



**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA**

**FACULTAD DE ARTES**

**CARRERA DE ESTUDIOS MUSICALES**

TRABAJO DE GRADO

**ANÁLISIS INTERPRETATIVO SOBRE *MONOLOGO EN TIEMPO DE JOROPO* DE  
CARLOS GUZMÁN**

**KAREN STEPHANY BARRETO GARCÍA**

Énfasis interpretación Saxofón

Semestre X

Profesor de Saxofón

**MAESTRO CESAR VILLAMIL MEDINA**

Directora de la carrera de carrera de Estudios Musicales

**MAESTRA PATRICIA VANEGAS**

Mayo del 2013

BOGOTÁ, D.C.

## TABLA DE CONTENIDO

	Pag.
1. INTRODUCCIÓN.....	3
2. DATOS BIBLIOGRÁFICOS .....	7
3. ANÁLISIS FORMAL E INTERPRETATIVO.....	9
3.1 Primer movimiento, <i>La Vaquería</i> .....	9
3.2 Segundo movimiento, <i>Registro</i> .....	12
3.3 Tercer movimiento, <i>Pajarillo</i> .....	14
4. CONCLUSIONES.....	21
5. BIBLIOGRAFÍA.....	23
6. ANEXO (Partitura).....	24 -31

## 1. INTRODUCCIÓN

La música ha jugado un papel muy importante como elemento etno-cultural en los distintos pueblos y naciones de Latinoamérica desde principios del siglo XX. Por medio de esta práctica (la música), se pueden identificar diversas comunidades y sus características específicas. Al incluir de manera única y particular elementos musicales importantes como lo son: el ritmo, la armonía, la melodía y la interpretación musical, se generan distintas personalidades musicales con las que se puede reconocer una sociedad cultural. Esto sumado al abandono que tienen distintos pueblos por su ubicación geográfica y la falta de vías de comunicación; permite generar círculos cerrados y marginados con un aire musical aun más personal e independiente.

A medida que avanza el siglo XX, el planeta entero empieza a conocer diversas expresiones musicales derivadas de Latinoamérica, las más populares son: el tango, la ranchera, el bolero y el son cubano. El tango con un contenido cultural más allegado a los suburbios, la amante, el rival, la pelea en contraste con los tangos clásicos que evocan belleza. La ranchera Mexicana; populista, simple, mujeriega y machista, en contraste con el son Cubano; Ritmo elegante que se baila con movimientos precisos, acompañado de la característica e infaltable clave y hermosas letras en líricas melodías. Por último el bolero, la dosis de romanticismo, los novios y la serenata.

Después del olvido de varias naciones, estas buscan reconocerse y encontrarse a sí mismas, creyendo que tienen la mayor variedad y demanda de manifestaciones musicales típicas. Entre este grupo de naciones está Colombia, que en realidad ofrecía una formidable variedad de aires musicales, instrumentos y danzas. El predominio político que tiene la Región Andina, permite la difusión y el reconocimiento de los aires musicales andinos como lo son; el bambuco, el pasillo y la danza. De la costa Caribe, surge como

representante actual de Colombia a nivel internacional la Cumbia, que se impone sobre el famoso y preferido bambuco en la época romántica de los años 30. Después de los años 60, muchos aires musicales locales continúan enriqueciéndose con su propia dinámica de trabajo diario en la tierra y la hacienda a causa del anonimato y desinterés de inclusión de los centros de desarrollo cultural.

El Joropo, permaneció marginado hasta los años 80, al igual que su territorio, los llanos; lo cual le permitió consagrarse en sus aires musicales, afirmarse, adquirir madurez y lucidez propia.

La marginalidad sociopolítica de un territorio históricamente despoblado en relación con el hacinamiento de las grandes ciudades, significó la ausencia del Joropo dentro del contexto de la cultura popular de la nación, aunque era una verdad llanera, una auténtica pasión de la sabana, reconocida en Venezuela. (Baquero, 1990: 56)

Tres compositores e intérpretes del llano, Miguel Ángel Martín, Héctor Paúl Vanegas, y David Parales, aseguran los primeros trabajos de cultura llanera en Villavicencio y el Meta. A la par en Casanare, la cultura llanera de los mestizos de la sabana, rebosa a pesar de la descalificación histórica por parte de los “blancos”. Por esta razón fue más fácil encontrar información sobre los músicos venezolanos como Juan Vicente Torrealba.

A principios del siglo XX la cultura mestiza de los llanos no se evidenciaba en las ciudades, sus ritmos, músicas y costumbres. Pero más adelante, éstas comenzaron a influenciar la corriente llanera de la sabana por el contacto que se comenzó a tener con los vaqueros que traían ganado desde Casanare y Arauca. Las serenatas, empiezan a llenar de arpegios aquellos cantos y las coreografías se llenan de tanta influencia urbana hasta llegar al punto de usar minifaldas en un baile inicialmente de bambuco y de pareja. Este ambiente un poco ambiguo, se vuelve prolífico para los torneos, reinados y festivales como producto de una expresión musical.

De la misma manera que la música llanera, el saxofón sufrió marginación al momento de su aparición en el entorno musical siendo excluido de la orquesta sinfónica, pero, encontró otros ensambles y corrientes musicales donde pudo generar una potencial popularidad, evolución técnica y estética. Históricamente el saxofón comienza a desarrollarse en dos corrientes distintas de la música como lo son el Jazz y la música Clásica, pero a la par de estas corrientes, incursiona en una nueva expresión musical en donde el saxofón es altamente valorado, la música contemporánea. Protagonista de numerosas composiciones por partes de importantes compositores como lo son: Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio, Iannis Xenakis, György Ligeti, Philip Glass, Jacob Ter Veldhuis, Ryo Noda entre otros.

Uno de los resultados positivos de la actitud de las naciones de Latinoamérica en el siglo XX con su afán por ser reconocidas con sus ritmos típicos fue, que los aires latinoamericanos, llenos de colores y riquezas comenzaron a ser valorados, no solo por sus habitantes nacionales, sino también por músicos de los países culturalmente más desarrollados. Muchos músicos europeos buscan inspiración en estos aires latinos. Ejemplos concretos de esto los son los dos compositores franceses: Darius Milhaud con su *Suite Scaramouche*, para saxofón alto y orquesta sinfónica (1937) cuyo tercer movimiento en una Brasilea. Lino Florenzo con su *Suite Sud- América* (1978) para cuarteto de saxofones y Jean Francaix con sus *5 Danses exotiques* para saxofón y piano (1962). A la par de esto, en Colombia el saxofón comienza a ser reconocido y vistoso gracias a su participación en las Bandas militares y civiles. También gracias al reconocido compositor Colombiano Luis Eduardo Bermúdez, "Lucho" Bermúdez, el saxofón hace parte importante de las orquestas de música popular del Caribe.

Entrando ya en materia sobre el tema a tratar, cabe resaltar que el desarrollo del género musical y cultural “*Joropo*” se desenvuelve totalmente desligado del desarrollo musical del saxofón, pero, a finales del siglo XX comienzan juntos a ser parte de distintas composiciones musicales como lo son: El *cuarteto Latinoamericano para saxofones* (1976) de Aldemaro Romero, *Joropo* para Quinteto de saxofones (1990) de Lucidio Quintero Simanca y la obra a analizar en este escrito el *Monologo en tiempo de Joropo para saxofón alto* (2008) de Carlos Gonzalo Guzmán Muñoz.

El *Monologo en tiempo de Joropo para saxofón alto* de Carlos Guzmán es una de las obras más importantes dentro del repertorio de música Colombiana en el siglo XXI. Su importancia radica en la sutil mezcla de los elementos y golpes tradicionales del Joropo con elementos contemporáneos de la música académica. La escritura musical de esta obra es tratada de manera objetiva por parte del compositor para el instrumento, teniendo en cuenta la versatilidad sonora del saxofón y el alto nivel técnico que se requiere para interpretar efectos y técnicas extendidas de manera precisa. Además de esto, el formato (saxofón solo), no es común en una obra de la corriente musical llanera, y esto quiere afirmar el interés del compositor por incursionar en el Joropo de manera moderna incluyendo elementos innovadores en este género. Teniendo en cuenta todos los aspectos culturales y musicales que rodean la composición de esta pieza se busca hacer una aproximación de manera objetiva a una interpretación coherente de la obra.

## 2. DATOS BIBLIOGRÁFICOS

Dentro del contexto en el que fue escrita esta obra es importante mencionar que el compositor Carlos Guzmán, compuso esta obra después de un largo recorrido musical. Nacido en Puerto Asís, Putumayo, Colombia en 1972 este importante músico y compositor colombiano comienza estudiando en la ciudad de Bogotá. Estudió guitarra con Juvenal Atehortua y con Gentil montaña. Más adelante en 1998 recibe el título profesional de Maestro en Artes Musicales con énfasis en Composición y Arreglo, de la Academia Superior de Artes de Bogotá-ASAB, bajo la tutoría del Maestro Alfonso Dávila Ribeiro. En el año 2001 participa en el Taller de Música Contemporánea dirigido por los Maestros David Smeyers, Cornelius Hummel y Sven Thomas Kiebler (Trío Avancé, Alemania). En el 2003, viaja a la Ciudad de Barcelona, España, en donde perfeccionó los estudios de Armonía Moderna en el “Taller de Musics” con los Maestros Carlos Uguet y Vincent Martí.

El intérprete puede llegar a ser parte importante en la composición de una pieza musical y el Monologo en tiempo de Joropo es una muestra de esto. Por encomienda de los saxofonistas Colombianos Adalber Gaviria y Anyer Gutiérrez, el compositor Carlos Guzmán comienza a construir una obra para saxofón solo, que tenga aires tradicionales Colombianos y elementos que resalten las destrezas técnicas e interpretativas de los dos músicos colombianos; ya que uno de los objetivos más importantes de esta obra en su momento era hacer parte del repertorio musical de los saxofonistas para un concurso internacional de saxofón. Es importante destacar en esta obra el trabajo en equipo entre el intérprete y el compositor el cual da como resultado: Interés por parte del compositor

para crear obras que reconocen y resaltan las destrezas musicales particulares de un intérprete y respeto por parte del músico intérprete en cuanto a la música y estilo que el compositor plantea en la obra.

La definición de la palabra Monólogo en el diccionario de la real academia española es la siguiente: “Especie de obra dramática en que habla un solo personaje”. Es clara la intención programática del compositor en la obra, por medio del título monologo y el uso del zapateo. Estos dos elementos le dan un giro al aire de joropo habitual, generando un equilibrio entre la tradición y la innovación que dan como resultado una especie de obra teatral donde el personaje es el hombre del llano. “Monólogo en Tiempo de joropo es una obra que refleja parte de la tradición del canto monódico de los llanos Colombo-Venezolanos, es la lectura y la percepción del hombre de Sabana, monologo es la poética misma del ser llanero” (Guzmán, 2008: 2).

Carlos Guzmán, introduce en la obra los aires llaneros con su importancia rítmica y armónica, pero, esto es algo que ya se ha visto anteriormente en los compositores de la música de este estilo. Sin embargo, lo particular de este compositor es como comienza a hacer un desarrollo específico de la sensación melódica en la obra y en el estilo musical. A su vez busca romper con los lineamientos corporales donde el músico cuenta con un único elemento expresivo que es el sonido y recurre a la naturaleza rítmica de la música llanera, ritmo para danzar

### 3. ANÁLISIS FORMAL E INTERPRETATIVO

En cuanto a la organización y el manejo de los tiempos en la obra, el compositor ubica distintos aires musicales que presentan un carácter particular de manera progresiva. *La Vaquería*, inspirada en “los cantos de trabajo”, el trabajo del campesino en el amanecer llanero. Sigue con *Registro* que es un preludio del consecuente aire musical *Pajarillo*, presente con un carácter recio. Todo esto acompañado por un elemento innovador compositivo presente en el último aire de la obra: el Zapateo. Se cree que el zapateo viene de la influencia de los bailes flamencos y andaluces traídos por los españoles. Con el tiempo y el aislamiento que el llano experimentó después de la liberación española, el zapateo adopta un carácter más fuerte y representa al hombre, no representa a la mujer, porque en el baile de pareja la mujer hace un paso que se llama "escobillao". El Zapateo es un acto en el que se manifiesta la altivez Llanera, la gallardía, el machismo y algunas actividades de su vida diaria en las llanuras. Este elemento típico llanero claramente hace parte indispensable del pajarillo y al mismo tiempo complementa la obra agregando una mayor dificultad técnica al momento de interpretar la pieza, tocar y “bailar” al mismo tiempo.

#### 3.1 Primer movimiento, La Vaquería

Con respecto al análisis interpretativo y formal, el primer movimiento de este monologo, es particular, porque no hay mucho énfasis en el ritmo o la armonía sino que por medio de una forma estructural abierta, hace más énfasis en los elementos y eventos melódicos que aparecen y el desarrollo de éstos a largo del movimiento que inicia con una indicación de tempo *Adagio*. Por otra parte el carácter de este movimiento es bastante

dulce y expresivo, por medio de melodías que hacen referencia a la hora del ordeño de la vaca, en el primer momento del día. Con un hermoso amanecer llanero como inspiración, se le empieza a cantar a la vaca melodías compuestas a partir de intervalos de 4ta y 5ta. Se tocan de manera apresurada para descansar en notas largas que se descuelgan y que se desarrollan por medio de distintas técnicas de *vibrato* y *glissando* descendente. Esto imita los ritmos y sonidos producidos por el ganado vacuno. Todo esto con la intención de que la vaca se relaje y permita que sea ordeñada. La siguiente grafica, muestra la primera frase de este movimiento con la notación elegida por el compositor para producir en el intérprete la intención deseada y la primera presentación de *L'eco*, recurso musical del canto que se desarrolla a lo largo de la obra.

### Gráfica No. 1

*Monologo en tiempo de Joropo para saxofón alto, 1er movimiento.*

The image shows a musical score for saxophone alto. At the top, a pink box contains the instruction "Dolce cantabile espressivo y libero". Below this, the tempo is marked "Adagio" with a quarter note equal to 40 (♩ = 40). The key signature is one sharp (F#). The score begins with a circled quarter note on the staff. A green bracket labeled "L'eco" spans across the first two notes. A blue bracket labeled "Notación" spans across the last two notes. Below the staff, a wavy line represents vibrato, with dynamic markings in red: *pp*, *fp-pp*, *fff*, and *fp*. A green arrow points from left to right along the bottom of the wavy line.

A lo largo de la obra, se aclara la importancia de los intervalos de 5ta y de 4ta, los cuales se pueden resaltar más con la sugerencia de dinámicas puestas debajo en color rojo. La notación contemporánea también resalta las técnicas extendidas usadas por el compositor, el cuarto de tono descendente que hace referencia al canto del llanero, el cual nunca canta desafinado y es totalmente estilístico.

Es evidente que el movimiento gira en torno al desarrollo de las melodías empleadas y no a una armonía. Este comportamiento hace alusión a los “cantos de trabajo”, que son una

serie de tonadas, cantadas por los campesinos con el fin de llamar al ganado para ordeñarlo.

## Gráfica No. 2

*Monologo en tiempo de Joropo para saxofón alto, 1er movimiento: sistema No.5 y sistema No.10.*

The image displays two systems of musical notation for alto saxophone. The first system, starting at measure 5, contains three melodic motifs: Melodia No. 1 (measures 5-7, marked *fz*), Melodia No. 2 (measures 8-9, marked *p*), and Melodia No. 3 (measures 10-11, marked *p*). The second system, starting at measure 10, contains three more motifs: Melodia No. 4 (measures 10-11, marked *f* with *accel.* and *a tempo* markings), Melodia No. 5 (measures 12-13, marked *p*), and Melodia No. 6 (measures 14-15, marked *f*). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Este comportamiento de desarrollo motivico, mantiene un dialogo con algunos motivos que están haciendo el papel de respuesta del ganado. Debido a que cada melodía desarrollada presenta repetidas figuras motivicas (Melodias 1,2,3,4,5,6), es necesario tener en cuenta que se deben interpretar de manera cuidadosa y totalmente diferente sin que se deforme la individualidad de cada uno de estos motivos. Es sencillo cometer el error en la interpretación de estas, al tocar todos los motivos iguales por sus similitudes. Finalmente introduce el mismo *L'eco* que presenta al principio de la obra con el objetivo de cerrar este movimiento.

### 3.2 Segundo movimiento, *Registro*

El segundo movimiento de la obra también presenta una forma estructural abierta pero a diferencia del primer movimiento, aparece una sección llamada *Registro*. En la música llanera colombiana, existe un formato tradicional constituido por los siguientes instrumentos: Arpa, maracas, cuatro. Actualmente también hace parte de este grupo el bajo eléctrico y la voz. *El Registro*, consiste en una escala interpretada por el arpa, donde se debe demostrar la destreza técnica al igual que la cadencia en un concierto. Todo esto después de la introducción que se dio por parte de todos los instrumentos con el *L'éco* en la Voz.

#### Grafica No. 3

*Monologo en tiempo de Joropo para saxofón alto, 2do movimiento: sistema No.18*

*Registro*

*Codetta*

\* *Loco*

A partir de este importante fragmento, en el joropo tradicional, se desarrolla el segundo movimiento, agregando primero un fragmento melódico al final del *Registro* al cual se le llamara *codetta* y es el primer desarrollo planteado por el compositor en base al *Registro*. En su mayor parte, el papel protagónico lo tiene el proceso sonoro, mientras que a partir de los cambios de registro, fragmentos que se constituyen de intervalos y un pedal armónico se genera una nueva dirección melódica y una nueva tensión.

Lo curioso de esta parte es que hacia la mitad del movimiento, cuando se ha generado y resuelto la tensión creada por los grupos rítmicos construidos a partir de semicorcheas,

los intervalos y los cambios de registro del sistema No. 37, se comienza a construir de nuevo tensión a partir de otro recurso innovador en la obra, el *Slap*. De la forma en que el compositor utiliza el *Slap*, es con la doble intención de introducir la siguiente sección del movimiento. Así se plantean cambios de sistemas métricos por compas, generando más tensión y haciendo el papel del bajo con un golpe por derecho (el cual se va a presentar más adelante el tercer movimiento por medio del pie). Pero claramente aquí lo mantiene en la voz superior, lo cual hace difícil su relación con el bajo rítmico tradicional.

Al final del movimiento resultaría un poco densa o repetitiva la presentación de *L'eco* nuevamente, pero a lo largo de la obra el compositor lo maneja de manera distinta, generando un carácter diferente para cada *L'eco* que se presenta durante la obra, lo cual implica más versatilidad y complejidad.

El *Registro*<sup>1</sup> de esta obra, claramente no es un *Registro* tradicional, porque aparece desarrollado con un tratamiento académico que lo define como puente o conector entre el primer y tercer movimiento de la obra. Se han desarrollado elementos que se hacen presentes en los otros dos movimientos de la pieza además de escribir al final de este aire de nuevo un *L'eco* que entra a hacer parte estructural de la forma del siguiente movimiento, *el Pajarillo*.

Cabe aclarar que en la notación tradicional, *Loco* es un término Italiano que indica “a su lugar” y se emplea para "desoctavar", es decir, para volver al lugar de origen después de una indicación de cambio de octava, pero se puede observar en la Grafica No. 3 que el compositor de la obra no lo usa de manera tradicional sino que lo utiliza como un recurso de carácter para poder indicar al interprete la velocidad desmedida con la que se desarrolla el registro

---

<sup>1</sup> Cuando se utiliza la palabra *Registro*, se hace referencia a una parte de la forma estructural del pajarillo donde se desarrolla una escala por parte del instrumentista y no a la definición de grupos de sonidos de alturas determinadas como altos o bajos en un instrumento o voz.

### 3.3 Tercer movimiento, *Pajarillo*

Este es el movimiento más importante en cuanto a la estructura formal, ya que el diseño se asemeja en gran parte al del *Pajarillo* tradicional (también llamado seis por derecho o seis numerado) y sus dos sistemas métricos (*Por corrío* y *Por derecho*). No solamente expone los característicos rasgos rítmicos, sino también las características armónicas. El compositor logra por medio de la utilización adecuada de estos elementos, destacar las cualidades únicas del saxofón. Mediante la armonía muestra la versatilidad y agilidad del instrumento y mediante el ritmo muestra la fuerza y precisión.

Para empezar con el análisis, es necesario aclarar la forma estructural del tercer movimiento. Este está dividido en partes grandes que se organizan de la siguiente manera:

#### Grafica No. 4

*Monologo en tiempo de Joropo para saxofón alto, 3er movimiento: Cuadro formal.*



Esta forma puede entenderse como la forma tradicional del pajarillo con algunas variaciones. Como lo son la introducción, que está precedida de la entrada del *L'eco* del segundo movimiento, y la *codetta*. En la música tradicional llanera, la *Introducción* es la entrada de todo el grupo instrumental con mucha fuerza y carácter, después del *Registro* que presenta el arpa. Esto lo hace a partir de la presentación de todos los instrumentos en unísono rítmico y melódico, lo cual es difícil de imitar en el saxofón por sus características melódicas innatas. Para generar esta misma sensación de fuerza y densidad

en la obra, el compositor hace una introducción con una melodía muy característica del pajarillo tradicional. Esta melodía aparece en los primeros cuatro compases del movimiento los cuales se repiten y el compositor adhiere el zapateo en unísono rítmico. En la *introducción* también se plantea un elemento muy importante y es la armonía de la pieza. En la música llanera, cada aire tiene su nombre específico a partir del patrón armónico particular que lo compone. Para que su nombre sea Pajarillo, primero necesita estar en tonalidad menor y segundo tener el siguiente patrón armónico: **i – iv (ii) – V–V7**. Pero este patrón muy común en la música en general, se vuelve particular por la manera como se organiza en el pajarillo. En este aire de la música llanera, la tónica no es el primer grado en menor (i), sino el V7; lo que quiere decir, que a partir de esta organización de tensiones se desarrolla todo el tercer movimiento. Esto es aun más evidente cuando observamos el primer y último compas de la obra, su armonía es **V7**.

### Grafica No. 5

*Monologo en tiempo de Joropo para saxofón alto, 3er movimiento: cc. 57- 65*

*Pajarillo*

Enérgico  
Allegro: 190

Introducción

Melodia

Llamado

3(6)  
4(8)

57 61

57 63

mf

Em: V7 i ii V7 V7 i

1. 2.

mf

V7 vi V7 V7

La segunda sección formal es el *Llamado*, en la cual aparece un *ostinato* que sería interpretado por el arpa con el fin de llamar al cantante. Este *Llamado* se desarrolla en el saxófono por medio de melodías, que se generan a causa de la construcción de amplios intervalos que crean un contrapunto de dos melodías. Sumado a esto, la indicación de *tempo* (negra 190) y el acompañamiento del pie apoyan la sensación de movimiento y la percepción de dos voces por parte del saxofón. La sección continúa desarrollando a lo largo de su presentación pequeños *ostinatos* contruidos con referencia a fracciones melódicas típicas de la música llanera. Es importante reconocer el carácter de esta sección, la cual tiene bastante movimiento y exige una gran presencia escénica por parte del intérprete.

Toda la obra está construida a partir de parámetros musicales ya establecidos, como lo son el tempo, la armonía y los ritmos tradicionales del joropo. Aun así la obra le permite al intérprete algunas libertades. Estas libertades se dan en el sentido en que la obra es bastante clara en cuanto a la sección que quiere recrear tanto en macro como en micro y en la intensión musical que quiere generar en cada parte del movimiento. Por esta razón cuando termina la sección del *Llamado*, el intérprete puede utilizar como recurso musical una pausa<sup>2</sup>, que sirve como elemento de división entre las partes y de respiración para el saxofonista.

Luego, llega la *Estrofa* que en música académica se podría reconocer como una sección de desarrollo, donde se explotan elementos presentados anteriormente. Desde esta sección el zapateo se presenta de manera continua con el régimen acentual *Por derecho*.

El régimen acentual *Por derecho* es aquel que tiene el bajo en los pulsos 2 y 3 en un compas ternario.

---

<sup>2</sup> La pausa sugerida está ubicada al terminar el compas 82.

## Grafica No. 6

Monologo en tiempo de Joropo para saxofón alto, 3er movimiento: cc. 86-89.

Más adelante la obra presenta el segundo régimen acentual que se llama *Por corrió*; el cual tiene el modelo de acentuación sobre el tiempo 3 y 1, en un compas ternario.

En la música llanera es muy común cambiar el golpe de acentuación y un ejemplo de esto se puede encontrar en la obra. En el c. 106, el compositor introduce un compas de 2/4 para que el bajo se desplace un tiempo y la acentuación ya no sea 2-3 sino 3-1. Pero, en realidad no es que se necesite un compas de 2/4, sino que se necesitan dos pulsos más para poder generar el desplazamiento o “atravesarse” como lo dirían en términos coloquiales. Entonces, si es necesario hacer un cambio de golpe de acentuación de derecho a *corrió*, se podría introducir también un compas de 8/4 y daría el mismo resultado. Esto realmente es un dilema sobre cómo se entiende el sistema rítmico del joropo. En Venezuela ellos usan un compas de 5/4 para generar este cambio.

Las distintas formas que se han generado para entender el cambio de acentuación, son el resultado de la discusión sobre si el joropo es bimétrico. Se podría asumir que el sistema métrico del joropo es bimétrico, porque muchos de los compositores escriben las dos indicaciones rítmicas al principio, además de generar por compas cada una de las métricas como lo hace la *chipola*<sup>3</sup>.

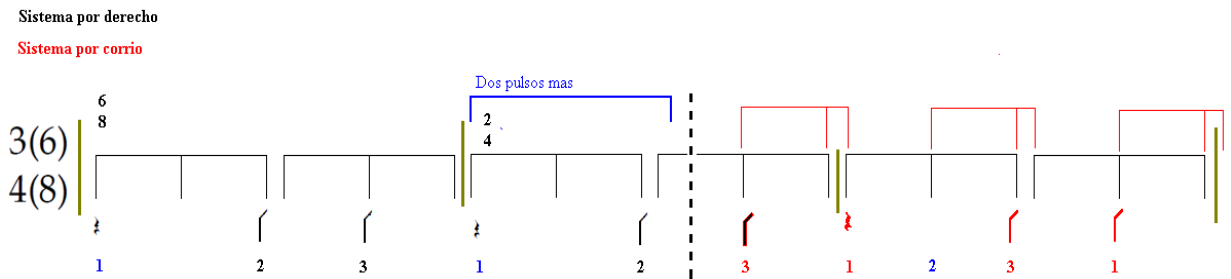
<sup>3</sup> El ritmo de *Chipola*, hace parte de los muchos golpes llaneros donde la combinación rítmica es  $\frac{3}{4}$  un compas y  $\frac{6}{8}$  el siguiente compas. Este patrón se repite sucesivamente. En sus orígenes se compuso solo para el formato instrumental, pero hace apenas unos años se compuso la primera letra Colombiana para este ritmo llanero por parte del compositor Isaac Tacha.

Esta consiste en acentuar en un compas la métrica ternaria (agrupación de tres negras por compas) y en el otro la métrica binaria (agrupación de dos grupo de tres corcheas por compas) de manera sucesiva.

Continuando con el dilema de si el joropo es bimétrico es necesario conocer cómo funciona el sistema métrico.

### Grafica No. 7

*Monologo en tiempo de Joropo para saxofón alto, 3er movimiento: Sistema métrico.*



El sistema métrico del joropo es un sistema que permite la organización de dos acentuaciones diferentes dentro de un mismo compas, y así generar la sensación de agrupación binaria o ternaria. La grafica anterior muestra las agrupaciones que se determinan y como este tipo de métrica permite convertir un compas de 3/4 en uno de 2/4. Esto sin generar un freno en la continuidad de la música, al contrario para cambiar de golpe de acentuación casi de manera inconsciente e imperceptible. El compositor toma la decisión de escribir *El pajarillo* de esta manera porque se cree que es más fácil de leer para el intérprete por la dificultad del pie.

En cuanto a la notación y signos de articulación, la obra es muy estricta, de hecho en el compas de 2/4 que se agrega para cambiar el golpe de acentuación del bajo propone algunos acentos seguidos. En la música tradicional llanera los acentos también van determinados por lo que va haciendo el cuatro y las maracas. Según la sensación de agrupación que se esté generando en el compas, se organizan los acentos.

Particularmente en el c. 106 de la obra se ven algunos acentos repetidos, que podrían generar freno en la obra, ya que lo que busca la interpolación de los dos tiempos citados anteriormente, es no dejar acentos seguidos para poder hacer el desfase. El compositor por medio del bajo zapateado resuelve este problema, porque el bajo que entra en la acentuación de 3-1, oculta este acento. Este procedimiento genera un pedal por medio del zapateo, anula cualquier freno musical.

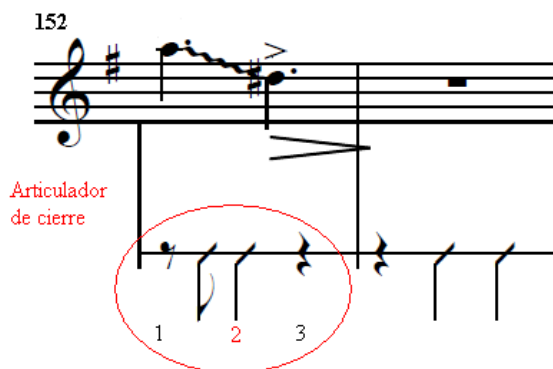
Para regresar al régimen acentual *Por derecho*, desde el régimen acentual *Por corrió*, el compositor necesita introducir cuatro pulsos más, por lo cual introduce un compas de 4/4 en el c. 122. En Venezuela utilizarían un compas de 7/4 para regresar al régimen acentual *Por derecho* y de paso introducir la entrada del segundo *llamado*.

*El llamado No. 2* que se presenta en el c. 125 se repite cuatro veces y este termina obligatoriamente en el segundo tiempo del c. 136 para darle la entrada al *L'éco*. Este tiene que entrar justo después del *llamado* en el tercer tiempo del c. 136, porque estilísticamente siempre debe ser así, el *L'éco*.

Retomando lo que se citó anteriormente en otro párrafo, todas las presentaciones de *L'éco* son distintas, sobre todo esta. En esta sección el compositor desarrolla de manera más elaborada el canto y aparte de esto, le escribe una indicación de carácter al intérprete, *cantabile y expressivo*; para que toque con esta intensidad el desarrollo motivico que está proponiendo. Aparte de esto, en el pie también presenta un fragmento que se llama **articulador de cierre**; el cual cumple la función de generar la sensación de final, como lo dice su nombre, la sensación de cierre.

## Grafica No. 7

*Monologo en tiempo de Joropo para saxofón alto, 3er movimiento: Articulador de cierre, c.152.*



Este fragmento siempre debe caer sobre el acorde de V7, Porque lo que genera la característica de cierre en este fragmento, es que actúa en conjunto la armonía y el ritmo. El segundo tiempo acentuado por una corchea que descansa sobre una negra, es el gesto que genera, en este estilo, la sensación de freno y caída más fuerte. Ya que detiene tanto el ritmo como la armonía.

El *Agile*, es un fragmento que se presenta una sola vez en la obra, y hace referencia al cantante. Cuando este hace algo parecido a un *recitativo*. Es la sección donde el cantante expone lo que siente con sus propias palabras, por medio de frases habladas y respiraciones fuertes entre cada una de ellas. Esta sección cumple el papel de anunciar el final que se va a ser protagonizado por la *codetta*. Este final se hace a partir de fragmentos ya presentados en otras partes de la obra como los son los cc.102- 105 y finaliza con **un articulador de cierre** sobre la dominante.

Cabe resaltar que durante todo el movimiento, el continuo uso de la subtónica de la tonalidad Mi menor (**Re**), proporciona un color particular en las partes donde es empleada. Teniendo en cuenta que el arpa es un instrumento diatónico, este es un elemento innovador por parte del compositor, que se desarrolló en la obra por medio del saxofón. Un instrumento de posibilidades cromáticas, a diferencia del arpa

#### **4. CONCLUSIONES**

El joropo es el mestizaje, la canción y la forma de vivir en la llanura. Es evidente la falta de contacto que tuvo el joropo con la cultura y las grandes tendencias universales de arte, literatura y la música, que se desarrollaron a principios del siglo XX. Esto, frenó por un tiempo la dinámica evolutiva de la música llanera y el joropo. En su centralización cultural, el desarrollo fue a partir de la tradición oral y el empirismo. No se menciona en el cuerpo del texto, pero es importante tener en cuenta, que la cultura de la música llanera continúa girando en torno al empirismo musical y la tradición oral. Parte del material que se usó para desarrollar este trabajo, tenía autores empíricos que no tenían títulos académicos. Eso demuestra o el desinterés por parte de los músicos de formarse no solo en la tradición oral sino en la educación musical académica, o la falta de posibilidades en cuanto a recursos destinados al apoyo cultural por parte del gobierno. ¿Para qué? Para apoyar el desarrollo de la música tradicional llanera en todas sus expresiones.

A partir de lo anterior, se espera que el apoyo en la actualidad por parte del gobierno no solo para la música llanera, sino en general para las músicas tradicionales colombianas sea mayor. Porque las músicas tradicionales son una fortaleza que este país tiene, y esta obra es un buen ejemplo de las cosas positivas e innovadoras musicalmente que se pueden generar a partir de dos parámetros básicos como los son: La música tradicional colombiana y la educación musical profesional. Generar avances no solo desde los parámetros rítmicos o armónicos, también desarrollar la parte melódica de nuestra música y llevarla a un nivel más alto con obras más elaboradas.

En cuanto a la obra, por el mismo hecho que la música llanera ha sido por tanto tiempo un estilo musical que se ha aprendido por tradicional oral y de manera didáctica, existe un gran dilema en cuanto a la métrica de joropo. ¿Es el ritmo bimétrico? Es algo que no se puede asegurar. Se planteó una gráfica en la cual se pueden ver las organizaciones que tiene un compas en la música tradicional llanera. A partir de eso, se deduce: que cada parte de la discusión tiene una forma de emplear la métrica dentro del joropo y que ninguna está mal, simplemente es la forma como cada grupo percibe, entiende e interioriza la música llanera.

Con respecto al análisis interpretativo, después de entender y analizar en detalle los aspectos más importantes, se entiende que la obra está diseñada para que el intérprete juegue con ella y con los elementos que están escritos. Se da libertad por parte del compositor para que el intérprete pueda tomar decisiones en aspectos como lo son: las llegadas de cada sección y las respiraciones. Estas últimas que pueden servir como elemento articulador en el lugar donde se ubiquen.

Esta es una obra que resalta todas las cualidades sonoras y líricas que se pueden explorar en el saxofón. A partir de los elementos del joropo y una gran exigencia técnica para el instrumento, se crea una obra diferente. A raíz de la composición de esta, obra el compositor ha creado un interés en otros compositores y de esta manera han aparecido más composiciones para saxofón.

## 5. BIBLIOGRAFIA

- Baquero, Alberto. 1990. *Joropo: identidad llanera, (la epopeya cultural de las comunidades del Orinoco)*. Llanos orientales (Colombia): Empresa Editorial Universidad Nacional de Colombia.
- Bedoya, Samuel. 1989. *Módulos de capacitación para instrumentistas y directores de banda de vientos*. Bogotá: Programa nacional de bandas. 1989.
- Guzmán, Carlos. 2008. “Monologo en tiempo de Joropo para saxofón, Joropo Colombiano”. *ismip*  
<[http://javanese.imsip.info/files/imglinks/using/0/0a/IMSIP91938-PMLP189158-Convenciones\\_mon\\_logo\\_en\\_tiempo\\_de\\_Joropo.pdf](http://javanese.imsip.info/files/imglinks/using/0/0a/IMSIP91938-PMLP189158-Convenciones_mon_logo_en_tiempo_de_Joropo.pdf)> [Consulta: 8 de mayo de 2013]
- Guzmán, Carlos Gonzalo. 2008 [2008]. Monologo en tiempo de Joropo para saxofón solo. Colombia: Creative Commons Attribution No Derivatives 3.0.
- Villafruela, Miguel. 2007. *El saxofón en la música docta de América Latina*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la cultura y las artes.

## **6. ANEXO (Partitura)**

# Monólogo En Tiempo de Joropo

Para Saxofón Alto

Composición: Carlos González Guzmán Muñoz

Bejotés D. C. Oct 2008

Dedicado a Adalberto García y Ángel Gutiérrez

La Vagueta

Dulce cantabile expresivo y libero

Adagio ♩ = 40

The musical score is written for Saxophone Alto in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four staves of music. The first staff begins with a piano (*pp*) dynamic and a fermata. The second staff features a fortissimo (*ff*) dynamic, followed by a *f* dynamic, and then a piano (*p*) dynamic. The third staff includes an acceleration (*accel.*) leading to a tempo change (*a tempo*), with dynamics ranging from piano (*p*) to fortissimo (*ff*). The fourth staff concludes with a piano (*pp*) dynamic and a fermata. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

2 *Registro* ♩ = 120

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

31 ♩ = 45 *mf* *ppp* *rit.*

Moderato (♩ = c. 110)

37 *p* *mf* *subito p*

45 *accel.* (♩ = c. 130) *ff* *rit.*

53 *non vibrato* *subito p* *ff*

# Rajarillo

Enérgico

Allegro: ♩ 190

The musical score is written for guitar and foot. It begins at measure 57 with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The guitar part is marked with a 3(6) fingering, and the foot part is marked with a 4(8) fingering. The tempo is Allegro at 190 beats per minute. The score includes dynamic markings of *f*, *p*, *mf*, and *subito p*. There are also performance instructions such as *Foot* and *subito p*. The score is divided into systems, with measures 57-62, 63-68, 69-74, 75-80, and 81-86. The first system (measures 57-62) features a treble clef and a key signature of one sharp. The guitar part is marked with a 3(6) fingering, and the foot part is marked with a 4(8) fingering. The tempo is Allegro at 190 beats per minute. The score includes dynamic markings of *f*, *p*, and *mf*. There are also performance instructions such as *Foot* and *subito p*. The first system (measures 57-62) features a treble clef and a key signature of one sharp. The guitar part is marked with a 3(6) fingering, and the foot part is marked with a 4(8) fingering. The tempo is Allegro at 190 beats per minute. The score includes dynamic markings of *f*, *p*, and *mf*. There are also performance instructions such as *Foot* and *subito p*. The first system (measures 57-62) features a treble clef and a key signature of one sharp. The guitar part is marked with a 3(6) fingering, and the foot part is marked with a 4(8) fingering. The tempo is Allegro at 190 beats per minute. The score includes dynamic markings of *f*, *p*, and *mf*. There are also performance instructions such as *Foot* and *subito p*.

87

87

*f*

This system contains measures 87 through 92. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a complex melodic line with many slurs and accents. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. A dynamic marking of *f* (forte) is placed above the lower staff.

93

93

*rit.*

(♩ = c. 140)

This system contains measures 93 through 98. The upper staff continues the melodic line with slurs and accents. The lower staff continues the rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *rit.* (ritardando) is shown with a dashed line above the lower staff. A tempo marking "(♩ = c. 140)" is placed above the upper staff.

99

99

*mf*

This system contains measures 99 through 105. The upper staff features a melodic line with slurs and accents. The lower staff continues the rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is placed above the lower staff. A first ending bracket is visible in the upper staff at the end of the system.

106

106

*ff*

*poco ... rit.*

*accel.*

*p*

This system contains measures 106 through 111. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with slurs and accents, including a triplet of eighth notes marked "3(6)" and a group of eighth notes marked "4(8)". The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) at the start, *poco ... rit.* (poco ritardando) with a dashed line, and *p* (piano) at the end. An *accel.* (accelerando) marking is placed above the upper staff.

(♩ = c. 190)

112 *mf*

*Cresc poco a poco*

118 *subito p*

3(6)  
4(8)

4

*X 4 (rit y dim poco a poco)* (♩ = c. 110)

124 *f*

*rit.* *Lento*

130 *p*

*Pesante* *L'eco*

136 *sffz* *pp* < *ff*

6

142 *non vibrato* *Cantabile y expresivo*

*f*

148

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

*Agile*

( $\text{♩} = \text{c. } 190$ )

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

166 *rit.* ( $\text{♩} = \text{c. } 140$ ) *mf*

The musical score consists of three systems of music. The first system (measures 172-177) features a piano part in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a percussion part in bass clef. The piano part is marked with accents and an *accel.* (accelerando) instruction. The percussion part is marked *fort* (ff). The second system (measures 178-183) continues the piano and percussion parts. The piano part is marked *f* (forte) and includes a *subito p* (subito piano) instruction. The percussion part continues with *ff* dynamics. The third system (measures 184-185) shows the final measures of the excerpt, with the piano part marked *ff* and *fz* (forzando), and the percussion part marked *ff*. The score concludes with a double bar line.

