneras o formas de interpretación, con el objetivo de presentar una organización sistemática que facilite el aprendizaje, comprensión y aplicación de cada uno de estos dentro de los diferentes ámbitos musicales. Para lograr este objetivo, me baso en mis propios procesos de aprendizaje y práctica dentro de los espacios o escenarios del joropo, así como en mis procesos de creación y composición musical, en los cuales se puede dar cuenta de las características estructurales y variaciones estéticas de esta música dentro de cada uno de los estilos propuestos: campesino, urbano y académico.

Abstract

In the last decades, the music of the Colombian–Venezuelan plains region (*joropo*) has had some transformations regarding to the cultural dynamics and cultural fields in which it is involved. Through many years of artistic experience, I have been able to be an important actor of this music as a performer of *cuatro* and *bandola*, and as a composer. This has allowed me, from my own experience, to recognize and understand how this music works, and reach the conclusion that this music has been developed in specific ways within different contexts, and has suffered some changes according to the particular needs of each context. In this paper, I propose a categorization in styles, ways or modes to perform, with the aim of bring forward a systematic organization that helps the learning, the understanding and the application of each one of these into the different fields of music. To achieve this goal, I support my ideas in my own learning and practice processes into the spaces and scenarios of *joropo*, as well as in my musical composing and creative processes, in which it is possible to observe the main characteristics and the aesthetic variations of this music in each one of the presented styles: rural, urban and academic.

Palabras clave: Cuatro, Bandola, Estilo, Joropo, Autoetnografía.

Key words: Cuatro, Bandola, Style, Joropo, Autoetnography

Tabla de contenido

Salvedad Universidad El Bosque 3
Agradecimientos 4
Resumen 5
1. Introducción: 9
1.1 Aspectos generales 9
1.2. Propósito: 11
1.3. Contextualización 12
1.4. Estilo 13
2. Desarrollo del proyecto 14
2.1. Autoetnografía 14
2.2 Explicación de la metodología 15
2.3 Estilo campesino o criollo 16
Caracterización 16
Procesos de aprendizaje 16
Proceso de creación 19
Título de la obra: Entrevera'o (mula, paloma, pajarillo corrido). Partitura. 19
2.4 Estilo Urbano: 22
2.4.1 Joropo comercial 23
Caracterización 23
Procesos de aprendizaje 24
Proceso de creación 25
Título de la obra: Sabana. Partitura. 25
2.4.2 Joropo de festivales 26
Caracterización 26
Procesos de aprendizaje 27
Proceso de creación 28
Título de la obra: Pajarillo fase 4. Partitura. 28
2.5 Estilo académico: 31
2.5.1 Ensamble, nuevos formatos 32
Caracterización 32
Proceso de aprendizaje 32
Proceso de creación 34
Título de la obra: Zumba que Zumba Flamenco. Partitura. 34
2.5.2 Cuatro y bandola solistas 35

Caracterización 35
El cuatro solista 35
Proceso de aprendizaje 36
Proceso de creación 36
Título de la obra: Utopía. Partitura. 36
La bandola solista 37
Proceso de aprendizaje 38
Proceso de creación 39
Título de la obra: Rapsodia para plectro y cuatro cuerdas. Partitura. 39
Conclusiones 41
Glosario 43
Bibliografía 45
Discografía. 47

LISTA DE TABLAS

Tabla 1. Estilo criollo, análisis de los comportamientos técnicos y expresivos..... .22

Tabla 2. Estilo urbano, comportamientos técnicos y expresivos..... 30

Tabla 3. Estilo académico, comportamientos técnicos y expresivos..... .40

LISTA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Fragmento de Entreverao 20

Ilustración 2. Fragmento de Entreverao. 21

Ilustración 3. Estilo urbano, fragmento Sabana..... 25

Ilustración 4. Estilo urbano festivales, fragmento de Pajarillo fase 4. 29

Ilustración 5. Estilo urbano festivales, Pajarillo fase 4..... 29

Ilustración 6. Estilo académico, cuatro solista, Utopía..... 37

Ilustración 7. Estilo académico, cuatro solistas, Utopía. 37

Ilustración 8. Estilo académico, bandola solista, Rapsodia para plectro y cuatro cuerdas. 40

Ilustración 9. Estilo académico, bandola solista, Rapsodia para plectro y cuatro cuerdas. 40

1. Introducción:

En este trabajo expongo características y dinámicas específicas de las prácticas culturales propias de la música llanera. Para esto inicio con una contextualización donde presento aspectos relevantes para la comprensión de las ideas que sustentan el proyecto. Más adelante, presento la metodología utilizada, en la cual los procesos auto etnográficos fueron fundamentales, para llegar finalmente a la explicación de cada estilo en donde muestro las características de cada uno, cómo las aprendí y la aplicación de esto a mis propias composiciones.

Para lograr un entendimiento completo de las ideas aquí presentadas, es necesario aproximarse a conceptos musicales, términos y palabras propias de la cultura llanera. Por esta razón este texto está apoyado por un glosario que se encuentra al final del trabajo, en el cual se definen diferentes palabras que hacen parte de la terminología de esta cultura. Los conceptos que se encuentran en el glosario están resaltados con negrilla en su primera aparición. Por otra parte, los elementos técnicos musicales cuentan con un material audiovisual que los explica a manera de tutorial, estos se encuentran dentro de cada apartado donde es necesario aclarar los conceptos. Para verlos se debe dar click sobre las palabras subrayadas de color azul.

1.1 Aspectos generales

Después de la temprana y generosa travesía experimental (como buscador, ejecutor, estudiante y facilitador) por los parajes fértiles de las músicas ancestrales, regionales, folclóricas y populares, he podido arribar y vivenciar, de forma plena y consecuente, la experiencia didáctica inherente al proceso de formación, en el campo formal-institucional (escuelas, academias, universidades). Este segundo proceso vivido durante los últimos años ha iluminado, complementado y abierto todo un universo de conocimientos, metodologías, interrogantes y reflexiones, que han ido transformando mis prácticas de abordaje, ejecución y difusión de las formas y expresiones musicales de la región llanera colombo-venezolana agrupadas bajo una sola denominación: Joropo.

Me arropó el privilegio de escuchar y disfrutar las músicas campesinas regionales y a convivir con rutinas y rudimentos propios del aprendizaje autodidáctico en el mismo hogar donde nací y crecí, rodeado de las prácticas que mi padre realizaba a diario, intentando hacer sonar el tiple, la guitarra, el cuatro y el arpa a través de estrategias,

bosquejos, formas y golpes rítmicos que él rebuscaba con tesón inquebrantable y que iba encontrando instante en instante en su práctica diaria en solitario. Así comencé a tener contacto directo desde niño con la música y los instrumentos pertenecientes a la organología tradicional de la región del oriente colombiano, primero en casa, después a través del periplo por los distintos pueblos y lugares a donde nos llevaba el quehacer musical desplegado por el grupo familiar.

Estas vivencias me permitieron conocer diferentes lugares de la región llanera, a convivir en distintos ámbitos, contextos, expresiones artísticas y culturales de características, estilos y estéticas diversas, en el campo de la creación y ejecución de la música de cada una de esas zonas, y a conocer y a desarrollar metodologías y prácticas populares de aprendizaje utilizadas por músicos regionales y campesinos. Todos estos encuentros, hallazgos e interacciones de formas, prácticas y expresiones musicales conformaron unos saberes, un carácter, un método, una función, un oficio, y se puede decir, una forma integral de vida. Casi sin darme cuenta, comencé a ejercer el rol de aprendiz como investigador, intérprete, compositor y maestro, sin generar reflexiones conscientes frente a la manera en la que estaba llevando a cabo estos procesos musicales.

Con el curso del tiempo empecé a elaborar algunas reflexiones en torno a aspectos relacionados con el quehacer de estas músicas, como las lógicas, las estructuras y las formas de interpretación de los diferentes estilos del joropo. Muchas veces, en el desempeño de mi variado rol de músico, regresé a sumergirme de manera plena e interactiva en el contexto de los diferentes lugares de esta región[1] para conocer, desarrollar, comprender y apropiarme de los distintos aspectos que constituyen la interpretación de la música tradicional de los llanos orientales colombo-venezolanos. A partir de los procesos desarrollados alrededor de las prácticas de estas músicas, y con el aporte de los logros de otros tantos investigadores, trabajadores y hacedores incansables de este mismo oficio y universo sonoro, he logrado, hasta esta parte del camino, llegar a algunas definiciones respecto de las distintas formas de interpretación, que como en todo proceso de esta naturaleza, no son de ninguna manera conclusiones terminantes o cerradas.

[1] Diferentes pueblos, veredas y municipios de los departamentos del Casanare, Meta, Arauca, Guaviare y los estados de Apure y Portuguesa en Venezuela.

En las últimas etapas del desarrollo de las músicas pertenecientes al acervo cultural de la región llanera, se han ido configurando diferentes maneras de interpretación, con sonoridades, rítmicas y características específicas. En este proyecto propongo una manera de entenderlas dentro de tres categorías o estilos: campesino, urbano y académico. Busqué caracterizarlos y definirlos para, a través de ellos, concretar las herramientas y aprendizajes que he adquirido a lo largo de mi carrera musical.

Es importante decir que estas formas características de ejecución musical de las que estoy hablando son el resultado de las sinergias propias del acontecer del músico en torno al medio al que pertenece, y en el que se desenvuelve cotidianamente, tanto en el ámbito rural, como en el urbano; dicho de otra manera, estas formas o estilos tienen relación directa con una dimensión estética, intrínseca e inherente a la sensibilidad de los hacedores de estas músicas, estética que a su vez tiene que ver con el contexto social, cultural e histórico de cada uno de los territorios en donde es interpretado el joropo.

1.2. Propósito:

En este sentido, el propósito de este proyecto es precisar y caracterizar estos estilos de interpretación, pues es a través de ellos que me propongo dar a conocer los rudimentos técnicos, las herramientas, los aprendizajes, modos y efectos logrados durante este largo camino de formación musical integral, al cual he tenido el privilegio de acceder. Así, presentaré, a partir de mi experiencia personal, un análisis de los tres estilos mencionados, en donde busco sistematizarlos para facilitar su transmisión, divulgación y aplicación. Esto obedece a un gran compromiso artístico que como estudiante, instrumentista, maestro e intérprete del cuatro y la bandola llanera, en el ejercicio del quehacer musical de muchos años, siento la necesidad de asumir y cumplir. Espero entonces que esta propuesta pueda contribuir al enriquecimiento de las formas interpretativas de estas músicas en los diferentes ámbitos, institucionales y no institucionales, donde se enseña, se aprende y se practica el joropo.

El hilo conductor de este proyecto es la exposición del análisis de los tres estilos de interpretación mencionados, teniendo como base mi experiencia personal. Como metodología, propongo la reflexión analítica a manera de camino para explicar, sistematizar y difundir dichas formas de interpretación, al igual que los fenómenos sonoros que se presentan en esta práctica musical en su complejidad y diversidad. Para

tal fin, diseñé composiciones y arreglos del repertorio perteneciente al universo musical llanero, que dan cuenta de las formas interpretativas del cuatro y la bandola. Esto con el propósito de que intérpretes, compositores e interesados en esta música, puedan abordar los fundamentos técnicos expresivos de estos instrumentos, además de contar con un material didáctico disponible como registro, ya sea para fines pedagógicos, para análisis, o para complementar su quehacer interpretativo.

1.3. Contextualización

Las dinámicas de interpretación y ejecución de los instrumentos del conjunto llanero (arpa, cuatro, maracas y bajo) han sido transformadas en el tiempo, tanto por procesos culturales (Arbeláez, 2016) como por exploraciones musicales de fusión de ritmos (Hernández, 1988; Gurrufio, 1993). Esto se puede evidenciar a partir de los trabajos realizados por Doris Arbeláez (2016) y Claudia Calderón (1999) que hacen hincapié respecto de las estructuras de los golpes tradicionales de estas músicas y sus procesos interpretativos. Ahora bien, la literatura existente relacionada con el aprendizaje y la práctica de técnicas apropiadas para la interpretación de esta música, en la que se destacan Alberto Díaz (2007) y Saúl Vera (1982), no es explícita en la manera en cómo se pueden abordar los diferentes ritmos musicales a partir del cuatro y la bandola. Es por esta razón que el presente trabajo busca definir esas técnicas y maneras de interpretación, tanto en la ejecución de las formas de la música llanera, como en la de otros contextos musicales. Adicional a este objetivo, el proyecto incorpora una propuesta para la sistematización de los distintos elementos que constituyen el andamiaje de esta música, que se ha caracterizado por ser una práctica musical que ha fundamentado sus procesos de aprendizaje a través de la de tradición oral.

Aunque la producción bibliográfica a este respecto es aún muy austera, existen algunos trabajos que permiten comprender la función del cuatro y la bandola llanera, en diferentes contextos de ejecución y la forma de apropiación de estilos. En los trabajos de Héctor Molina, (2012) y Jorge Sossa, (1988), se desarrollan temas como el cuatro en su rol de acompañante, como sostén armónico y rítmico del ensamble, además del desarrollo del cuatro y la bandola como solista y el consecuente proceso de transformación en su estética. Por otra parte, existe discografía que permite entender estas dinámicas, como los trabajos desarrollados por los ensambles Gurrifio y C4 Trio quienes, a partir de la música

tradicional, han explorado nuevas sonoridades tomando elementos de lenguajes musicales como el jazz, el bossa-nova y el pop, entre otros.

Para hablar de las transformaciones recientes que han tenido el cuatro y la bandola, es importante tener en cuenta su origen, el cual se le atribuye a los instrumentos de cuerda hispánicos del renacimiento europeo que fueron traídos a América durante la época de la conquista. Dentro de estos había un instrumento pequeño con cuatro órdenes de cuerdas, similar al cuatro (Battaglini, 2015). Este instrumento, llamado guitarrilla renacentista, se considera el antecesor directo del cuatro y era muy usado dentro de las clases populares europeas (Castro & Arvelo, 1992). La afinación de este instrumento corresponde a la afinación actual del cuatro, pero con la primera cuerda octavada (Bermudo, [1555] 1982). Bermudo también nos habla de la bandurria española, un instrumento muy parecido al laúd, de seis o siete trastes y de cuerdas simples afinadas en intervalos de cuartas o quintas, que sería el posible antecesor de la bandola llanera actual (Bermudo, [1555] 1982).

1.4. Estilo

Es importante entonces aclarar la noción de estilo que se empleará dentro de este proyecto, la cual uso para referirme al conjunto de características particulares de determinadas maneras de interpretación del joropo. El compositor alemán Arnold Schoemberg define el estilo musical como “la cualidad de la obra [que] está basada en condiciones naturales, expresando el temperamento, el carácter, la sensibilidad y la estética individual de quien compone, ejecuta o interpreta”, (Schoemberg,1950:47, traducido por el autor del documento). Según, Schoemberg el estilo de una obra musical no surge de un planteamiento estético preconcebido, sino de la subjetividad de su compositor, la cual incluye su personalidad, todo lo que hace y sus habilidades particulares, (Schoenberg, 1950). Este concepto aplicado al caso de la música llanera tendrá que ser ampliado hacia un entendimiento de la colectividad, que incluya las dinámicas de relaciones sociales y culturales en coexistencia con esa subjetividad. Así, la noción de estilo en este trabajo se entenderá como el conjunto de las particularidades estéticas y musicales, que reflejan las condiciones subjetivas y colectivas de los intérpretes y compositores de una práctica musical, las cuales permiten generar una identificación y caracterización clara de una cultura en sus diferentes dimensiones.

Según Claudia Calderón, un análisis del estilo en la música llanera debe incluir el estudio de detalles interpretativos como articulación, fraseo, acentuación, tímbrica, entre otros; y también de las dinámicas de variación e improvisación que suceden en esta música. Esto permitirá establecer las particularidades y diferencias que se dan en ella según su ubicación geográfica y temporal (Calderón, 1999). Así, un análisis de los diferentes estilos de la música llanera permite una comprensión completa de esta tradición dentro de los diferentes contextos socio-culturales de los que hace parte.

2. Desarrollo del proyecto

2.1. Autoetnografía

La actividad investigativa, didáctica y creativa permanente en los contextos que configuran el ámbito cultural en el que estoy sumergido, me ha permitido alcanzar el conocimiento estructural y el manejo de la organología tradicional de esta música, paralelamente al logro del dominio de una práctica interpretativa del cuatro y la bandola llanera. A su vez, esta ganancia me ha proporcionado la posibilidad de construir un criterio metodológico particular en el terreno de la ejecución y difusión de esta cultura musical. A través de este proceso empírico también conseguí descifrar y discernir aquellas lógicas que permiten diferenciar los comportamientos sonoros y técnicos de las tres formas particulares del joropo que defino como estilos. Todos estos logros me confirmaron la importancia del componente autoetnográfico en las experiencias autodidacticas, pedagógicas, y en este caso particular, en el despliegue de todo mi quehacer musical. En este sentido, este método de investigación, sustentado en la auto-observación y la reconstrucción de mis procesos de aprendizaje, se ha convertido en un eje o herramienta fundamental que articula el desarrollo del presente proyecto.

Según Rubén López Cano, la autoetnografía es “un estudio de la introspección individual en primera persona” que busca describir y analizar información tanto sobre el mismo investigador, como sobre la cultura a la cual pertenece (López-Cano & San Cristóbal, 2014). En el campo de la investigación artística se busca dar cuenta de los procesos creativos que tiene un artista en particular. De esta manera, él se convierte en el sujeto protagonista, en la fuente principal de información. Así, en la autoetnografía, el investigador-creador “se convierte en informante o sujeto investigado sin abandonar su lugar de conductor de la propia investigación” (López-Cano & San Cristóbal, 2014).

2.2 Explicación de la metodología

Una de las formas de aplicar la autoetnografía en la investigación artística es empleándola como fuente de información, en esta los datos y textos autoetnográficos se usan como base para el análisis y tratamiento dentro del proyecto (López-Cano & San Cristóbal, 2014). En el presente trabajo he llevado a cabo un proceso de memoria personal en el que organizo de manera retrospectiva mi proceso y trayectoria artística, objetos, hechos y actores relevantes dentro de esta, valiéndome de la práctica introspectiva para analizar aspectos relevantes de mi vida artística como: vivencias musicales tempranas, inicio de relación con la música, recuerdos de las distintas etapas de desarrollo, referentes y maestros que han orientado mi proceso de formación, eventos de gran impacto y ganancia, como la participación en festivales, el encuentro y la relación con los lugares y contextos donde tenían lugar, mis experiencias como compositor, las grabaciones en estudio y, tal vez uno de los hechos de mayor impacto en mi carrera, el ingreso como formador al universo académico institucional.

Además de esto, existen también objetos que aportan información valiosa sobre mis procesos artísticos, dentro de estos se encuentran cassettes, LPs, CDs y videocasetes de música colombo-venezolana que llegaron a mis manos de variadas maneras, además de grabaciones de conciertos, festivales, ensayos y encuentros casuales con muchos juglares del arte musical que participaban en diferentes eventos. Cada uno de ellos fue mi maestro y mi guía, me aportó con su talento, su obra su expresión sonora, sus saberes y habilidades.

Utilizando las estrategias y herramientas de auto-reflexión y auto-observación consciente, he ido estableciendo procesos de análisis y construcción retrospectiva respecto de conceptos, conocimientos, aciertos y desaciertos particulares de las diversas manifestaciones que la cultura musical llanera ha alcanzado en las últimas décadas. Estos recursos también me permitieron sistematizar información relevante y fundamental para mi proceso de creación, así como definir los elementos que utilicé para caracterizar cada arreglo sobre las composiciones seleccionadas como referentes de cada estilo. Basándome en estos, he confeccionado los arreglos de cada pieza musical, los cuales tienen un sentido claro que permite diferenciar los comportamientos técnicos y sonoros del cuatro y la bandola llanera dentro de cada estilo.

2.3 Estilo campesino o criollo

Caracterización

Abordar el estudio del joropo como género o forma musical implica adentrarse en la región de los llanos orientales, un territorio que comprende cinco departamentos de Colombia y cinco estados de Venezuela. Este vasto entorno es el marco donde se ha conformado el universo cultural llanero: "las labores de campo, la ganadería y el trabajo en los hatos que nacieron del sistema económico instaurado por los jesuitas (…) constituyen el cimiento sólido de la "cultura llanera", ya que ésta se forjó íntimamente ligada al trabajo y a los oficios del campo" (Rivera, 2010: 16). Un aspecto importante para esta cultura es la introducción del caballo y el ganado vacuno, que sustentan la relación del llanero con su entorno en su quehacer diario, de donde surgen muchas de sus expresiones. La faena o **trabajo'e llano**, la sabana, la soga, el sombrero, el olor a mastranto, el tranquero, la tinaja de beber agua y el canto del alcaraván, se convierten en símbolos que son transformados en cantos de ordeño o de arreo, en pasajes, corridos y músicas de baile en los **parrandos**, que han servido para la construcción del imaginario de esta expresión cultural. La música que surge dentro de este contexto es a la que defino como el estilo criollo o campesino. Esta se transmite por tradición oral y mantiene una esencia que no ha sido influenciada por otros lenguajes musicales. Según Ricardo Lambuley, las sonoridades del joropo campesino son un mecanismo de afirmación identitaria que los campesinos denominan "criollo" (Lambuley, 2014).

Procesos de aprendizaje

Mi formación como músico se inició dentro de las estéticas sonoras y ámbitos de la música tradicional llanera o música criolla. En este trabajo autoetnográfico he buscado recuperar y analizar los diferentes procesos de aprendizaje que han sido parte de mi trayectoria. De esta manera, seleccioné tres momentos que fueron fundamentales para la apropiación de este lenguaje, y que me permiten definir cómo llegué al dominio y conocimiento de los códigos que caracterizan este estilo.

Llegué al joropo por mi padre Israel Contreras, quien desde muy joven se enamoró de la música llanera, él fue mi primer maestro de cuatro. En el año 1985 fuimos de vacaciones a Maní, Casanare, a visitar a Pedro Flórez, con quien mi padre tenía una relación de trabajo y amistad debido a su quehacer de investigador con el Instituto de Cultura y Bella Artes de Boyacá (ICBA). Para mí fue muy impactante (a los trece años) verlo tocar su

música y conocer sus aventuras vividas durante los años de la violencia bipartidista, cuando él hizo parte de las cuadrillas guerrilleras liberales que comandaba Guadalupe Salcedo. Pedro Flórez fue un importante cultor e impulsor de la ejecución de la bandola en la región de Maní, ya que logró un máximo desarrollo en la configuración de un estilo propio, muy ligado a las tradiciones campesinas, que se constituyó como referente, generando una identidad propia del departamento del Casanare.

Además de Pedro, el músico venezolano Anselmo López generó un estilo interpretativo que se extendió desde Barinas a toda la llanura colombo-venezolana durante los años sesenta y setenta, y fue adoptado por un gran número de bandolistas de ambos países, quienes lo apropiaron como un paradigma o modelo de ejecución. Así, estos dos músicos contribuyeron a la construcción de los parámetros estéticos que se establecieron como pautas para la interpretación de la bandola llanera, Anselmo a un nivel regional y Pedro a un nivel más local, que fue fundamental para la constitución de una práctica tradicional maniceña que se mantiene y salvaguarda hasta el día de hoy.

La dedicación al quehacer musical de Pedro al lado de sus hijos, quienes también tocaban la bandola, el cuatro y las maracas, fue referente y escuela para mí carrera; en esa casa campesina, situada en la mitad del llano casanareño, escuchaba a diario los golpes, los pasajes, los cantos de trabajo'e llano y sus costumbres. Comencé a improvisar y a desarrollar desde entonces un método personal de aprendizaje a través de la observación, la asimilación y la reproducción de esas formas, características y particulares, de ejecutar las músicas tradicionales de esa región en los instrumentos mencionados. Eran además muy fecundas las conversaciones que se iban generando en torno a la actividad musical cotidiana de la familia, donde Pedro compartía sus saberes respecto al origen y transformación de las distintas melodías y golpes característicos de esta cultura campesina. Varios de esos golpes y formas musicales existían únicamente en el departamento de Casanare. Los viajes y convivencias en la finca de Pedro Flórez continuaron durante varios años.

En 1988 me traslade a vivir al apartamento de Orlando "Cholo" Valderrama en Bogotá, quien ya era uno de los pioneros del joropo en Colombia y Venezuela, y en la actualidad es uno de los iconos más importantes de esta expresión musical. Esta casa también se convirtió en hogar, escuela y taller. Había allí una tornamesa con una colección de varios centenares de discos acetatos de música llanera de distintas épocas. Dediqué todo el

tiempo que pude a escuchar, de forma apreciativa, el magnífico repertorio. Clasifiqué toda la colección de acuerdo al año de grabación de cada obra. La organización cronológica del material sonoro me fue mostrando las transformaciones de esta música a través del tiempo. Las carátulas, los créditos, las notas y comentarios de los discos me revelaron un abanico de compositores y ejecutores virtuosos: Ángel Custodio Loyola, José Romero Bello, el "Carrao de palmarito", Juan Vicente Torrealba, José Alí Nieves, Francisco Montoya, Alfonso Niño, Orlando "Cholo" Valderrama, Tirso Delgado, Juan Farfán, por mencionar algunos. Durante el proceso de apreciación musical observaba el desempeño de cada uno de los instrumentos (arpa, bandola, cuatro, maracas, bajo y voces) en el conjunto llanero. Esto me ayudó a comprender el rol o función específica de cada instrumento, y la oportunidad de entender las diferentes formas o estilos de ejecución de ritmos, golpes y efectos por parte de cada uno de los músicos. En todo ese tiempo estuve dedicado a experimentar, practicar y reproducir los diferentes estilos de ejecución de cada uno de esos músicos.

A los 17 años de edad empecé a participar en festivales, el primero fue en Aguazul, Casanare, y aunque no pude participar debido a mi condición de **guate**, tuve la oportunidad de conocer nuevos exponentes criollos de la música de esta región. Ramón Cedeño fue uno de ellos, un músico, compositor, cultor, luthier y uno de los primeros arpistas del Casanare. Este maestro me recibió como huésped en su casa durante aproximadamente un mes y medio. Me abrazó el espíritu de la música criolla del Casanare, distinto al de la casa de los Flórez, pero igualmente rico en formas melódicas, ritmos, golpes y maneras particulares de interpretación. Fui su alumno, aprendiz y acompañante en el cuatro durante varios días de práctica y ejecución instrumental. En la medida en que me apropiaba de un sinnúmero de temas y golpes del joropo casanareño, totalmente nuevos para mí, iba resolviendo inquietudes, enriqueciendo y puliendo mis saberes y destrezas técnicas de ejecución del cuatro y la bandola.

Sobre el joropo criollo se puede decir que es una forma musical con un lenguaje propio, sus giros armónicos y melódicos característicos, son la base para el andamiaje de los distintos golpes o células cíclicas rítmicas de formato fijo o cerrado. Estos variados golpes conforman las formas que en el argot llanero son denominadas **música recia**. La agógica[2] de esta música denominada recia es muy vigorosa y dinámica, de tempo rápido,

[2] Con la agógica me refiero a los aspectos expresivos de la interpretación musical mediante la modificación de la velocidad. Esta puede afectar desde una nota hasta una sección completa de una obra.

característica que está relacionada con el contexto de las faenas de laboreo, la arriería, el galope del caballo, el trajín del ganado, el parrando: el trabajo'e llano. Así mismo, los golpes pueden ser piezas instrumentales o contener un texto para ser cantados, generalmente por voces fuertes, masculinas o femeninas, de tesituras altas y agudas que de igual manera están clasificadas como *"voces recias"*. Podemos tomar como ejemplo el golpe denominado "zumba que zumba", una célula rítmica que tiene un ciclo de 16 compases y se repite de manera indefinida. Es uno de los ritmos preferidos por los cantantes recios del género repentista llamado **contrapunteo**, una de las modalidades musicales que tienen lugar en los torneos o festivales de joropo.

Proceso de creación

Título de la obra: Entrevera'o (mula, paloma, pajarillo corrido). Partitura.

En el proceso de creación dentro de este estilo, busqué generar una representación que diera cuenta de su riqueza, para esto hice una revisión del repertorio a través de un trabajo autoetnográfico de memoria. Como punto de partida recordé **pasajes** y **golpes** de la región de Maní Casanare, tal vez una de las expresiones más representativas del estilo campesino criollo, porque son músicas elaboradas con elementos e ingredientes del contexto general campesino, nacidas en el mismo transcurrir cotidiano del llanero; dicho de otra forma, estas músicas constituyen una expresión genuina, rica en melodías ancestrales que permite apreciar el joropo en su esencia, sin influencias ni transgresiones. En este proceso creativo seleccioné tres golpes: "La mula", "Paloma" y "El corrido", para elaborar un arreglo instrumental, al cual en el ámbito tradicional se le denomina **entrevera'o**.

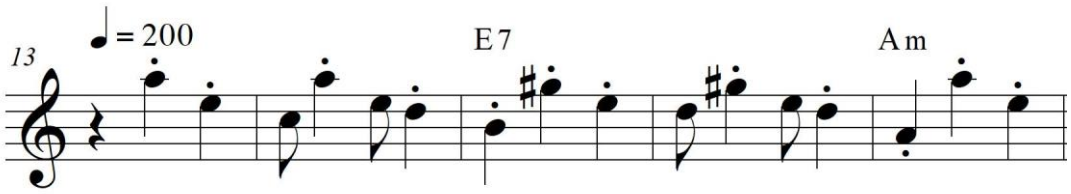
En este estilo, la bandola tiene una gran riqueza sonora a nivel melódico, mientras que el cuatro cumple una función totalmente armónica de acompañante. A diferencia de la **bandola moderna**, la bandola maniceña no lleva **pedal**, una respuesta recurrente que se hace con el dedo y la uña; en este caso, este efecto se elabora respondiendo con el **plectro** sobre la misma nota. De acuerdo a los aprendizajes logrados en los procesos de observación, práctica y entrevista en la casa de Pedro Flórez, esta es la forma característica de interpretar la bandola en toda esta región.

El cuatro por su parte mantiene una base rítmica de acompañamiento con las **pulsaciones abiertas** marcadas, mientras los **apagados** son casi imperceptibles y el **ataque** se hace más con el dedo que con las uñas. En cuanto a los adornos, son muy pocos los efectos floreos, ya que sostiene la base rítmico-armónica con acordes en posición fundamental,

sin notas agregadas a la estructura triádica del acorde. Base de acompañamiento estilo criollo.

Para la seleccionar estos golpes en la elaboración del entrevera'o, analicé el material de mi archivo o registro de memoria personal, en el que se encuentran grabaciones que realicé entre los años 1988 y 1997, de interpretaciones de Pedro Flórez y de otros bandolistas de las distintas veredas que componen la zona rural del municipio de Maní. A partir de la revisión y el estudio de este material, realicé una selección que me permitió definir tres piezas mencionadas anteriormente, como muestra para mi proceso de investigación - creación. El objetivo primordial fue crear un arreglo que reflejara o representara todo ese entorno campesino y su universo sonoro, por esta razón retomé algunos elementos de las formas tradicionales de interpretación, como la **doble plumada** que remplaza el pedal y el establecimiento de la bandola como el instrumento melódico y principal.

"La mula" es el primer golpe o pieza del entrevera'o. Esta pieza está conformada por dos partes que a su vez se subdividen en dos (AB AB). Decidí exponer el tema en la primera sección y en la segunda desarrollar una variación. Para la construcción de esta parte realicé varias pruebas que me llevaron a trabajar en la región más aguda del diapasón, ya que ahí encontré la sonoridad más cercana al lenguaje tradicional.



Los puntos sobre las notas indican la doble plumada

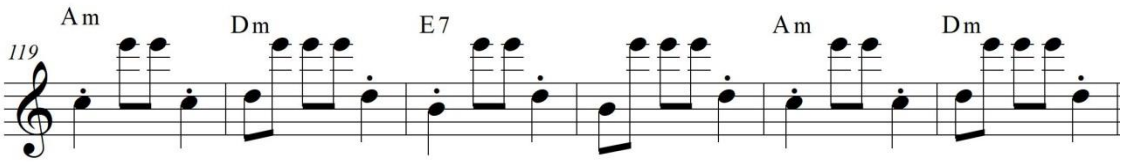
Ilustración 1. Fragmento de Entreverao

La segunda pieza o golpe es "La paloma" o "Gabán", interpretada en tonalidad menor, que mantiene su estructura armónica sin ninguna variación. Las melodías utilizadas son tomadas de la tradición casanareña; por este motivo tienen un carácter, vitalidad y riqueza muy particulares. Sus giros melódicos contienen lo que los llaneros llaman "el sabor y la pureza" que las hace genuinas, auténticas y únicas. Esta naturaleza única hace que estas melodías no sean muy propensas a ser modificadas, sino, por el contrario, es importante plasmarlas tal como son, a través de la trascripción para generar un registro y que, a partir

de este proceso, personas que no conocen esta manifestación puedan acceder a ellas y acercarse a estos materiales musicales.

El primer motivo melódico es el que identifica el tema, seguido por otros tres que lo desarrollan y le dan el carácter a la pieza. El ciclo armónico se realiza sobre una armonía con dos compases de I grado y dos compases de V grado, los cuales cumplen respectivamente funciones de tónica y dominante. Posteriormente realicé el montaje de la pieza en la bandola unificando la tonalidad de La menor para construir el esqueleto[3] de la melodía, y por último aplicar la doble plumada.

Las dos anteriores elaboraciones compositivas son el preámbulo de la tercera pieza o golpe que compone el entrevera'o: el pajarillo corrido. La gran importancia que tiene este ritmo radica en que es el golpe más recio de todos, donde los músicos desarrollan figuras con un alto componente de dificultad. El ciclo armónico es de un compás de I grado, un compás de IV grado y dos compases de V grado, que cumplen las funciones de tónica, subdominante y dominante. Al realizar un análisis de la pieza para el montaje, encontré que esta recorre todas las regiones del diapasón. Además, observé que se utilizan la doble plumada, juegos de bajos, melodías en contrapunto, y efectos como **chamarreos**, **cueriados** y **trapiado**. La construcción del arreglo para esta pieza la hice a partir de las figuras que aprendí y apropié a partir de mi experiencia con Pedro Flórez. Finalizada la construcción total del entrevera'o realicé la transcripción melódica y armónica.



Juego de bajos melodía en contrapunto

Ilustración 2. Fragmento de Entreverao.

[3] Dentro de este trabajo, utilizo el término *esqueleto* para definir una melodía sin ningún tipo de adorno. En caso puntual de la bandola maniceña, la línea melódica esta pulsada solamente hacia abajo y, cuando se tiene definida la melodía, se le agrega la doble plumada que es una respuesta sobre la misma nota, pero pulsada hacia arriba y que tiene menos intensidad en cuanto a fuerza.

Tabla 1. Estilo criollo, análisis de los comportamientos técnicos y expresivos.

ESTILO CRIOLLO		
INSTRUMENTO	DESCRIPCIÓN DEL ROL EN EL FORMATO	
BANDOLA LLANERA	**Pulsación** solo con plectro. Utiliza la doble plumada. se emplean chamarreos, cueriados y trapiados. En un gran porcentaje, los melotipos que utiliza son los creados por Pedro Flórez. Hay muchos golpes que solo se hacen en esta región del territorio llanero.	
CUATRO	**Aspecto técnicos**	Pulsación con dedo, no con uña.
	Disposiciones de acordes	En fundamental, sin agregaciones.
	Registros empleados	Principalmente en el traste 4.
	Función en el formato	Sostener el ritmo y los ciclos armónicos de los golpes.

2.4 Estilo Urbano:

La migración de músicos a diferentes pueblos y ciudades ha permitido que el joropo cambie de acuerdo a su relación con nuevos contextos culturales. Tanto el acceso de los músicos a procesos de grabación en estudio y medios de comunicación, como la creación de festivales de concurso, han hecho que el joropo sufra transformaciones que le dan forma a los estilos y tendencias que han construido la historia reciente de la música llanera. De esta manera, considero importante analizar dos tendencias que han contribuido a cambios estéticos en la sonoridad del joropo: el joropo comercial, el cual se ha estandarizado en los contextos urbanos en relación a las industrias culturales y el joropo de festivales, con el cual me refiero a los fenómenos producidos por la dinámica de los concursos o torneos de música llanera.

2.4.1 Joropo comercial

Caracterización

La música llanera comercial se ha desarrollado en contextos urbanos en los que participa dentro de las dinámicas de la industria discográfica. Uno de los personajes más importantes de este estilo es Reynaldo Armas, quien transformó el joropo a comienzos de los años setenta hacia un estilo particular de influencia urbana que lo llevó a un ámbito comercial y popular más cercano a la cultura de masas, lo que más adelante favoreció la consolidación de un nuevo estilo que se estandarizó. Este fenómeno ha sido muy importante, pues hasta ese momento nadie había hecho una propuesta que convirtiera la música llanera en un género comercial que pudiera explorar otros ámbitos y gustos populares.

Reinaldo Armas propone la articulación de un nuevo lenguaje con rasgos más concretos para la comercialización, como lo son la sofisticación, la renovación y la asociación con otros géneros comerciales como la balada, el bolero y la nueva trova cubana. Esto le permitió entrar en el mercado, no solo del folklore que consumía el llanero, sino además, entrar en el ámbito de las músicas populares. De esta manera, dejó de ser una música local y entró en otros mercados, lo que lo llevó posicionarse como el representante número uno de la música llanera por varias décadas, y obtener reconocimiento y respeto por parte del gremio de cantantes y músicos de esta tradición. De esta manera, Armas logró construir una identidad popular a través de experimentaciones sonoras con las cuales generó, además, una representación muy clara de *"*la llaneridad*",* al expresar a través de sus letras temáticas con un sentido cultural que incluyen conceptos como lo étnico, lo racial, lo histórico y lo local. Según Simon Frith, "lo que debemos examinar no es cuán verdadera es una pieza musical, sino como se establece a "priori" esa idea de "verdad". La música [...] de éxito es aquella que logra definir su propio estándar estético" (Frith, [1987] 2001: 4). Los esquemas empleados en sus canciones, alcanzaron un carácter de innovación, convirtiéndose en rotundos éxitos comerciales. Estos esquemas lograron además desarrollar procesos de estandarización, que posteriormente se convertirían en una tendencia de composición que muchos adoptarían, en busca de obtener el mismo reconocimiento.

Por otra parte, el acceso de los músicos a los estudios de grabación ha permitido un perfeccionamiento en la producción del sonido. La forma de pulsar ha ido transformando

las técnicas de ejecución, pues al poder escuchar su propia interpretación, el ejecutante puede observar aspectos técnicos que se van puliendo y que van configurando este estilo. A la par de este fenómeno también se fueron generando nuevas exigencias por parte de los músicos para la construcción de los instrumentos, los cuales han ido cambiando en la búsqueda de un mejor sonido, la utilización de mejores maderas por parte de los luthiers, y una mayor precisión en la afinación; todos estos factores hacen una diferencia en el sonido de las grabaciones actuales.

Procesos de aprendizaje

Como lo mencioné anteriormente, en toda mi formación como bandolista, cuatrista y compositor, el proceso de revisión y acercamiento a las grabaciones discográficas de joropo, fue fundamental. La música de Reynaldo Armas marcó una etapa en este proceso, pues él era el cantante de moda y el ídolo del folklor. Sus construcciones melódicas y literarias fueron de gran influencia para las exploraciones creativas que posteriormente empecé a desarrollar de manera intuitiva, componiendo melodías y agregando textos que finalmente se convirtieron en canciones con las cuales buscaba alcanzar una sonoridad propia.

Reinaldo Armas estableció un modelo de composición principalmente, a partir de la construcción de los textos, los cuales toman eventos cotidianos, objetos, lugares o simplemente palabras, y son desarrollados de forma poética, creando historias del llano, pero descritas de una forma literaria exquisita. La observación a esta forma de composición me llevó a crear mis propios textos, y a descubrir que componer es sentarse a pensar, escribir, borrar, reescribir, a experimentar de forma consciente y consecuente, un proceso de prueba y error, una confrontación consigo mismo que se termina al finalizar la obra.

Una etapa muy importante en mi proceso de aprendizaje fue el año 1990, cuando pude ver por primera vez a Reinaldo Armas en *"*Las Tres Llanuras*"*, un bar especializado en música llanera del cual él fue socio y fundador junto a Orlando "Cholo" Valderrama. Era un lugar muy especial, ubicado en la zona rosa de Bogotá, y su escenario recreaba una casa de ambiente tradicional llanero. Ahí pude escuchar y ver a Reinaldo, un hombre con un carisma impresionante, correspondiente a una estrella de la música popular. El grupo que lo acompañaba era considerado por diferentes artistas como el mejor en ese momento; en ese lugar tuve la oportunidad de apreciar de manera directa a sus músicos: su manera

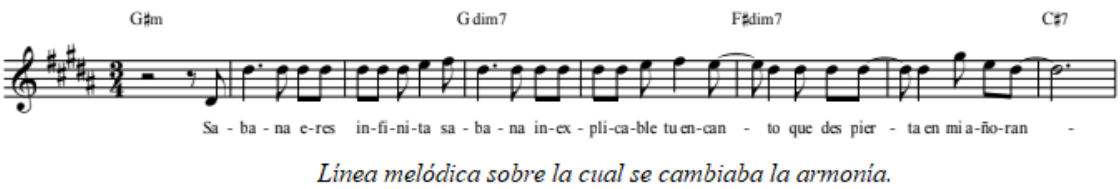
de interpretación y su técnica instrumental. En el caso del cuatro, observé cómo era la posición de las manos y cuáles eran los ornamentos que se utilizaban. Concluí que en el joropo comercial la base del cuatrista es muy cuadrada, es decir, pareja en pulsaciones abiertas. Los apagados mantienen un término medio en intensidad, y hay **amarre** entre cuatro y maracas, instrumentos que siempre copian los mismos floreos para momentos y partes específicas en los pasajes; por ejemplo, cuando entra la voz después de la introducción del arpa, hay un floreo que siempre se hace y que se estandarizó a partir de la discografía de Reinaldo Armas. Base de acompañamiento estilo urbano comercial.

Años más tarde tuve la oportunidad de tocar con Reinaldo Armas en varias ocasiones como cuatrista del grupo del maestro Darío Robayo, donde era fundamental conocer perfectamente el repertorio. El show de Reinaldo tiene una duración de dos horas seguidas, canción tras canción. Los arreglos tienen que ser tocados lo más fiel posible a las versiones originales, por lo tanto, había que estudiar meticulosamente cada detalle. Pasaba horas escuchando y tocando sobre las grabaciones, copiando exactamente los floreos y la armonía; fue toda una escuela que me llevó a dominar el estilo comercial.

Proceso de creación

Título de la obra: Sabana. Partitura.

Para llegar a la composición dentro del estilo comercial tuve que estudiar las dinámicas en las que se mueven otros géneros musicales. De esta manera, pude observar los estándares manejados en diferentes géneros como las baladas, el bolero y el tango. En varias baladas encontré, por ejemplo, un uso recurrente de movimientos por cuartas en los coros, y en algunos tangos, observé que se mantenía una línea melódica sobre la cual se cambiaba la armonía. Estos recursos me sirvieron de insumo para aplicarlos en mis composiciones.



Línea melódica sobre la cual se cambiaba la armonía.

Ilustración 3. Estilo urbano. Fragmento Sabana.

Mi intención fue hacer una representación del llano, a partir del texto de la canción, a manera de homenaje. Para esto el género pasaje de tipo lento fue ideal, debido a sus características musicales que permiten una mayor libertad para la creación de melodías y armonía. El tema comienza con un ciclo de 24 compases, el desarrollo armónico de esta sección explora un fragmento construido con acordes disminuidos, los cuales se mueven por intervalos de segunda mayor. Posteriormente llega al cuarto grado mayor, evidenciando un préstamo de la tonalidad mayor, confluyendo finalmente en un enlace ii-V7. La resolución tiene la particularidad de realizar una conducción cromática la cual comienza con el acorde maj7, finalizando en Am6. Posteriormente se presenta el acorde de B7 como dominante secundaria del V grado.

Para la parte B empleé una secuencia que presenta un movimiento por cuartas. A partir de esta armonía generé la melodía de la pieza, que fue creada de manera espontánea probando melotipos sobre los acordes. Una vez definida, empecé la construcción del texto. La temática que escogí fue sobre el llano, la belleza de sus paisajes: las aves, la luna y la laguna, símbolos que representan las particularidades del imaginario de lo llanero. Busqué generar una construcción literaria que se expresara de manera poética y que pudiera ser entendida por personas de diferentes contextos, y no exclusivamente por personas familiarizadas con las expresiones llaneras.

Sabana eres infinita sabana
Inexplicable tu encanto
Que despierta en mí añoranzas
Un manto verde que contrasta
Con rojos de corocoras
Como un ballet danzan las garzas
En el horizonte que van como la aurora.[4]

2.4.2 Joropo de festivales

Caracterización

Los torneos de música llanera han sido de suma importancia en la evolución del joropo y de los músicos, quienes han intervenido en la construcción de nuevos lenguajes sonoros y nuevas técnicas de ejecución. Esto ha marcado épocas y tendencias que han consolidado estructuras particulares dentro de este estilo. La creación y apropiación de otros contextos

[4] Fragmento del pasaje Sabana.

musicales dados por fenómenos como la globalización, hace que las músicas se permeen dando como resultado otras formas y construcciones estéticas a partir de la tradición.

> "Los festivales folclóricos han tenido un gran realce en los últimos 40 años como acción de resistencia cultural frente a los efectos del impacto del acceso a las tecnologías de la comunicación, al interés masificador y abarcador de los medios masivos de la comunicación y el entretenimiento, que invaden y atosigan sin cesar con músicas y videos comerciales de contextos "extraños", que van modificando los imaginarios culturales locales" (Lambuley, 2014).

En este sentido, los festivales mantienen de alguna manera vivas estas expresiones musicales, permitiendo la continuidad de una tradición y la construcción de una identidad cultural. Ahora bien, en lo que concierne a lo musical, la apropiación de elementos estructurales para la conformación de los instrumentales, ha permitido el desarrollo de técnicas de ejecución que se imponen en los instrumentos y que se van compartiendo de músico a músico manteniendo la lógica de la tradición oral, pero que se van transformando en relación a las dinámicas propias de los festivales. Esto "corresponde a un contexto más urbano comercial, con la intención claramente melódica que redunda en el ornamento, junto al empleo de dinámicas y agógicas fluctuantes" (Lambuley, 2017).

Procesos de aprendizaje

Para el músico llanero la escuela de los festivales es de suma importancia, ya que esa experiencia, además de nuevos encuentros y aprendizajes, le proporciona estatus y reconocimiento por parte del gremio. A comienzos de los 90 asistí a mis primeros festivales, ahí registraba las intervenciones instrumentales de los conjuntos, las obras solistas y las entrevistas a los músicos de mejor nivel, con una grabadora de periodista. Ellos me compartían sus saberes particulares, estrategias técnicas y piezas que yo después montaba. Todos esos procesos los realizaba de forma empírica, pero con rigurosidad. Deseaba digerir, apropiar, aplicar y dominar de forma coherente y sólida todos aquellos conceptos y elementos que iba acopiando en cada encuentro, ya para entonces había comprendido el valor del método de trabajo que se requiere para la adquisición de algún nivel significativo de refinamiento interpretativo. En este sentido, deseaba mejorar mis habilidades en la ejecución de los instrumentos para ir a los distintos certámenes y ganar en los concursos. A partir de 1994 empecé a obtener los primeros galardones.

Hasta ese momento los instrumentales festivaleros se estructuraban a partir de golpes y piezas del repertorio de valses venezolanos. Sin embargo, en cierta ocasión, en el año 1993, escuché cómo Gerardo Ramírez, un joven arpista colombiano, incluía dentro del instrumental, un fragmento del intermedio de "Triste y vacía", un tema de salsa que interpreta Héctor Lavoe. A partir de la experiencia de Gerardo Ramírez, decidí ponerme en la tarea de incluir fragmentos de otras músicas como el jazz, el bossa nova, el rock y el metal, adaptándolos a las métricas del joropo. Esto tuvo una gran aceptación y empezó a ser imitado e implementado por otros músicos, generándose así un nuevo movimiento que llevaría el joropo a otras dimensiones de desarrollo.

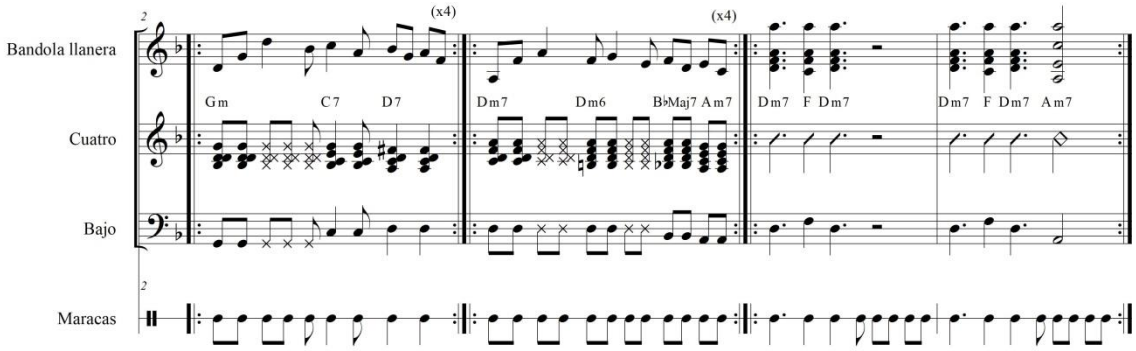
Los arreglos, ensambles y fusiones que se lograron a través de este movimiento, generaron estructuras musicales con altos niveles de ejecución e interpretación. En la bandola, por ejemplo, se desarrollaron complejas líneas melódicas a tempos muy rápidos, también se incluyeron acordes con agregaciones y tensiones que nunca antes se habían hecho, del mismo modo, se empezaron a utilizar métricas diferentes a las convencionales dentro del lenguaje. Por otra parte, dentro de mis exploraciones y experimentaciones en el cuatro, utilicé extensiones y líneas melódicas involucrando la uña del dedo índice como plectro, también definí otras métricas e incluí el uso de chord melody para bloques dentro del conjunto. Esta fue una etapa donde creció, de manera importante, el nivel de interpretación virtuosística del cuatro y la bandola. Acompañamiento para festivales.

Proceso de creación

Título de la obra: Pajarillo fase 4. Partitura.

La creación en el estilo de los instrumentales festivaleros, la hice a partir de fragmentos o pequeños discursos musicales, que se van uniendo uno tras otro, para desembocar finalmente en un golpe de pajarillo o seis por derecho. En este caso utilicé el mismo motivo para iniciar y terminar la pieza. El formato que seleccioné para esta composición fue bandola, cuatro, maracas y bajo eléctrico, el cual me permitió explorar las funciones de los instrumentos para definir el carácter de esta pieza. Los instrumentales de festival se caracterizan por tener una forma que se construye a partir de diferentes fragmentos o momentos, los cuales tienen formas y texturas específicas. Además de esto, se usan cambios métricos fuertes y es muy usual tomar elementos de piezas ya existentes de repertorios de otros contextos. Busqué entonces recrear todos estos elementos en la composición de esta obra.

Quería que la pieza iniciara con mucha fuerza, para esto decidí empezar presentando cuatro líneas melódicas en la bandola, las cuales son apoyadas rítmicamente por el cuatro, el bajo y las maracas, aspecto que genera un comportamiento en bloques que le otorga potencia y contundencia a la melodía. La idea fue darle a cada una de estas líneas melódicas una característica armónica y rítmica; por esta razón presento cada línea en una tonalidad diferente (Gm, Dm, F y Bb).



Línea melódica de bandola apoyada rítmicamente por bajo cuatro y maracas

Ilustración 4. Estilo Urbano festivales, Fragmento de Pajarillo Fase 4.

Más adelante, siguiendo con la idea de recrear las características propias de este estilo, incluí un fragmento de la canción *Pineapple Heart* (2003) de Bela Fleck and The Flecktons. Esto genera posibilidades creativas ya que es una manera de aproximación entre músicas de diferentes géneros, así, la primera parte de la melodía la adapté al ritmo de joropo, sobre la base tradicional en el cuatro y las maracas, y en la segunda mantuve la métrica en 4/4 de la canción, creando una base o mecánica en el cuatro para definir el ritmo. A través de una pequeña transición rítmica generé una conducción al siguiente fragmento, el cual es tomado de *Constant Motion* (2007) de Dream Theater presentando la melodía con todos los instrumentos al unísono, para luego exponerla de nuevo en la bandola, apoyada rítmicamente por el cuatro, el bajo y las maracas, sobre una métrica de 5/8. Para finalizar la pieza, construí unos fragmentos melódicos a partir de escalas blues y pentatónicas, los cuales desembocan a un pajarillo tradicional en el que desarrollé variaciones sobre melotipos tradicionales, con paradas rítmicas en bloque y cambios de dinámicas. El instrumental finaliza con un motivo con métrica de 4/4 y 3/8 cada dos compases.

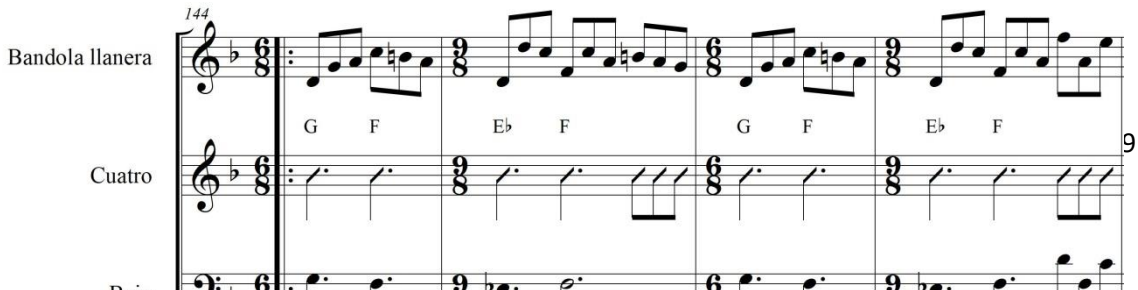


Tabla 2. Estilo urbano, comportamientos técnicos y expresivos

ESTILO URBANO – DE FESTIVAL		
INSTRUMENTO	**DESCRIPCIÓN DEL ROL EN EL FORMATO**	
BANDOLA LLANERA	Aspecto técnicos	Pulsación con plectro, pedal con dedo medio, se emplean chamarreos, cueriados y trapiados.
	Disposiciones melódica y acórdica	Utiliza escalas tonales, pentatonicas, blues. Utiliza acordes en estado fundamental y en algunos casos, agregaciones de sexta.
	Registros empleados	Recorre todas las regiones del diapasón.
	Función en el formato	Instrumento líder.
CUATRO	Aspecto técnicos	Utiliza la base tradicional y explora bases nuevas para diferente tipo de métricas, emplea efectos rítmicos golpeando la sobre tapa, dedo índice

		se utiliza como plectro para hacer fragmentos melódicos.
	Disposiciones de acordes	Acordes en estado fundamental y acordes con agregaciones o en extensión, chord melody.
	Registros empleados	Trabaja todas las regiones del diapasón.
	Función en el formato	Acompañante sostén de amarre, apoya bloques rítmicos y armónicos, cumple fusiones melódicas.

2.5 Estilo académico:

Dentro de este estilo hago referencia a la música que ha surgido con fines principalmente pedagógicos, los cuales se están desarrollando en contextos formales como academias, instituciones técnicas y más recientemente, universidades. Algunos de estos programas han sido diseñados por investigadores, cultores y profesores que vienen trabajando de tiempo atrás en otros ámbitos de enseñanza, como grupos musicales de investigación y difusión de las músicas regionales, fundaciones llaneras de arte, academias independientes, distritales, departamentales, etc. (N. Lambuley, comunicación personal, 7 de diciembre de 2018). Estos programas y procesos se han concebido en un intento de formalizar, estructurar, sistematizar y codificar los diversos componentes teóricos, los saberes, los rudimentos técnicos y la organología tradicional llanera.

En este estilo se develan las formas de aproximación a esta música desde los programas de formación universitaria, los cuales empiezan a reconocer el valor y riqueza de los recursos estéticos y expresivos de esta tradición. Lo que defino aquí como estilo académico, se refiere a las creaciones que se empiezan a generar dentro de este contexto, dadas por la visión de los músicos con formación académica, quienes trasladan y adaptan el joropo, desde el punto de vista compositivo y conceptual, a otras dimensiones, proceso a través del cual se genera un contacto con estas músicas populares y tradicionales. En este sentido, podemos encontrar diversas formas de joropo con otras sonoridades,

explorando a partir de la constitución de nuevos formatos que no necesariamente tienen instrumentos tradicionales de la organología llanera, sino pueden darse dentro de grupos de cámara, cuartetos de viento, de cobre y de saxofones, arreglos y composiciones para *big band* y orquestas sinfónicas.

Un ejemplo es como dentro del contexto del jazz se han apropiado formas de los golpes del joropo y se han logrado mezclas interesantes. La música llanera cuenta con un alto componente improvisatorio y eso se puede ver en los intermedios de los pajarillos, seis por derecho y Gaván, donde el arpista o bandolista empieza a improvisar. A partir de ahí van surgiendo, de manera espontánea, nuevas figuras y variaciones sobre estructuras que ya están establecidas como estándares dentro del argot tradicional.

2.5.1 Ensamble, nuevos formatos

Caracterización

En los años setenta se crearon agrupaciones que acoplaron instrumentos llaneros con instrumentos de tradición europea como el piano, la flauta y el violín. Estas desarrollaron una nueva estética, a partir de la transformación de la música criolla y popular. La mezcla entre músicos de la tradición oral con músicos de formación occidental, produjo un movimiento que se denominó ensamble y que tuvo como resultado una nueva sonoridad que se consolidó como un nuevo estilo.

El cuatro y la bandola también sufrieron cambios con estas nuevas formas musicales, el tratamiento armónico enriqueció los mapas utilizados para los acordes, se empezó una exploración con recursos de otros contextos como el uso de voicings y la implementación de técnicas instrumentales tomadas de la guitarra (clásica, flamenca y eléctrica), en la búsqueda de una ejecución más eficiente. Estos cambios permitieron que la música tradicional ingresara a nuevos espacios como salas de conciertos, circuitos de *world music* y festivales internacionales.

Proceso de aprendizaje

Mi padre Israel Contreras, quien siempre ha sido melómano, escuchaba música de diferentes géneros como el rock de los 60, música clásica, boleros y música llanera. Por esta razón, crecí teniendo un contacto cotidiano con varios tipos de música de alto nivel. Dentro de estos, había dos grupos venezolanos que llamaron mi atención: El Cuarteto y

Raíces. Estos fueron los primeros grupos de este estilo que escuché, y su música quedó grabada en mis recuerdos por su sonido especial. Años después escuché al ensamble Gurrufío de Venezuela, interpretando temas que yo conocía del grupo Raíces[5] de una manera completamente novedosa. En sus interpretaciones y arreglos noté desarrollos musicales muy interesantes que incluían diferentes matices, dinámicas, cambios de tempo, y orquestaciones melódicas. Empecé a estudiar este estilo a partir de sus trabajos discográficos, conciertos y tertulias, donde buscaba analizar el funcionamiento de sus arreglos y composiciones.

Hacia el año 2004 conocí el Ensamble Sinsonte, conformado por músicos jóvenes estudiantes de la ASAB, este fue el primer grupo colombiano que vi trabajando este estilo. Contaban con una propuesta novedosa que incluía instrumentos como el cajón peruano y sonidos no convencionales como vasos de cristal y licuadoras, dentro de un performance escénico. En 2007 fui convocado para hacer parte de este colectivo como cuatrista y para participar en su segunda producción discográfica. De ahí en adelante empezó un trabajo interesante que me permitió ahondar en este estilo, generando aportes mutuos entre el grupo y yo, por mi parte, desde mi conocimiento de la tradición y por parte de ellos, desde otras perspectivas, conceptos y estéticas musicales relacionadas con su formación profesional. De esta manera, se generaron procesos de creación musical que combinan métodos de la tradición oral con métodos de la escritura occidental, pues generalmente se escriben elementos e ideas básicas a manera de boceto, que en el momento del montaje se van transformando y complementando a partir de la práctica colectiva.

En el 2009 se realizó un trabajo conjunto entre el ensamble Sinsonte y el pianista, arreglista y compositor estadounidense Stephen Prustman dentro del Festival de música clásica de Cartagena. Para la realización de los arreglos por parte de Prutsman, la escritura en partitura, fue una herramienta fundamental. La transcripción de algunos de los temas grabados en el segundo disco fue el punto de partida y un valioso ejercicio para el grupo. Además de esto en el momento del montaje de los arreglos con el grupo conformado por el ensamble Sinsonte y el cuarteto St. Lawrence, fue la partitura la que permitió una comunicación musical eficaz entre estos artistas provenientes de tradiciones diferentes. La representación escrita de las particularidades rítmicas del joropo fue una herramienta útil, que fue interpretada y asimilada con gran facilidad por los músicos extranjeros. A

[5] Señor Jou, 1980, la Negra Tila, 1983.

partir de este encuentro se generó una sonoridad muy especial que incluía aportes de las dos agrupaciones.

Podemos decir entonces que en el estilo de ensamble, los intérpretes tradicionales del cuatro y la bandola han tenido que adentrarse en el estudio de la lectoescritura musical, la funcionalidad armónica, y el análisis de las estructuras de las músicas occidentales debido a la interacción con otros modelos musicales. Esto les permite ampliar su concepción de la música y ampliar su espectro a nuevos formas de producción y creación con nuevos elementos que generan sonoridades novedosas en el joropo.

Proceso de creación

Título de la obra: Zumba que Zumba Flamenco. Partitura.

Para estructurar la pieza dentro de los lineamientos de la composición académica, busqué una idea que me sirviera como punto de partida para la creación. Después de un proceso de reflexión encontré la existencia de similitudes entre algunos pasajes melódicos del joropo y la música flamenca. A partir de esta relación construí y desarrollé los diferentes elementos musicales que conforman la obra. Además de esto, decidí utilizar un formato no convencional: piano, clarinete, contrabajo, cuatro y multipercusión.

Tomé el zumba que zumba, golpe tradicional, como base para el arreglo. La introducción inicia con un melotipo construido dentro de una escala frigia, sobre dos acordes: A7 y Bb7, en una métrica de 3/4. Con esto busqué construir una referencia a la sonoridad del flamenco que evocara en el oyente una relación con esta música española. Posterior a esto presenté una línea melódica en unísono en el piano, clarinete y contrabajo, sobre la armonía de un acorde disminuido en sus inversiones, esto me permite generar tensión. A continuación, expongo una sección de contraste con un carácter tranquilo en una métrica de 6/8, en la relativa mayor (F). Para la siguiente parte, después de una experimentación y búsqueda, decidí construir un bloque armónico con todos los instrumentos, sobre melodías en arpegios que concluye en el piano, el cual mantiene el mismo movimiento melódico sobre un ciclo armónico. Esto como preámbulo para presentar el golpe, sobre el cual los instrumentos improvisan cambiando cada dos ciclos. La intención fue recrear un zumba que zumba **coleado**, para esto incluí un ciclo de dos acordes como enlace entre cada ciclo. Para finalizar la pieza presento las partes anteriores de manera invertida, es decir, una construcción en arpegios, una sección de carácter tranquilo en 6/8 y finalmente, una melodía en unísono sobre una sonoridad disminuida.

2.5.2 Cuatro y bandola solistas

Caracterización

Dentro de los ámbitos académicos de las instituciones de educación superior, el cuatro y la bandola han tenido que entrar en dinámicas de organización, codificación y sistematización de sus elementos técnicos, estilísticos e interpretativos tradicionales. Esto permite la formulación de un currículum estructurado por niveles, que logra un mayor reconocimiento de ellos en relación con instrumentos provenientes de otros contextos, como los instrumentos sinfónicos. De la misma manera, se genera un enriquecimiento a partir de este contacto, adaptando componentes técnicos de otras prácticas al cuatro y la bandola. Por otra parte, las herramientas pedagógicas orales, propias de su enseñanza tradicional, siguen teniendo un lugar fundamental dentro de la academia, generando nuevas maneras complementarias de transmitir los conocimientos.

El cuatro solista

Hasta el momento hemos hablado del cuatro llanero como un instrumento de acompañamiento, pero este pequeño cordófono ha demostrado otras virtudes y posibilidades que le permiten presentarse en el rol de líder. Actualmente existe un desarrollo técnico, tímbrico, acórdico y expresivo que ha configurado un lenguaje y una identidad propios del instrumento, el cual ha sido explorado por los músicos Fredy Reina, Jacinto perez, Hernán Gamboa, Asdrúbal "cheo" Hurtado, quienes son considerados los precursores de esta estética interpretativa. Este lenguaje ha permitido el florecimiento de nuevas generaciones que siguen aportando al desarrollo del cuatro solista, que hoy se plantea como una línea en los programas de las escuelas modernas de educación musical.

El cuatrista venezolano Asdrúbal "cheo" Hurtado (entrevista, primera parte) generó grandes aportes a la definición de este estilo, su exploración en la mano derecha, en cuanto a las articulaciones utilizadas en las formas de ataque, estableció parámetros que actualmente cuentan con gran vigencia. Por otra parte, en la mano izquierda desarrolló propuestas que enriquecieron las posibilidades acórdicas e implementaron el uso de voicings a partir de las inversiones de los acordes. Además de esto, abordó diversos tipos de repertorio pertenecientes a otros ámbitos musicales, y adaptó elementos tímbricos de otros instrumentos, demostrando nuevas posibilidades existentes en este instrumento. Para esto, implementó técnicas como el chord melody, piezas arpegiadas y ataques percutidos sobre la madera. En el año 2004 creó el primer festival de solistas de cuatro

“La Siembra del Cuatro”, el cual es resultado de su esfuerzo por transmitir su conocimiento a nuevos semilleros de cuatristas, quienes generaron un gran movimiento. Este festival busca incentivar los nuevos valores y las nuevas propuestas que han ido constituyendo este estilo.

Proceso de aprendizaje

En 1990 fui convocado para participar en la delegación que representaría a Colombia en el Festival Internacional del Silbón, en Guanare, Venezuela. En este evento tuve la oportunidad de ver a un cuatrista llamado Vladimir Room. Fue la primera vez que escuché una interpretación solista con un nivel muy alto, y al mismo tiempo con un sonido único. Para el cierre del festival se organizó un parrando a las afueras de la ciudad, en este lugar Vladimir estuvo presente e interpretó varias piezas del repertorio de cuatro solista, las cuales registré con mi grabadora para estudiarlas más adelante. Meses después Vladimir participó en el festival de San Martín, en los llanos colombianos, en ese momento pude conversar con él respecto a esa grabación, hacerle preguntas y resolver dudas que aportarían a mi proceso de aprendizaje de este estilo. Un mes después este gran músico moriría en un accidente automovilístico.

Estos dos encuentros con este fenómeno del cuatro fueron de suma importancia en mi formación como solista, me compartió ideas muy valiosas para que el cuatro tenga esa sonoridad especial. La disposición de la muñeca derecha, la posición del dedo para la ejecución de los floreos, dejar una cuerda al aire como pedal mientras se ejecutan los acordes con el resto de las cuerdas, mutear la primera cuerda y hacer solo triadas, son algunos ejemplos de sus enseñanzas, las cuales me transmitió personalmente. Tres años después, en el mismo festival, conocí a Asdrúbal "Cheo" Hurtado y me enteré que era el primo de Vladimir, desde ese momento “Cheo” se convirtió en mi mentor, pues en cada encuentro me dejaba alguna enseñanza sobre el cuatro solista. (Entrevista a Asdrúbal “Cheo” Hurtado, segunda parte).

Proceso de creación

Título de la obra: Utopía. Partitura.

Para esta pieza, mi planteamiento consistió en crear una obra que tuviera un sello personal, mostrando una identidad que definiera mi forma de composición con una estética propia. Por otra parte, quise utilizar la mayor cantidad de técnicas posibles dentro del lenguaje técnico, tímbrico y expresivo del cuatro. De esta manera, comienzo la pieza

con un glissando que resuelve a un ciclo de cuatro acordes manteniendo la cuerda A como pedal, esto a manera de introducción. Más adelante presento un fragmento en arpegios con bajos simultáneos, donde utilizó acordes con agregaciones de maj7, 6/9, 11, 13 y sus2.

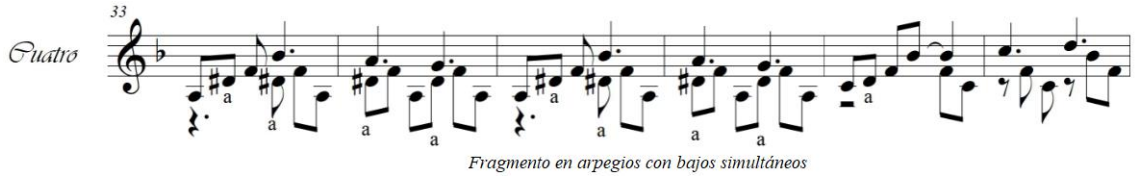


Ilustración 6. Estilo académico. Cuatro solistas, Utopía.

En la tercera sección utilizo el chord melody y finalizo con escalas punteadas con la uña del dedo índice como plectro. En la cuarta sección presento cuatro variaciones sobre el mismo motivo acompañadas de rasgueos, palm mute y glissandos sobre dos notas. El final de la pieza está construido a partir de una combinación de arpegios y bloques de acordes. Finalmente se hace un dacapo que concluye en una cadencia, la cual es una improvisación sobre un ciclo melódico con un motivo, durante cuatro repeticiones donde empleo abanicos, la última repetición se hace en ritardando.

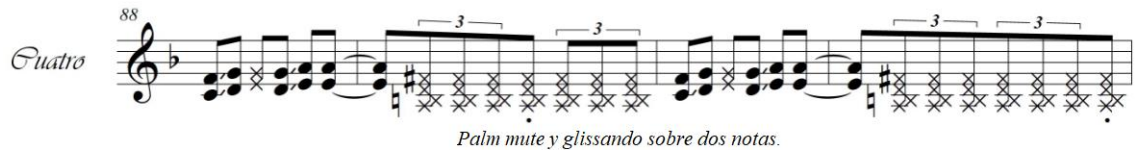


Ilustración 7. Estilo académico. Cuatro solistas, utopía.

La bandola solista

Esta reciente manifestación, se ha venido configurando a partir del desarrollo dado por fenómenos como la globalización, la migración de músicos a espacios urbanos y la tecnología, las cuales permiten el contacto con músicas de otros contextos. De esta manera, la bandola se ha ido nutriendo de diferentes técnicas interpretativas en una búsqueda por reconfigurar su rol, para que obtenga una mayor independencia y pueda asumir un rol individual con miras a enriquecer un nuevo lenguaje autónomo, ya que tradicionalmente cumple una función melódica al servicio del canto y el baile. Bandola solista.

Un referente importante de esta práctica es Moisés Torrealba, quien ha llevado la bandola solista a prestigiosas salas en diferentes lugares del mundo, en escenarios como el Festival Internacional del Joropo de Villavicencio, donde se le ha otorgado reconocimiento a partir de la inclusión de una modalidad que potencia esta manera de ejecución. Por otra parte, la bandola deja de ser un instrumento de carácter melódico para proponer la inclusión de acordes agregados, rasgueos, juegos de bajos alternados con melodías, desplazamientos por todas las regiones del diapasón bajos, medios, agudos, el manejo de escalas pentatónicas, blues, la aplicación de modos, técnicas del plectro para un mejor desempeño, generando una nueva sonoridad. La bandola solista es un instrumento en construcción, los nuevos ejecutantes día a día van proponiendo nuevas técnicas y se van generando nuevas creaciones que enriquecen el repertorio de esta práctica que empieza a mirarse desde las academias e instituciones quienes la han incluido como parte de los programas académicos.

Proceso de aprendizaje

A los 15 años mi padre me heredó su bandola y dos casettes del bandolista venezolano Anselmo López, quien se convirtió en uno de mis maestros, a partir de esas grabaciones, a pesar de que nunca lo conocí. A finales de los años 90, existía una sola tienda de discos especializada en música llanera en Bogotá[6], a este lugar llegaban todas las novedades discográficas del momento. Ahí conocí la primera grabación del bandolista Héctor Hernández, la cual generó un gran impacto en mí ya que presentaba el estilo de Anselmo, con un carácter diferente que expresaba mayor fuerza y vitalidad, y en el que presentaba nuevas propuestas de desarrollo melódico. Estas características se impusieron generando una nueva forma interpretativa que todos los bandolistas empezamos a adoptar inmediatamente. Un año más tarde nos encontramos durante el festival del Silbón en Guanare (Venezuela), donde compartió conmigo sus conocimientos técnicos sobre el instrumento, y sus herramientas interpretativas particulares, como por ejemplo, tocar solo con el plectro incluyendo el pedal.

Héctor Hernández inició un proceso de transformación en la interpretación de la bandola, a partir del aporte de diferentes elementos que dieron pie para la conformación de un nuevo estilo de ejecución, el cual sería desarrollado más adelante por los bandolistas

[6] La tienda llanera

Ismael Queráles, Saúl Vera y Moisés Torralba quienes empezaron a trabajar el instrumento a partir de estas formas generando transformaciones que se concretarían como el estilo de la bandola solista (M. Mendoza, comunicación personal, 20 de Enero de 2019),

Por mi parte, aprendí de estos maestros a partir de grabaciones, encuentros en festivales, y diferentes momentos en los que pude compartir con algunos de ellos. De esta manera, apropié los elementos característicos de este estilo, como por ejemplo el tratamiento del bajo y melodía simultáneos, los rasgueos adaptados de la guitarra flamenca, el uso de chord melody, las técnicas de plectro con digitaciones para un mejor desempeño en velocidad, la inclusión de dedos medio y anular, el uso de acordes con todas las agregaciones, los desplazamientos dentro de todas las regiones del diapasón y por último, la exploración de repertorios de otros contextos musicales.

Proceso de creación

Título de la obra: Rapsodia para plectro y cuatro cuerdas. Partitura.

Al ser un instrumento recio que cuenta con un alto nivel virtuosístico, la bandola tiene un timbre particular. Además de esto, la disposición de los acordes dados por los intervalos que hay entre cuerda y cuerda, dan unas sonoridades muy especiales. Por esta razón, mi idea para la creación de esta pieza estuvo basada en la forma de composición rapsodia, la cual consiste en la unión de diferentes estructuras temáticas y ha sido comúnmente utilizada por compositores europeos y estadounidenses de los siglos XIX y XX. En relación a esto, la obra se estructura a partir de pequeños segmentos ensamblados para la constitución de una sola pieza musical, generando texturas diferentes en cada una de las partes.

Mi trabajo consistió en construir fragmentos musicales conducidos melódicamente de una manera coherente. Dentro de esta búsqueda encontré un juego con arpegios sobre una armonía modal, que dieron como resultado una sonoridad medieval. Más adelante, continua un fragmento, influenciado por el color del flamenco, que consiste en juego de bajos con un pedal sostenido en la cuerda aguda en la nota A.

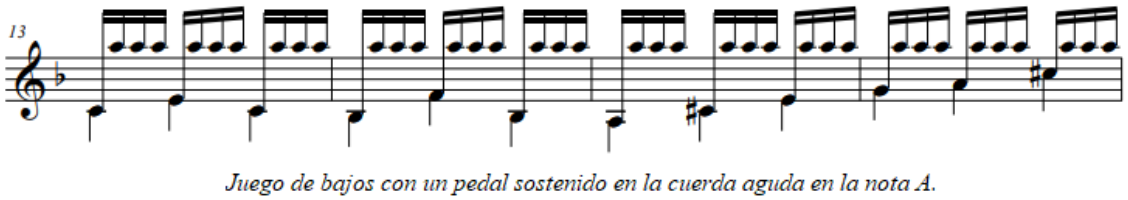


Ilustración 8. Estilo académico. Bandola solista, Rapsodia para plectro y cuatro cuerdas.

En el siguiente segmento diseñé una secuencia de tres acordes utilizando el efecto Palm mute, este se conecta con la siguiente sección a través de una transición corta. Prosigo con una secuencia armónica de acordes arpegiados en ritmo de tresillos con la digitación superpuesta entre el plectro y el dedo, buscando generar un efecto sonoro virtuoso. A continuación construí, a partir de una metodología de prueba y error, un fragmento de conexión utilizando las inversiones de un acorde de Adim, que reposan en un calderón. Empiezo otra sección con un cambio de tempo que va de lento a rápido sobre una línea melódica marcada en el primer tiempo por acordes. Finalmente, resuelvo a un tema utilizando el efecto trapíado para repetirlo toda la pieza. Para concluir presento una coda que consiste en una variación del primer fragmento en ritardando.

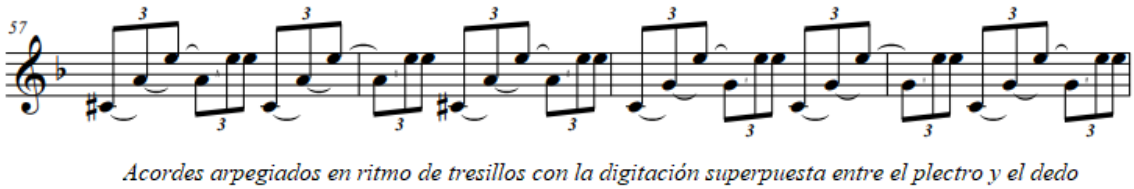


Ilustración 9. Estilo académico. Bandola solista, Rapsodia para plectro y cuatro cuerdas.

Tabla 3. Estilo académico, comportamientos técnicos y expresivos.

ESTILO ACADÉMICO		
INSTRUMENTO	**DESCRIPCIÓN DEL ROL EN EL FORMATO**	
	Aspecto técnicos	Pulsación con plectro, pedal con dedo medio, se emplean chamarreos,

BANDOLA LLANERA		cueriados y trapiados alternancias de pulsación.
	Disposiciones melódica y acórdica	Utiliza escalas tonales, pentatónicas, blues. Utiliza acordes en estado fundamental y en algunos casos, agregaciones de sexta, séptima y novena.
	Registros empleados	Recorre todas las regiones del diapasón.
	Función en el formato	Instrumento líder. Instrumento solista.
CUATRO	Aspecto técnicos	Utiliza la base tradicional y explora bases nuevas para diferente tipo de métricas, emplea efectos rítmicos golpeando la sobre tapa, dedo índice se utiliza como plectro para hacer fragmentos melódicos.
	Disposiciones de acordes	Acordes en estado fundamental y acordes con agregaciones o en extensión, chord melody.
	Registros empleados	Trabaja todas las regiones del diapasón.
	Función en el formato	Acompañante sostén de amarre, apoya bloques rítmicos y armónicos, cumple fusiones melódicas. Instrumento líder y solista.

Conclusiones

En este trabajo analicé tres estilos del joropo, a partir de los cuales se puede observar la diversidad de formas de interpretación, complejos tejidos que se han venido conformando en las últimas décadas. Expuse una mirada histórica, reconstruyendo, a partir de una revisión de textos, discografía y entrevistas, los posibles orígenes del cuatro y la bandola

llanera, y sus diferentes transformaciones y desarrollos. En esta mirada se muestra cómo en la región de los llanos colombo-venezolanos se ha configurado una cultura con un mismo lenguaje, costumbres y tradiciones, la cual traspasa las fronteras nacionales. Todo esto sirvió como base para la generación de procesos creativos que se estructuraron a partir de la aplicación de recursos como la reflexión, la autoobservación y la experimentación mediante prueba y error, los cuales fueron registrados y sirvieron de insumo para la composición.

La metodología de esta investigación estuvo basada principalmente en la autoetnografía, la cual me permitió definir mis formas de aprendizaje como sustento de la apropiación, comprensión y diferenciación de los comportamientos particulares de la bandola y el cuatro en relación a los contextos donde se han desempeñado. A partir de esto, propuse una clasificación en estilos que permite una comprensión acertada de las formas interpretativas del joropo, explicando las características y referentes principales de cada uno, para aplicarlas en el proceso de creación de las piezas, producto final de este trabajo.

En términos generales realicé una caracterización de cada estilo, mostrando sus principales referentes, quienes contribuyeron a la conformación y representación de cada una de estas manifestaciones. Además, expliqué cuáles son las características que definen cada estilo, cómo se abordan en el cuatro y la bandola y cuáles son sus códigos sonoros, aspectos técnicos, y desarrollos. Para esto, hice un muestreo del repertorio de cada estilo, en el cual pude observar de qué manera las músicas de otros contextos han influenciado el joropo, generando nuevas sonoridades y adaptaciones de técnicas que han hecho que el cuatro y la bandola sufran transformaciones importantes. Además de esto, mostré cómo diferentes espacios culturales como los festivales, la industria discografía y el ámbito de la industria musical, comercial y popular, han contribuido a la generación de cambios en las sonoridades del joropo, ya que el cuatro y la bandola han entrado en otras dinámicas que renovaron su forma de ejecución.

Todo esto me permitió diferenciar tres estilos del joropo, los cuales denominé: campesino o criollo, urbano y académico, y además emitir un concepto de cada uno para su definición. Con el estilo campesino o criollo me refiero a la música que tiene un carácter muy ligado con entorno del campesino, el cual se relaciona con la fuerza y el sabor de lo raizal, oral y ancestral. En este estilo el cuatro y la bandola están al servicio del canto y el baile en las horas de descanso después del trabajo’e llano. Por otra parte, el joropo

urbano cuenta con matices del ámbito de la música comercial, presentando sonidos más refinados y estilizados, con influencia de otros géneros como la balada. El cuatro y la bandola acompañan de una manera delicada y ordenada, con ornamentos provenientes de estándares comerciales. Además, la música instrumental de festivales, donde estos instrumentos entran en las dinámicas de la competencia y, por lo tanto, el virtuosismo, el trabajo colectivo y sus respectivos roles (de sostén y amarre en el caso del cuatro y de **instrumento mayor** en la bandola) tienen un mayor desarrollo. Finalmente, dentro del estilo académico se encuentra la producción dada por la entrada de las músicas tradicionales a los ámbitos institucionales, donde los músicos en formación tienen contacto con la oralidad que al ser abordada desde otras estéticas produce sonoridades nuevas que se mantienen ancladas a la tradición. En esta forma de producción sonora, el cuatro y la bandola sufren diferentes desarrollos y transformaciones, dados por la apropiación de nuevas técnicas, el ordenamiento y sistematización para la enseñanza, y la conformación de los instrumentos en un rol de solista o de concierto.

Tras una revisión de fuentes, fue evidente la falta de documentos y estudios sobre este tema, en este sentido, esta investigación apunta a contribuir y enriquecer la información sobre estas manifestaciones, teniendo en cuenta las diferentes maneras de transmisión de conocimiento, tanto escritas como orales. Así, uno de los aportes más importantes de este trabajo fue el registro audiovisual y sonoro a modo de tutoriales como material de apoyo, los cuales sirven para aclarar y definir conceptos técnicos de ejecución y formas sonoras del cuatro y la bandola llanera, buscando crear reflexiones y motivar a otros investigadores a que sigan ahondado en el análisis para la comprensión de las dinámicas sonoras en los ámbitos estilísticos, interpretativos, técnicos y epistemológicos del cuatro y la bandola llanera, dentro del tejido cultural llamado joropo.

Glosario

Amarre: Término utilizado entre músicos que se refiere al acople entre los instrumento. Lograr el ajuste perfecto.

Ataque o Pulsación: Es la acción que ejerce brazo, muñeca y dedo, sobre las cuerdas, rasgándolas para que proyecten el sonido.

Bandola moderna: Es la denominación dada en los festivales a la forma de ejecución con formas más elaboradas a

partir de la inclusión de elementos técnicos, musicales y expresivos, tomados de otros instrumentos como la guitarra eléctrica y flamenca. También se refiere a la evolución que ha sufrido en su ejecución con respecto a la bandola tradicional.

Chamarreo: Efecto técnico utilizado por los ejecutantes de la bandola llanera, mediante un barrido constante sobre las cuerdas con marcaciones rítmicas que determina el instrumentista.

Coleado: En musca llanera este término se utiliza para definir una transición entre los ciclos de algún golpe, puede ser cada dos o cada cuatros ciclos.

Contrapunteo: Es una modalidad de la música llanera. Donde dos individuos se enfrentan improvisando coplas o versos, a los que se les imponen diferentes tipos de rimas.

Cueriado: Efecto técnico utilizado en la bandola llanera, que consiste en hacer un barrido y al terminar saturar la cuerda más grave para generar una sensación de latigueo.

Doble plumada: Es una forma de ejecución característica de la región de Maní (Casanare), este efecto permite adornar las piezas mediante un rebote continuo, por una pulsación hacia abajo una respuesta hacia arriba, por dos pulsaciones hacia abajo seguidas una respuesta hacia arriba, este rebote hacia arriba se debe pulsar con menor intensidad.

Entrevera'o: Se le denomina a la mezcla de varios ritmos o aires de la música llanera para la conformación de una pieza musical, pueden utilizarse pasajes y golpes, generalmente se construye a partir de varios golpes que se van conectando uno a uno.

Golpes: Son estructuras construidas a partir de ciclos armónicos que son caracterizados por melotipos que identifican a cada golpe.

Guate: Gentilicio con el que el llaneros denomina a las personas que no pertenecen a la región.

Instrumento mayor: Por tradición es la denominación que dan los músicos del genero joropo a los instrumentos melódicos: arpa, bandola, mandolina,

bandolín, bandolón y guitarro para distinguirlos como el instrumento líder.

Pajuela o plectro: Es un objeto que se toma entre los dedos para pulsar **l**as cuerdas, generalmente es triangular y se fabrica en diferentes materiales como plástico madera o cacho, viene en diferentes calibres.

Parrando: Es la denominación de los llaneros para fiesta, reunión, celebración. Manifestación cultural entorno a la música, el baile, el canto, la comida y costumbres llaneras.

Pasajes: Estructuras musicales pertenecientes al género joropo de tempo lento sobre las cuales se componen textos referentes a las costumbres del llano, amor, despecho, sitios u objetos.

Pedal: Es una técnica empleada en la bandola llanera que se basa en hacer una respuesta jalando con el dedo o la pajuela respondiendo a la melodía.

Pulsaciones abiertas: Es la acción que ejercen brazo, muñeca y dedo, sobre las cuerdas, rasgándolas para que proyecten el sonido. Puede realizarse en dirección ascendente y descendente.

Pulsaciones cerradas (apagado, trancado): es la acción que ejercen brazo, muñeca, índice y pulgar, sobre las cuerdas, rasgándolas, pero sin hacerlas sonar, creando un efecto percutido.

Recio (música recia): En el contexto joropo**,** es una expresión que se usa para dar una connotación de fuerza. La potencia, claridad, robustez en la voz de un cantador de joropo. La expresividad y violencia con que se ejecuta un joropo de tempo rápido por un conjunto llanero.

Trabajo'e llano: Es la actividad cotidiana del llanero. Concerniente al trabajo con el ganado, los caballos y todas las tareas del trajín cotidiano.

Trapiados: Efecto técnico característico de la bandola llanera que combina barrido y palm mute.

5. Listado de referencias

Bibliografía

Arbeláez, D. (2016). *El arpa llanera y su tradición en el Torneo Internacional del Joropo.* Bogotá: Pontifica Universidad Javeriana.

Battaglini, O. (2015). EL CUATRO VENEZOLANO: continuidad y evolución con respecto a la guitarra renacentista. *Resonancias vol. 19, n°37*, 89-111.

Bedoya Sánchez, Samuel. (1993) Joropo –Música en el proceso Folk – Urb. Formulaciones para una folklorología estructural aplicada. Manuscrito. Inédita.

Bermudo, F. ([1555] 1982). *Declaración de instrumentos musicales.* Madrid: Editorial Arte Tripharia.

Castro, J., & Arvelo, A. (1992). *EL CUATRO. J.J Fotografía infrarroja.* Caracas.

Claudia, C. (1999). Estudio analítico y comparativo sobre la música del joropo, expresión tradicional de Venezuela y Colombia. *Revista Música de Venezuela*.

Díaz, C. A. (2007). *ABCD del cuatro.* Bogotá: Impactó más.

Frith, S. ([1987] 2001). Hacia una estética de la música popular. (S. Martínez, Ed.) *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*, 413-435.

Lambuley, E. R. (2014). JOROPO, Sonoridades de la vida, estéticas de la existencia. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.

Lambuley, N. (2017). *El lenguaje del arpa en Colombia: 1970-2000, tres estudios de caso.* Bogotá: Universidad Distrital.

López-Cano, R., & San Cristóbal, Ú. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos.* Barcelona: Fondo Nacional Para la Cultura y las Artes de México.

Molina, H. (2012). *Recursos sonoros del cuatro Venezolano en su afinación tradicional (la/re/fa#/si). Caracterización y propuesta para su representación gráfica.* Tesis de grado, Universidad Nacional Experimental de las Artes, Caracas.

Rivera, C. A. (2010). *Cultura musical llanera urbana. Un imaginario que se construye en las ciudades del piedemonte.* Villavicencio: Pensamiento, Palabra y Obra.

Schoenberg, A. (1950). *Style and Idea.* New York: Philosophical Library, Inc.

Sossa, J. (1988). "El cuatro joropo". Transformaciones rítmico tímbricas. *Revista A Contratiempo*, 38-52.

Vera, S. (1982). *Método para el aprendizaje de la bandola llanera.* Caracas: Fundarte.

Discografía.

Armas, Reynaldo. “A usted señora”. *La inspiración del poeta*, (LP), 1978.

Armas, Reynaldo. “Mi amigo el camino “. *Cantor poeta y pintor*. (LP), 1979.

Armas, Reynaldo. “indio “. *El Indio*. (LP), 1981.

Armas, Reynaldo. “Enamoramiento “. *Romántico*. (LP), 1986.

Bela Fleck and The Flecktons. “Little Worlds”. *Pineapple Heart.* Columbia, 2003.

Cantan los alcaravanes (Bogotá: Sonido Asociados, 1989). LP. s.e, s.a.

Dream Theater. “Constant Motion”. Systematic chaos. Roadrunner Records, 2007.

Ensamble Gurrufio. “Cruzao”. *Señor Jou.* Independent/Dorian. (DC). 1994.

Ensamble Gurrufio. “El trabadedos”. *La Negra Atila.* Sony music/Independent. (DC). 1997.

Ensamble Sinsonte. “Reversiones”. *Apure en un viaje.* Guana Records-070725. (CD). 2007.

Grupo raíces de Venezuela. “Señor Jou”, *Raíces.* Palacio. Word-ethni. (LP). 1980.

Grupo raíces de Venezuela. “La negra Atila”, *Raíces.* Palacio. Word-ethni. (LP) 1983.

Gurrufío, E. (Compositor). (1993). La noche del morrocoy azul.

Hernández, H. *Bandolazo llanero.* Divensa (LPS)- 7179, 1998.

Hurtado, Cheo. *Compadre pancho.* Musicarte. 1993.

Hurtado, Cheo. *Compadre pancho.* EBD Records. 2015.

Lavoe, Héctor. “Triste y vacía”. *Vigilante*. Fania Records (LP), 1983.

Torneo internacional del joropo (Bogotá: Divensa, 1981). LP.024.

Robayo, Darío. *Cuerdas al galope* (Arauca: Producciones Araucano). CD. AUC-CD-05.

Valderrama, Orlando “El Cholo”. (2010). “Cholo Joropo”. Vibra music enteritamen s.a. (Productor Fonográfico). Bogotá, Colombia.