

**Adaptación y Arreglo de Cuatro Obras Representativas de Los Llanos Orientales Para
Grupo Llanero, Violonchelo y Contrabajo.**

Énfasis: Creación Artística: Composición, Arreglo y Adaptación

Autores

Maria Alexandra Moreno Camargo, Nicols Sebastian Eslava Porras

Trabajo de Grado para Optar el Título de Licenciado en Música

Director

Carlos Humberto Lozano Arias

Licenciado en Música UIS

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de Artes – Música

Bucaramanga

2023

Dedicatoria

Este proyecto va dedicado en primer lugar a Dios, ya que ha fortalecido nuestro ser con retos y experiencias enriquecedoras que nos hacen mejores personas y profesionales cada día.

En segundo lugar, a nuestros padres quienes apoyaron, nos sostuvieron y acompañaron en momentos tanto agradables como complicados, fueron testigos de cada emoción que exigió el desarrollo de nuestra profesión, e hicieron parte de este logro con sus consejos y buenos deseos.

Y por último, a nosotros mismos por no perder la esperanza y ser los hacedores de cumplir nuestros sueños con esfuerzo y dedicación.

Agradecimientos

Nuestros agradecimientos van dirigidos principalmente a Dios, quien ha sido nuestro pilar y permitió nuestro ingreso a la Universidad Industrial de Santander para desarrollar nuestras habilidades como personas, músicos y licenciados para finalmente aportar al crecimiento de lo que nos compete con nuestra labor como docentes con responsabilidad y compromiso.

Agradecemos a la Universidad Industrial de Santander, a la escuela de artes música de la UIS por sus espacios en los cuales nos desarrollamos de forma cultural y académicamente, a cada docente que hizo parte de nuestra formación, dejando en nosotros experiencias y conocimientos para la vida.

Tabla de Contenido

1. Planteamiento del Problema	11
1.1 Antecedentes	11
1.2 Pregunta de Investigación	14
2. Objetivos	14
2.1 Objetivo General	14
2.2 Objetivos Específicos	14
2.3 Justificación	15
3. Cuerpo del Trabajo	18
3.1 Marco Referencial	18
3.1.1 Música Llanera	18
3.1.1.1 Canto De Trabajo o Música Llanera	18
3.1.2 <i>Estilo Llanero</i>	19
3.1.2.1 Pasaje o Tonada 3/4	19
3.1.2.2 Merengue venezolano 5/8.	22
3.1.3 <i>Golpe de la Música Llanera</i>	24
3.1.3.1 Pajarillo 3/4.....	24
3.2 Instrumentación	25
3.2.1 <i>Instrumentos De Cuerda Frotada</i>	25
3.2.1.1 Violonchelo	26
3.2.1.2 Contrabajo	29
3.2.2 <i>Instrumento De Cuerda Punteada</i>	31
3.2.2.1 Arpa Llanera.....	31
3.2.2.2 Cuatro Llanero.....	33
3.2.3 <i>Instrumento De Percusión Idiófono De Madera</i>	34
3.2.3.1 Maracas llaneras.	34
3.3 Arreglos y Adaptación	35
3.3.1 <i>Técnicas Compositivas Para La Realización De Arreglos</i>	36
3.3.1.1 Contracción y Expansión De Acordes (Herrera, 2004, 125-144).	36
3.3.1.2 La Rearmonización (Herrera, 2004, 145-158).	¡Error! Marcador no definido.

4. Metodología	37
4.1 Primera Fase: Selección de las Obras Llaneras.....	37
4.2 Segunda Fase: Análisis y Creación.....	38
4.3 Tercera Fase: Ensamble con los Músicos Participantes	38
4.3.1 Población Participante	38
4.3.2 Formato Musical	38
5. Resultados	39
5.1 Análisis Formal De las obras Originales.....	39
5.1.1 La vaca mariposa	39
5.1.2 Laguna Vieja	41
5.1.3 Como no voy a decir.....	43
Análisis Formal De Las Obras Originales.....	¡Error! Marcador no definido.
5.2 Análisis Formal De Las Adaptaciones Y Arreglos.....	¡Error! Marcador no definido.
5.3 Sistematización Pedagógica	¡Error! Marcador no definido.
6. Recursos	45
7. Conclusiones	46
Referencias Bibliográficas	47

Lista de Tablas

Tabla 1 Forma Musical de La Vaca Mariposa	39
Tabla 2 Estructura Armónica de La Vaca Mariposa de Simón Díaz.....	41
Tabla 3 Forma Musical de Laguna Vieja	42
Tabla 4 Estructura Armónica de Laguna Vieja	43
Tabla 5 Forma Musical de Como no Voy a Decir.....	44
Tabla 6 Estructura Armónica de Como no Voy a Decir.....	45

Lista de Figuras

Ilustración 1 -----	20
Ilustración 2 Ritmo de Merengue Venezolano 2/4 -----	23
Ilustración 3 Ritmo de Merengue Venezolano en 6/8-----	23
Ilustración 4 Ritmo de Merengue Venezolano en 5/8-----	23
Ilustración 5 -----	26
Ilustración 6 -----	27
Ilustración 7 -----	27
Ilustración 8 -----	28
Ilustración 9 -----	29
Ilustración 10 -----	29
Ilustración 11 Registro del contrabajo en el pentagrama -----	30
Ilustración 12 -----	30
Ilustración 13 -----	31
Ilustración 14 -----	33
Ilustración 15 -----	33
Ilustración 16 -----	34
Ilustración 17 -----	36
Ilustración 18 Motivo de la sección A - La vaca mariposa -----	40
Ilustración 19 -----	40
Ilustración 20 Motivo Ritmico de Laguna Vieja -----	42
Ilustración 21 -----	42
Ilustración 22 -----	42
Ilustración 23 -----	44
Ilustración 24 Hemiola del Arpa -----	44

Resumen

Título: Adaptación y Arreglo de Cuatro Obras Representativas de Los Llanos Orientales Para Grupo Llanero, Violonchelo y Contrabajo

Autor: Maria Alexandra Moreno Camargo, Nicols Sebastian Eslava Porras.

Palabras Clave: Adaptación Musical, Arreglo Instrumental, Música Llanera, Llanos Orientales, Folklore colombo-venezolano.

Descripción: El presente proyecto a desarrollar se basa en la realización de adaptaciones y arreglos de cuatro obras de los llanos orientales para formato de instrumentos de cuerda los cuales se categorizan en instrumentos de cuerda pulsada autóctonos del grupo llanero y cuerdas frotadas integrando así, el violonchelo y el contrabajo. Estas obras se escogieron por criterio propio de los autores, con el objetivo de aportar al folklore colombo-venezolano material escrito que puede ser usado como recurso para docentes o personas músicos que deseen interpretar o conocer las estructuras rítmicas y melódicas que allí se manejan. La metodología usada fue la investigación – creación, que permitió profundizar acerca del lenguaje musical usado en esta región. Los resultados hallados son enriquecedores ya sea para conocimiento musical teórico como interpretativo, entre sus conclusiones se encuentra que este material puede ser usado por personas músicos académicos, que no son conocedoras de este folklore y quieran participar con grupos de esta índole, disminuyendo así la brecha entre músicos no experimentados, o con poca experiencia en grupos folklóricos con músicos empíricos en este caso de música llanera. Y finalmente invita a proporcionar material de estudio que quede grabado en la historia y sea de apoyo para futuras investigaciones de las raíces folklóricas colombo – venezolanas.

Abstract

Title: Adaptation and Arrangement of Four Representative Works of the Eastern Plains for Grupo Llanero, Cello and Double Bass

Author: Maria Alexandra Moreno Camargo, Nicols Sebastian Eslava Porras

Key Words: Musical Adaptation, Instrumental Arrangement, Llanera Music, Llanos orientales, Colombian-Venezuelan folklore

Description: The present project to develop is based on the realization of adaptations and arrangements of four works of the eastern plains for string instruments format which are categorized in plucked string instruments native to the plains group and fretted strings integrating the cello and double bass. These works were chosen by the authors' own criteria, with the objective of contributing to the Colombian-Venezuelan folklore written material that can be used as a resource for teachers or musicians who wish to interpret or know the rhythmic and melodic structures that are handled there. The methodology used was research-creation, which allowed to deepen about the musical language used in this region. The results found are enriching for both theoretical and interpretative musical knowledge, among its conclusions is that this material can be used by academic musicians, who are not familiar with this folklore and want to participate with groups of this kind, thus reducing the gap between inexperienced musicians, or with little experience in folkloric groups with empirical musicians in this case of llanera music. And finally invites to provide study material that will be recorded in history and will be of support for future research of the Colombian-Venezuelan folkloric roots.

Introducción

Este trabajo de grado nació desde la necesidad de aportar material musical sistematizado al repositorio de la Universidad Industrial de Santander acerca de la música llanera, ya que los estudios que se han hecho sobre la música de esta región es poca a diferencia de las otras regiones.

En este trabajo podemos encontrar las investigaciones relevantes y que están relacionados con la música folklórica de los llanos, además de los recursos para arreglos y adaptación que en ellos se aplican para afectar las obras originales y además incluir los instrumentos atípicos de esta región que son el violonchelo y el contrabajo con el formato típico convencional de la región que son arpa llanera, cuatro llanero y maracas llaneras, todo lo anterior se lleva a cabo para lograr el objetivo de contribuir al aporte intercultural donde se compartan conocimientos musicales, por medio del lenguaje musical haciendo uso de recursos auditivos y escritos para ensamble de formato inusual, con músicos empíricos y académicos (grupo llanero, violonchelo y contrabajo) y de esta forma invitar a la creación de estos mismos para la creación de la diversidad algo representativo de nuestro país Colombia.

1. Planteamiento del Problema

El repositorio institucional de la Universidad Industrial de Santander que recopila trabajos de grado con material musical escrito, tiene poca participación hacia la música llanera a diferencia de otras regiones que se estudian de forma regular, por tal motivo la tesis en la que nos fundamentamos, será aportar de manera acertada un registro musical sistematizado del folklore llanero colombiano – venezolano.

1.1 Antecedentes

Se determinó la selección de los antecedentes teniendo en cuenta uno o varios de los siguientes criterios: que fueran arreglos, adaptaciones o composiciones de música llanera y el uso de instrumentos de cuerda frotada dentro de un formato tradicional llanero.

A continuación, los documentos seleccionados que fundamentan este trabajo aportando información relevante.

Rodriguez, J, (2019) *Adaptación y arreglo de cinco obras musicales representativas del folclor llanero colombiano, para quinteto de bronces*. En esta tesis se realiza una adaptación de la música tradicional de los llanos orientales de compositores colombianos para el formato de quinteto de cuerdas, para ello usó el método descriptivo cualitativo, la población va dedicada a instrumentos de vientos metal, en conclusión expone la importancia de que por parte de la academia se conserve esta música y en especial hace una invitación a seguir creando contenido de este folklore llanero como una forma de mantener vigente la identidad y raíces de esta región.

Correa, J., (2013), *Tonada, gavan y pajarillo: tres arreglos de repertorio tradicional llanero para cuarteto de saxofones para banda sinfónica infantil y juvenil de barranca de upia meta*. Esta tesis selecciona los ritmos melódicos y ritmos armónicos de la música llanera que se

requiere para elaborar material didáctico para la intérpretes de saxofón de la banda infantil de Barranca de Upía Meta, usa el método investigación - creación, la población a quien va dirigida es a profesores de música tradicional llanera, estudiantes en edades entre 14 y 15 años intérpretes del saxofón de la banda sinfónica de Barranca de Upía Meta, conclusiones finales se refieren a las dificultades que se tuvieron para obtener información pedagógica hacía la enseñanza y creación de la música tradicional llanera, además de que los saxofones son instrumentos transpositores no se pudo mantener la tonalidad original e hizo necesario usar otras tonalidades.

Guataquira, C., (2016) *Joropo en dos movimientos basado en un Canto de Ordeño y Golpe de gabán, para Cuarteto de Cuerdas Frotadas y Cuatro Llanero*. En este proyecto de grado se elaboró una composición para formato de cuarteto de cuerdas y cuatro llanero de dos movimientos del folklore llanero incorporando el golpe gabán y los cantos de ordeño, además analiza e incluye aspectos técnicos del barroco, utiliza el método descriptivo cualitativo, en conclusión se invita a que se use los formatos musicales inusuales formados en las universidades para realizar e investigar sobre el folklore colombiano y aplicarlo a las composiciones, arreglos y adaptaciones ampliando así el conocimiento que a su vez es un aporte para las personas interesadas en las músicas del folklore colombiano.

Rojas, T., (2016) *Dos Golpes Llaneros para Violín: Un Material de Estudio para la Apropiación de Aspectos Técnicos del Instrumento*. En este proyecto se compone dos piezas para violín como material didáctico para docentes usando los golpes llaneros zumba que zumba y pajarillo, utiliza el método de descripción cualitativa, recursos como análisis escritos y auditivos de los golpes llaneros, finalmente los resultados demostraron una respuesta positiva acoplado el violín a la música llanera, invitando así a que se tengan espacios de investigación constante hacia

las músicas populares para enriquecer el lenguaje musical técnico e interpretativo en la enseñanza musical.

Salamanca, C, (2017), *De las maracas a la batería: propuesta metodológica para la apropiación de los elementos rítmicos de la música llanera colombo - venezolana*. Buscó contribuir con el proceso de integración de los ritmos propios de la música llanera y su aplicación a la ejecución en batería. usa el método cualitativo en su investigación, es un aporte pedagógico para docentes y de esta forma llegue a estudiantes de batería, haciendo un proceso que inicia con ejercicios de percusión corporal para después pasarlo a la batería, entre sus conclusiones dice la importancia de crear un puente entre lo rural y lo urbano sin perder su aspecto tradicional al ser la batería un instrumento versátil en su sonoridad e interpretación.

Céspedes, A ., (2019) *Transcripción de dos golpes llaneros (Gabán y periquera) y una tonada. Análisis interpretativo y adaptación para violonchelo, cuatro y maracas*. En este trabajo de grado se realizó la adaptación de 3 piezas llaneras tradicionales para violonchelo inspirado en la sonoridad tímbrica de la bandola y la voz llanera para formato de maracas, cuatro llanero y violonchelo, la metodología de investigación de este proyecto es de tipo cualitativa de carácter descriptivo. Se utilizó instrumentos de audición para las transcripciones de las obras seleccionadas y grabaciones audiovisuales como presentación final, sus conclusiones fueron relacionadas a la interpretación ya que menciona la exigencia técnica del instrumentista para realizar los pasajes rápidos, la dificultad es para las dos manos (la que digita y la habilidad con el arco) en disposiciones poco frecuentes en la música académica e interiorizar los diferentes golpes de arco distinguiendo el contraste de cuerdas pulsadas con las cuerdas frotadas ya que este último es de carácter lírico, sin embargo, considera que los patrones rítmicos de forma repetitiva

y ligeros cambios comparten el estilo de improvisación, el aporte de la música llanera es amplio por lo que la autora invita a que se siga realizando esta apropiación de las músicas originarias del territorio colombiano.

1.2 Pregunta de Investigación

¿Cómo es el proceso de adaptación y montaje de obras musicales de la región de la Orinoquia colombo - venezolana para ensamble atípico?

2. Objetivos

2.1 Objetivo General

- Realizar las adaptaciones y arreglos de cuatro obras del folklore llanero para grupo típico, violonchelo y contrabajo.

2.2 Objetivos Específicos

1. Seleccionar las obras del folklore llanero desde un criterio de selección propio de las canciones más representativas para un formato netamente instrumental.

2. Llevar a cabo el método de audio perceptiva para la transcripción de las partes instrumentales, con su correspondiente análisis formal de las obras originales.

3. Acopiar material técnico - teórico para arreglo y adaptación musical, que afectarán las piezas originales.

4. Producir recurso audiovisual con el grupo llanero y las cuerdas frotadas (violonchelo y contrabajo).

2.3 Justificación

En la región andina donde se encuentra situada la Universidad Industrial de Santander es poca la influencia por este estilo de música, por lo que no se han encontrado un número significativo de estudios o repertorio musical de la región de los llanos orientales, por otro lado debido al contexto histórico social y político del éxodo de personas de nacionalidad venezolana, colombiana y colombianos de las ciudades afectadas por el cierre y crisis que tuvo ese mismo país antes mencionado Venezuela; se vio un aumento de población en las diferentes ciudades del interior del territorio colombiano entre esas Bucaramanga la ciudad más cercana a Cúcuta y esta última es una de las ciudades que comparten frontera con Venezuela, el ingreso de la gran mayoría son migrantes indocumentados que de alguna forma deben sostenerse económicamente y se ha visto en lugares públicos como semáforos, zonas comerciales, plazas de mercado entre otros, a músicos intérpretes empíricos de música de los llanos, algunos interpretan composiciones de músicos tanto colombianos como venezolanos haciendo que esta música sea parte del diario de los bucaramanguenses pero como poco valor comercial y aún así sigue siendo en sus escenarios una minoría tanto de oyentes como de músicos que se dediquen a ella, lo anterior debido a que no es contenido de consumo o música comercial como otros géneros más conocidos, normalmente sus oyentes fieles son campesinos, personas de la región de los llanos y son influencias para sus círculos sociales, músicos empíricos y académicos interesados. Debido a lo anterior se vio la necesidad de la presente propuesta musical que tiene enfoque hacia la creación artística, el argumento central es la producción de material académico que amplíe el repertorio escrito y sistematizado, que permita ver, conocer y ser elemento de partida de estudio y cuestiones tales como: ¿cuál es la postura de un compositor ante los recursos que ofrece el folklore de los llanos orientales? o ¿cómo lograr que la partitura sea lo más fiel posible a las interpretaciones de

músicos empíricos? y de esta forma ver su riqueza, no sólo auditiva sino desde el lenguaje musical académico con sus ritmos, melodías y variaciones, para ello, es necesario realizar transcripción y análisis de los recursos tanto los que ya existen en la obra como los que se van a implementar en la adaptación y arreglo de las obras de las piezas tradicionales seleccionadas sin transgredir las raíces de la música de los llanos, es decir, manteniendo sus motivos tanto melódicos y rítmicos, conservando la expresividad de la línea melódica original.

Busca también en segundo plano la creación de un espacio intercultural, de intercambio de saberes y experiencias adquiridas en este proceso de formación musical, y la interacción de los músicos proponentes con músicos intérpretes de instrumentos autóctonos de la región de la Orinoquia, de esta forma se disminuye la brecha que hay entre los músicos empíricos y los académicos permitiendo compartir escenarios aunque el lenguaje musical sea ligeramente diferente entre ellos.

Este material puede ser usado de forma didáctica para la comunidad docente y estudiantil de la Universidad Industrial de Santander, tendrá fácil acceso al recurso electrónico en la base de datos de la página de la Universidad Industrial de Santander en la sección de trabajos de grado, su contenido ayuda a identificar las melodías y ritmos de las obras seleccionadas, visualizar las herramientas involucradas en el proceso creativo, siendo a su vez, un recurso pedagógico para aquellas personas que deseen practicar, enseñar o usar el folklore llanero como un medio para aprender y ampliar su conocimiento musical e interpretativo.

Por otra parte se debe realizar un trabajo coordinado con músicos instrumentistas del grupo llanero tradicional (conformado por instrumentos autóctonos el arpa, cuatro llanero, y maracas) el montaje de este producto audiovisual pretende presentarse de forma digital para favorecer a los

músicos participantes residentes en el departamento de Casanare. La propuesta es realizar la puesta en escena de *manera virtual* utilizando maquetas guía, para grabaciones de audio y grabaciones de video sincronizadamente.

3. Cuerpo del Trabajo

3.1 Marco Referencial

3.1.1 Música Llanera

3.1.1.1 Canto De Trabajo o Música Llanera Cuando se escuchan las palabras música llanera o joropo lo primero que llega a la mente de las personas conocedoras de esta música es la gente del campo, y más que todo la población ganadera, los que arrear y ordeñan el ganado; en el documental del ministerio de cultura (2014) titulado Cantos de vaquería, una tradición que se resiste a desaparecer, muestra la importancia de estos cantos en sus labores diarias de trabajo, para tranquilizar a los animales y guiarlos en sus recorridos. A continuación, para entender cómo se formó la música llanera se debe conocer las raíces de esta.

Castañeda, (2012) En su tesis de grado titulada génesis y evolución de la música llanera en la región casanareña, desde el uso metodológico de investigación cualitativa de tipo narrativo, con el objetivo de documentar la historia que lleva el aporte de los principales intérpretes del casanare, por lo que aquí en el presente documento se resaltan los hechos que dieron lugar al inicio y enriquecimiento de esta música, que data desde los tiempos de la colonización por parte de los europeos en especial de la iglesia, llamados los jesuitas a finales del año 1625, la cual fue su primera visita y en la segunda es cuando se ve de forma evidente los cambios en los indígenas en cuanto a sus costumbres. En 1661 los jesuitas solicitaron tierras para establecerse en el territorio, en unas tierras donde no había población indígena, sus tierras fueron de 447.700 hectáreas principalmente usadas para ganadería, y esta es la afirmación de que el ganadero es el producto del mestizaje de este acto de colonización, además de las enseñanzas musicales que ofrecieron los catequizadores del canto llano o gregoriano a este se le suma el vals alemán, los

cantos árabes y el fandango, en conclusión, la música llanera es una mezcla de los colonizadores en la región llanera colombo - venezolana hacia los indígenas, ya que los instrumentos también fueron incluidos a la cultura y por ende a la música, como lo menciona el maestro Martín (2003) uno de los intérpretes entrevistados en la investigación de Castañeda, (2012), los instrumentos como la cítara hispánica después llamada guitarra, el cual originó el tiple, y más adelante evoluciona a la guitarra llanera la que actualmente se conoce como el cuatro llanero, el arpa fue traído por los jesuitas, entre muchos otros instrumentos, y las maracas son instrumentos nativos de los indígenas quienes también les pusieron el nombre. Con lo anterior mencionado se evidencia la riqueza de ritmos, sonoridades tímbricas y melódicas que se pueden hallar en este género musical, algunos de ellos serán tratados en el actual escrito, como el estilo de pasaje llanero, merengue venezolano y un golpe llanero el pajarillo.

3.1.2 Estilo Llanero

3.1.2.1 Pasaje o Tonada 3/4 .Es uno de los cantos más dulces de este género como lo dice (Calderón, 2015, 422) ya que es demarcado de descendencia indígena, de cantos acapella que cuentan historias del llano, de estilo romántico eso se puede evidenciar por sus letras en *Cómo no voy a decir* del autor Hermes Moreno y *Laguna vieja* de Reynaldo Armas.

Letra del primer verso de *Cómo no voy a decir* del autor Hermes Moreno

Si en mi mente haya existido algún motivo

Tan especial para hacer una canción

Eres tú y a grito abierto lo digo

Y si lo dudas pregúntale al corazón

Letra del primer verso de *Laguna Vieja* de Reynaldo Armas

Hoy que te vuelvo a mirar

Laguna vieja voy a pedirte un favor

Quiero bañarme en tus aguas



Me esta matando el calor

El género pasaje según (Díaz, 2017,30) en su tesis de grado dice que puede tener una estructura en tonalidad mayor, tonalidad menor, tonalidad mayor y menor, y su tipo de acentuación es corrido, esto quiere decir que el acento de la percusión y armonía osea las maracas y el cuatro son en el tercer y sexto tiempo de un 6/8 y en el bajo los acentos van en primero y tercero de un 3/4 como lo muestra en la siguiente imagen en el que define los dos tipos de acento.




Ilustración 1

Tipos de Acentuación

Matrices rítmicas

$\frac{6}{8}$  Matriz rítmico del Cuatro	$\frac{3}{4}$  Matriz rítmico del Bajo
--	---

Tipos de acentuación

Por Corrido	
$\frac{6}{8}$ 	$\frac{3}{4}$ 
Por Derecho	
$\frac{6}{8}$ 	$\frac{3}{4}$ 

Nota, Adaptado del trabajo de grado *Aproximación contextual a la cultura y a la música llanera*.

Caracterización de dos pasajes criollos. (p. 29) por Y. Díaz, 2017.

Estructura armónica del pasaje según (Díaz, 2017, 30) *El joropo. Sonotipos llaneros y sus matrices armónicas* : I - V - I I - I7 - IV - V - I otros I - VIm Bitónicos

El término bitónicos según (Calderón, 2015,) son las canciones que armónicamente se considera que tienen dos tónicas.

Estructura formal es de forma binaria AB como lo afirma Calderón (2015).

El Pasaje llanero, género principalmente vocal y de carácter lírico, tiene una estructura más próxima a la canción ó al “*lied*” europeo de construcción binaria (ABA ó AABA), caracterizándose por períodos simétricos que se repiten, en una alternancia de partes instrumentales con partes vocales, aunque también existe el pasaje sólo instrumental, derivado generalmente de la versión cantada. La forma más frecuente es la siguiente: B B (inst.) A*A* (vocal) B*B* (vocal) A A (inst.) B B (inst.) A*A* (vocal) B* B* (vocal) y Coda (a veces también duplicada). (El asterisco * indica la parte vocal) (p.427).

Así como lo afirma el Maestro Wiliam Castro en una entrevista realizada por Díaz (2017, 41) el 16 de noviembre del 2016, acerca del tema, *la forma musical del pasaje desde la posición del intérprete* y este contesta lo siguiente.

El preludio que es la introducción, parte A1, parte A2, parte B1, B2 que le dicen revuelta, que casi siempre es la misma introducción, hay un interludio que es el que llamamos puente y se repite lo mismo de la primera parte y se hace la coda ahí al final y el final que viene siendo parte de la misma, si hay coda, casi nunca hay coda, así se forma la música llanera... El pasaje que tú

quieras tradicional llanero es así, que tenga parte C porque al loco se le ocurrió meterle otro pedacito de letra ahí, pero pues eso es un estándar. Mira la parte B es la misma introducción, que esa parte B es la misma revuelta, que le dicen revuelta, estribillo o coro es la misma cosa, lo que la hace diferente es la parte A, A1, A2, B1, B2 que viene siendo la misma revuelta, viene un intermedio que normalmente es la parte A y la parte B y vuelve y se repite esa misma primera parte igualitico, es que mira cuando uno monta las canciones sencillamente tú 42 haces dos pedazos y con eso ya tienen la canción por que la vas a repetir durante seis veces y ya quedó, dos veces la primera forma, dos veces el intermedio y dos veces final y adiós se acabó la canción”. (W. Castro, Entrevista personal, 11 de noviembre de 2016). (p. 41,42)

Las obras de pasaje que son estudiadas y analizadas en el apartado de análisis formal, en la sección de metodología, son las ya mencionadas anteriormente: *Cómo no voy a decir* del autor Hermes Moreno y *Laguna vieja* de Reynaldo Armas.

3.1.2.2 Merengue venezolano 5/8. Según un artículo de Mendoza Emilio (2014) para Encyclopedia of Popular Music of the World, dice que el merengue venezolano tiene registros desde el siglo XX, inicialmente en los carnavales realizados en Venezuela en la capital Caracas, en 1940 fue integrado a la orquesta de Luis Alfonso Larrain, más adelante el compositor Antonio Lauro creó una obra llamada merengue para guitarra y el compositor Eduardo serrano, crearon un ensamble híbrido tradicional e hicieron un programa de arreglos para musica folklorica venezolana llamadas estudiantinas, orquesta típica y bandas marciales en las cuales siempre se incluyen los merengues venezolanos.

El formato de estas composiciones tienen los instrumentos cuatro, guitarra, mandolinas, mandolas, maracas y percusión, e instrumentos sinfónicos como son cuerdas, instrumentos de vientos, metales y

saxofones. El merengue venezolano por sus ritmos y melodías es usada en la música nacionalista así como en la música fusión por ensambles de músicos de jazz y ha estado incursionando hacia la música pop.

Su métrica musical es un debate ya que hay varias teorías de escritura como la 2/4 , 6/8 y 5/8 la que aquí vamos a usar en la vaca mariposa de Simón Díaz.

Ilustración 2 Ritmo de Merengue Venezolano 2/4

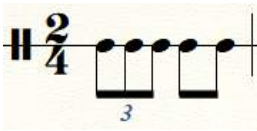


Ilustración 3 Ritmo de Merengue Venezolano en 6/8

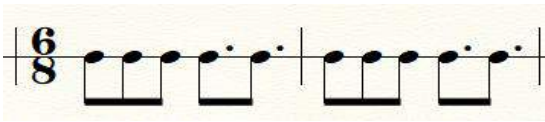
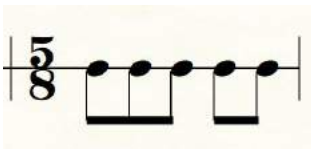


Ilustración 4 Ritmo de Merengue Venezolano en 5/8



También, se pueden encontrar ritmos de 12/8 o 10/8, entre otros, estos serían los mismos anteriormente mencionados pero dos en un compás, son inusuales y existe la posibilidad de encontrarlos en alguna escritura.

3.1.3 Golpe de la Música Llanera

3.1.3.1 Pajarillo 3 / 4. En su artículo, Calderon, (2015) dice que la estructura formal del pajarillo es unipartito de armonía simple, de ciclo corto permite a su vez la improvisación instrumental, vocal, desarrollo de melodías amplias , los golpes llaneros constan de un ciclo armónico repetitivo y sus frases o semifrases son en compases de múltiples de 4 (4, 8, 12), entre su estructura se desarrollan incisos, motivos rítmicos y melódicos, sonoridades tímbricas, y frases cadenciales, en este golpe es frecuente el preludio o las introducciones en la que se desarrolla el golpe de pajarillo, en ocasiones también se usa el llamado, denominado un motivo para dar la entrada a la voz, en este caso a la sección instrumental. (p.425,426)

Su tonalidad según Díaz (2017) de la tabla 1 *El joropo. Sonotipos llaneros y sus matrices armónicas* es en tonalidad menor, tipo de acento es por derecho acentuación en el primer y sexto tiempo de un 6/8, en el bajo los acentos son en el segundo y tercer tiempo de un 3/4 invito revisar nuevamente la figura 1. (p.30).

Su estructura armónica según Díaz (2017) es la siguiente: Im - IVm - V7 - V7 y otra estructura según Calderon (2015) es: Im - IV - V - Im (p. 30).

3.2 Instrumentación

3.2.1 Instrumentos De Cuerda Frotada

Hacen parte de una de las secciones de la orquesta sinfónica preferida por los compositores, debido a esto y su constante aporte de obras hacía estos instrumentos ocasionó un auge que los llevó a un desarrollo completo desde el siglo XVIII. (Adler, 2006, 7) Adler enumera 5 razones por las que la familia del violín ha sido prioridad para los compositores y son las siguientes, por su gran registro que abarca siete octavas desde los violines hasta los contrabajos, un sonido homogéneo sólo varía en los registros, amplio registro dinámico un piano casi imperceptible y un fortísimo de gran tamaño, rico sonido natural y cálido que permite pasajes expresivos, su destreza para producir diferentes sonidos usando técnicas interpretativas (arco, punteado, golpeado, entre otras) para producir ritmos y melodías variados, por último una de las características más fuertes es su producción de sonido constante y continuo sobretodo en notas largas, ya que si son digitaciones rápidas y prolongadas de forma exagerada el intérprete se puede ver afectado y debido a eso el flujo de sonido sería afectado o el ejecutante se puede lesionar. (p. 7,8)

A Continuación, la anatomía de los instrumentos de cuerda frotada que comporte la sección de cuerdas de orquesta sinfónica: violín, viola, violonchelo y contrabajo, para de esta forma referenciar y conocer la nomenclatura propia, hay que tener en cuenta lo siguiente, sus dimensiones cambian respetando el orden anteriormente escrito, el de menor tamaño es el violín y el de mayor tamaño es el contrabajo, en el caso del contrabajo, físicamente la caja de resonancia es ligeramente diferente, aún así su nomenclatura no cambia.

*Ilustración 5**Anatomía de la familia de los violines*

Nota, anatomía de la familia de los violines, comparte la misma nomenclatura con el contrabajo. Adaptado de *El Violonchelo*, 2014, El Rincón de Raquelita: El Violonchelo (profedelospeques.blogspot.com)

3.2.1.1 Violonchelo. El violonchelo hace parte de la sección de cuerdas y arco de la orquesta sinfónica, es el tercero de la familia del violín llevando un orden de violín, viola y violonchelo, siendo el primero con registro de altura agudo y el último de registro grave.

Sus composiciones se han realizado desde fragmentos melódicos expresivos y cantables, hasta acompañamiento armónico, esto debido a su registro amplio, ver figura #.

*Ilustración 6**Afinación de las cuatro cuerdas del violonchelo*

Nombre de las notas
C G D A

Número de cuerda
IV III II I

Nota: Su afinación es por quintas, nombradas de grave a aguda son: C, G, D y A (do, sol, re, la). ver la figura # donde muestra en nota real la afinación de sus cuerdas.

Su registro musical es amplio, al tomar como base el do central el sonido más grave del instrumento desde su afinación estándar son dos octavas abajo del do central y las notas pisadas es decir digitado sin armónicos es desde el do central hacer una triada mayor hacia el mi y desde allí son 1 octava hacia arriba con todas las notas cromáticas dentro de ese registro ver la siguiente

*Ilustración 7**Registro del violonchelo*

Registro del violonchelo
Sonido normal

Nota grave

I-----Do central-----I

Nota aguda

imagen.

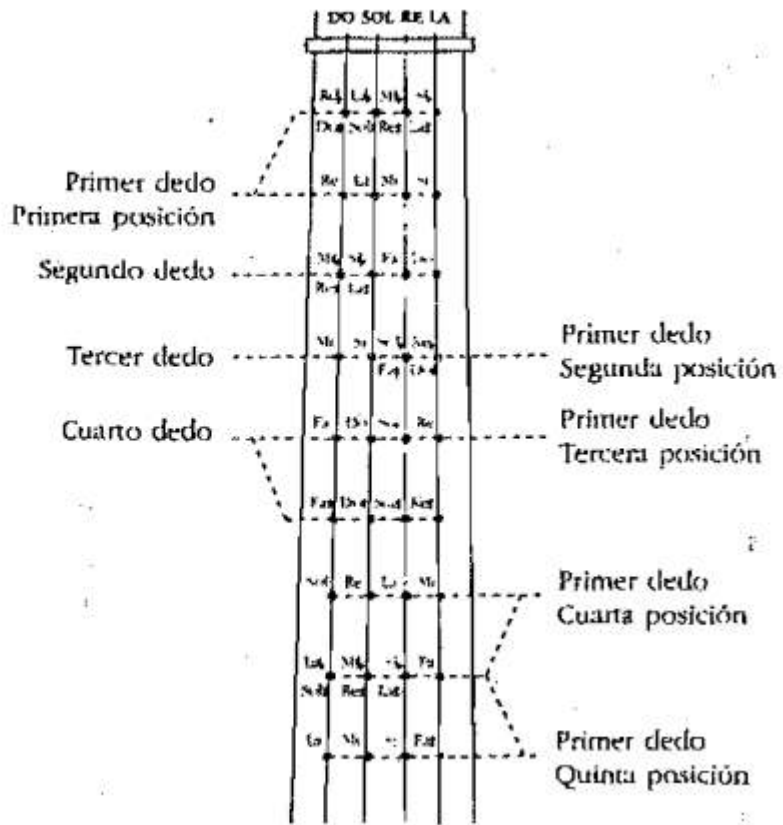
La digitación en el violonchelo se puede ver en la siguiente imagen, esta fue tomada del libro

Ilustración 8

Diagrama de la digitación en el violonchelo

el estudio de la orquestación de Samuel Adler (2006).

LA DIGITACIÓN EN EL VIOLONCHELO



*Ilustración 9**Digitación del violonchelo en pentagrama*

Nota: Adaptado de *el estudio de la orquestación* (p. 77) por S. Adler, 2006.



3.2.1.2 Contrabajo. El contrabajo hace parte de la sección de cuerdas de la orquesta sinfónica, es el instrumento más grave siendo el último de la línea de cuerdas frotada, es el encargado de la base armónica de la estructura de los bajos, debido a su tamaño y mayor distancia entre notas los pasajes rápidos con cambios de posición pueden verse afectados, además, es un instrumento que produce armónicos audibles por lo que exige mayor precisión en la afinación del instrumento y del intérprete, ya que el más mínimo cambio de altura puede afectar a la orquesta o ensamble musical

Su afinación es por cuartas empezando desde la nota grave E, A, D, G (mi, la, re y sol), este es un instrumento transpositor ya que sus notas reales son una octava abajo de las escritas en el pentagrama, en otras palabras, se escribe una octava más aguda de su nota real. Ver la siguiente

*Ilustración 10**Afinación de las cuerdas del contrabajo*

imagen

El registro del contrabajo, todas las notas cromáticas entre el mi línea adicional del pentagrama hacia abajo y el do central. ver la siguiente imagen.

Ilustración 11 Registro del contrabajo en el pentagrama



La digitación en el contrabajo cambia porque las dimensiones del largo de la cuerda hace que las notas cromáticas tengan una mayor distancia entre ellas, además de su afinación en cuartas, como dice (Adler, 2006, 85) la distancia del intervalo que abarca la mano izquierda del primer al cuarto dedo sin contar el pulgar es de una segunda mayor, y se usan los dedos primero (índice), segundo (medio) y cuarto (meñique) desde la posición uno a la quinta, el tercer dedo (anular) se usa a partir de la sexta posición y el anular se usa como capotasto sobre el diapasón desde la séptima posición.

Ilustración 12

Digitación del contrabajo

EJEMPLO 3-71. Digitación del contrabajo

The image displays four staves of musical notation for double bass fingering. The first two staves show positions from 'medio pos.' to '7 1/2 pos.' with fingerings 1, 2, 4 and 1, 2, 3. The third and fourth staves show positions for 'Sul Mi', 'Sul La', 'Sul Re', and 'Sul Sol' with fingerings 0, 1, 2, 4 and 0, 1, 4, 2, 4.

Nota: Adaptado de *el estudio de la orquestación* (p. 85) por S. Adler, 2006.

3.2.2 Instrumento De Cuerda Punteada

3.2.2.1 Arpa Llanera. El arpa es un instrumento diatónico de 36 cuerdas afinado normalmente en 3 tonalidades Mi, Fa y Sol, su afinación según el método para arpa (Vera, n.d) la tensión de las cuerdas varía según la tonalidad en la que se afine por ejemplo, en mi la tensión de las cuerdas son flojas y en sol son las más tensionadas, se menciona que no todas las arpas son aptas para esta tensión.

Ilustración 13

Anatomía del arpa llanera

Nota, Adaptada de Corporación Folklor y Ciencia - Festival Internacional Infantil del Arpa:



Historia del Arpa (folcloryciencia.blogspot.com)

3.2.2.2 Cuatro Llanero. Es un instrumento usado en agrupaciones típicas del llano como acompañamiento armónico y algunos fragmentos melódico cuando el género o la obra lo indique, es un instrumento de tamaño pequeño de cuatro cuerdas, su anatomía es la que se muestra a

Ilustración 14

Anatomía del Cuatro Llanero



continuación.

Nota, Adaptado de *método de iniciación al cuatro llanero, para niños de 9 a 12 años* (p. 32), por umaña, 2014.

Su afinación puede variar según la necesidad, por estética o del intérprete, las dos formas de

Ilustración 15

Afinación del cuatro llanero en pentagrama



afinar son las siguientes, ver figura # .

3.2.3 Instrumento De Percusión Idiófono De Madera

3.2.3.1 Maracas llaneras. Para el formato de música llanera van en parejas, dos maracas una en cada mano, creando ritmos y sonoridades variados dependiendo de las indicaciones, refiriéndose a la técnicas interpretativa pasadas en las partituras por el compositor (ritmos y figuras obligados) en sus interpretaciones empíricas, es decir de los intérpretes empíricos se memorizan las estructuras rítmicas de cada golpe llanero y forma de la obra, para de esta manera coordinar los respectivos cortes, entradas de instrumentos o de la voz, acelerandos y demás.

Su construcción es de forma artesanal y se pueden encontrar de dos tipos, las maracas llaneras de palo cruzado y maracas llaneras de palo pegado. Ver la siguiente figura.

Ilustración 16

Maracas Llaneras



Nota : a la izquierda maracas llaneras de palo cruzado y a la derecha maracas llaneras de palo pegado. Adaptado de Maracas llaneras tradicionales – Luthiers Colombianos

3.3 Arreglos y Adaptación

Definición

Según Latham, A. (2017). *Diccionario enciclopédico de la música* dice lo siguiente:

Adaptación o transcripción para un medio distinto de aquel para el cual fue compuesto originalmente la música; por ejemplo, una canción adaptada para piano o una obertura orquestal adaptada para órgano. Antes que el gramófono ofreciera la posibilidad de reproducir la música original, el recurso del arreglo era una práctica tan común como necesaria. Tal proceso, realizado con seriedad, implica mucho más que una transcripción musical en partitura, pues muchos pasajes funcionales para un medio pueden no serlo para otro. por lo tanto el arreglista debe imaginar lo que el propio compositor habría escrito si el nuevo medio hubiese sido el original (p. 115)

Se debe tener en cuenta que existen las adaptaciones de formato de aumentación o disminución como por ejemplo, una obra escrita para grupo de cámara adaptarlo a una orquesta

sinfónica o viceversa; y adaptaciones de las voces como por ejemplo, adaptar la voz del saxofón alto a un instrumento de cuerda frotada la viola.

3.3.1 Técnicas Compositivas Para La Realización De Arreglos

Del libro *Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. II* del autor Enric Herrera (2004) se consultará los siguientes recursos:

- Contracción y expansión de acordes capítulo 13
- La rearmonización capítulo 14

Más adelante se hará un resumen con ejemplos propios de estos recursos.

3.3.1.1 Contracción y Expansión De Acordes (Herrera, 2004, 125-144). Se refiere de esta forma a las triadas que haciendo una contracción del acorde se vuelve un intervalo, es decir, en las triadas si se omite alguna de las notas de la triada este se transformaría en un intervalo de dos notas armónicas, esto ocasiona un acorde incompleto implicando otros posibles acordes, mientras si se contrae un acorde de cuatriada este no sonaría como un acorde incompleto porque seguiría teniendo la nota de tensión y el oyente lo asume como un acorde completo, pero teóricamente en la teoría musical si es un acorde incompleto, por otro lado en expansión son las cuatriadas, es decir cuatro notas y puede ir aumentando el acorde, y a su vez generar tensión. En los dos casos la duplicación de tónica u octavas no cuentan, además se debe tener cuidado de omitir la séptima y se duplica la octava, porque pasaría a ser una tríada. A Continuación en la figura 5 se expone un ejemplo de la gran cantidad de posibilidades de acordes, tonalidades y tensiones con el acorde de sol mayor. (p. 124, 127)

Ilustración 17

Contracción y Expansión de Acordes

The diagram illustrates the process of chord contraction and expansion in G major. It shows a sequence of chords: G (Triada), Bm (Cuatriada), GMaj7 (Cuatriada), GMaj7(9) (Cuatriada), and GMaj7(9#11) (Cuatriada). The diagram is divided into 'Contracción' (Contraction) and 'Expansión' (Expansion) sections. The bottom staff shows the bass line with notes corresponding to the chords. The text 'Tensiones: 9 y #11' is at the bottom.

4. Metodología

Esta tesis es basada desde la metodología de investigación - creación

Generalidades

De acuerdo con el concepto de investigación holística de Jacqueline Hurtado de Barrera, (2002), “El término “metodología” se deriva de método, es decir. modo o manera de proceder o de hacer algo y logos, estudio. En estas palabras, se entiende por metodología el estudio de los modos o maneras de llevar a cabo algo.” (p. 83)

Para desarrollar este proyecto se fragmentó en 3 fases.

4.1 Primera Fase: Selección de las Obras Llaneras

Seleccionar las obras de la región de los llanos orientales más representativas y de gustos propios desde el punto de vista de los compositores

4.2 Segunda Fase: Análisis y Creación

Transcripción de las obras originales para así poder analizar los recursos compositivos y las formas musicales que se emplean y hacer uso de ellas de manera consciente en la parte de creación, posteriormente incorporar técnicas compositivas para crear los arreglos y adaptaciones.

Haciendo un paréntesis a lo anterior, esto es necesario para lograr llegar a más personas que no conozcan sobre este folklore, ya que gran parte de las partituras encontradas o públicas no son incluyentes porque los instrumentistas leen a partir de cifrados, muchas de las veces no tienen escritos los cortes o los obligados, sino que es algo que los músicos conocedores de este género ya saben y lo dan por hecho.

4.3 Tercera Fase: Ensamble con los Músicos Participantes

Estudio y montaje de los arreglos y adaptaciones con la agrupación llanera, violonchelo y contrabajo.

4.3.1 Población Participante

Proyecto aplicado hacia los intérpretes del grupo llanero e instrumentos de cuerda frotada como el violonchelo y el contrabajo.

4.3.2 Formato Musical

Grupo llanero conformado por arpa, cuatro y maracas con instrumentos de cuerdas frotadas, violonchelo y contrabajo.

5. Resultados

5.1 Análisis Formal De las obras Originales

Los presentes análisis de las obras originales, se realizaron con las transcripciones realizadas por los autores del presente texto.

5.1.1 *La vaca mariposa*

Esta pieza musical se encuentra en el álbum de tonadas Vol. 2 del 1976, es una tonada, género de la música llanera, su compositor es Simón Díaz. Está compuesta originalmente en Mi menor (E menor), en formato para voz, guitarra y cuatro llanero con un total de 150 compases.

Forma musical es binaria simple, con repeticiones y algunas variaciones mínimas en el arpa. En cuanto a su estructura tipo lied o canción es: Intro - Verso 1 - Verso 2 - Repetición del motivo de A - Coro con repetición - Cadencia perfecta - Verso 1' - Verso 2' - Repetición del motivo A - Coro con repetición - Fine uso de la cadencia perfecta, más tres compases de ad libitum.

Tabla 1

Forma Musical de La Vaca Mariposa

La Vaca Mariposa										
Forma Musical										
Intro	A		B		A'		B		Fine	
	Verso 1	Verso 2	Coro		Verso 1'	Verso 2'	Coro			
	a	+ a'	b	+ b'	a''	+ a'''	b	+ b''		

El verso está compuesto por 16 compases y cada frase es de 8 compases y las semifrases son de 4 compases.

El motivo A que hace su primera exposición en el primer verso en la voz, comienza de forma tético

Ilustración 18 Motivo de la sección A - La vaca mariposa



Nota: Motivo de la sección A

El motivo en sus repeticiones cambia su comienzo, dando un inicio anacrúsico.

Ilustración 19

Repeticón del motivo A en anacrusa- La vaca mariposa



Nota: Repetición del motivo A en anacrusa.

Estructura armónica de la vaca mariposa

Tabla 2

Estructura Armónica de La Vaca Mariposa de Simón Díaz

Estructura Armónica La Vaca Mariposa											
Intro		iv	V	i	iv	V	i	V	i	V	11 Compases
Verso 1	a	i	V	i	I	iv	II#7	V			16 Compases
Verso 2	a'	i	V	i	I	iv	II#7	V			16 Compases
Repetición Motivo A		i	V	i							3 Compases
Coro	(b+b')	: I	iv	i	V	i	I	iv	i	V i :	16 Compases
Verso 1	a	i	V	i	I	iv	II#7	V			16 Compases
Verso 2	a''	i	V	i	I	iv	II#7	V			16 Compases
Coro (b+b'')		: I	iv	i	V	i	I	iv	i	V i :	16 Compases
Fine		i	Adlibitum								3 Compases

Nota: La anterior tabla estructural muestra detalladamente la progresión armónica de la obra original.

5.1.2 Laguna Vieja

Esta pieza musical se encuentra en el álbum *La inspiración del poeta* de 1978, del compositor Reynaldo Armas Enguaima. Es un pasaje llanero en tonalidad de sol mayor (G mayor), en formato para voz, arpa y cuatro llanero, bajo y maracas. Con un total de 230 compases.

Su forma musical es binaria con variaciones, en la que tiene Intro A + B, temas que son los versos A' + B', el solo del arpa A'' + B'', versos A''' y B''', y finaliza con cadencia perfecta.

Tabla 3

Forma Musical de Laguna Vieja

Laguna Vieja							
Forma musical							
Intro	Verso	Verso II	Solo arpa	Verso III	Verso IV	Fine	
a + b	a'	b'	a'' + b''	a'''	b'''	Cadencia perfecta	

Nota: Esta tabla muestra la forma musical de la obra Laguna Vieja.

Su motivo se muestra desde el primer compás en la sección del intro en la voz del arpa en anacrusa.

Ilustración 20 Motivo Ritmico de Laguna Vieja*Ilustración 21**Variaciones del Motivo de Laguna Vieja*

Nota: Variaciones del motivo de laguna vieja

*Ilustración 22**Motivo del arpa, Línea del bajo*



Los versos están compuestos por 16 compases, con repetición; cada semifrase es de 4 compases y cada frase es de 8 compases . Su estructura armónica es la siguiente.

Tabla 4

Estructura Armónica de Laguna Vieja

Estructura Armónica Laguna Vieja																													
Intro	V	I	V	I	IV	I	IV	V	I	V	I	V	I	V	I		33 Compases												
Verso I	: I	V	I	V	I	:											31 Compases												
Verso II	: V	I	V	I	IV	I	IV	I	IV	I	V	I	:				33 Compases												
Solo del arpa	I	V	I	V	I	V	I	V	I	V	I	V	I	IV	I	IV	V	I	V	I	IV	I	IV	V	I	V	I		64 Compases
Verso III	I	V	I	V	I	V	I																						32 Compases
Verso IV	: V	I	V	I	IV	I	IV	V	I	V	I	:																	32 Compases
Fine	V	I	V	I																								4 Compases	

5.1.3 Como no voy a decir

Esta pieza musical se encuentra en el álbum *y sus canciones... Llanerísimas* de 1988 del compositor Hermes Marquez Moreno y del interprete Luis Silva. Es un pasaje llanero en tonalidad de Mi menor (E menor), en formato para voz, arpa, cuatro, bajo y maracas. Con un total de 182 compases.

Su forma musical es binaria, en la que tiene intro, A + B, solo del arpa o interludio, A' + B' y finalmente fine en acorde de Mi menor (E menor).

Tabla 5

Forma Musical de Como no Voy a Decir

Como no voy a decir						
Forma musical						
Intro (preludio)	Estrofa I	Coro	Solo arpa (Interludio)	Estrofa II	Coro	Fine Cadencia perfecta
	::: A :	::: B :		::: A' :	::: B' :	

Sus versos están compuestos por 16 compases, cada semifrase es de 4 compases, inicia con ritmo tético en el arpa y con ritmo acéfalo en la voz; en el coro el arpa inicia en ritmo acéfalo y con ritmo tético en la voz. uso de hemiolas y constantes cambios rítmicos en la voz.

Ilustración 23

Motivo Ritmo del Arpa



Ilustración 24 Hemiola del Arpa



Tabla 6

Estructura Armónica de Como no Voy a Decir

Estructura Armónica Como no Voy a Decir																						
Intro	i	v	iv	V del bII	bIII	iv	bIII	V	i	V	i	v	iv	V del bIII	bIII	iv	#iv ^o	V	i		10 Compases	
Estrofa I	V	i	V	i	bVII	VI	V	i	V	i	bVII	VI	V	i								33 Compases
Coro	i	iv	V del bII	bIII	V	i	VI	V	i	iv	V del bII	bIII	V	i	VI	V	i					33 Compases
Solo arpa	i	v	iv	V del bII	bIII	iv	bIII	V	i	V	i	v	iv	V del bIII	bIII	iv	#iv ^o	V	i			18 Compases
Estrofa II	i	V	i	bVII	VI	V	i	V	i	bVI	VI	V	i	V	i	bVII	VI	V	i			33 Compases
Coro	i	iv	V del bII	bIII	V	i	VI	V	i	iv	V del bII	bIII	V	i	VI	V	i					33 Compases
Fine	IV	V		i	IV	V	IV	iv	V	i												14 Compases

6. Recursos

Software Transcribe: permite a partir de un audio seleccionar pequeños fragmentos, bajarle o subirle el tempo, y bajar o subir la tonalidad o modificar la altura de los sonidos; lo anterior son las funciones que se van a usar, ya que el software ofrece más herramientas.

Finale software de notación musical, el cual se usará para la creación de las partituras para cada instrumento.

Recursos tecnológicos como computadores para la edición tanto del trabajo escrito como el material musical y en ellos es donde se pondrá en marcha los software anteriormente mencionados.

Instrumentos musicales tales como: violonchelo, contrabajo, arpa llanera, cuatro, bandola y maracas.

Costos aún sin identificar.

7. Conclusiones

Este aporte musical cumple con lo acordado de lo que se esperaba en cuanto a la creación de material y dar esa posibilidad de interpretar música folklórica llanera con músicos empíricos, aunque, algunos músicos tenían conocimientos de teoría musical básica y la comunicación fue de forma acertada, y con los músicos que no tenían conocimiento de teoría se les facilitaba seguir a la agrupación de forma auditiva, por lo que el ensamble se realizó de manera dinámica y allí evidenciamos todo el aprendizaje que lleva acabo estos encuentros extracurriculares que fueron retroalimentativos para las dos partes.

Referencias Bibliográficas

- Corredor, F. (n.d.). El lenguaje musical llanero. *A contratiempo revista de música en la cultura*, (22), n.d. <http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-22/articulos/el-lenguaje-musical-llanero.html>
- Lengwinat, K. (2015, Enero - Abril). Joropo llanero tradicional en Venezuela. *Musicaenclave revista venezolana de música*, 9(1), 1, 33. <https://www.musicaenclave.com/vol-9-1-enero-abril-2015/>
- Rodriguez Enciso, J. S., Mejia Serrano, M., & Universidad Industrial de Santander. Escuela de Artes y Música. Tesis. (2019). ADAPTACIÓN Y ARREGLO DE CINCO OBRAS MUSICALES REPRESENTATIVAS DEL FOLCLOR LLANERO COLOMBIANO, PARA QUINTETO DE BRONCES [recurso electrónico]. UIS
- Céspedes, A., (2019). Transcripción de dos golpes llaneros (Gabán y periquera) y una tonada. Análisis interpretativo y adaptación para violonchelo, cuatro y maracas. (Trabajo de grado). Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, Colombia. Recuperado de: <https://repository.udistrital.edu.co/handle/11349/24749>.
- Correa, J., (2013). Tonada, gavan y pajarillo: tres arreglos de repertorio tradicional llanero para cuarteto de saxofones para banda sinfónica infantil y juvenil de barranca de upia meta. (Trabajo de grado). Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, colombia.

- Rojas, T., (2016). Dos Golpes Llaneros para Violín: Un Material de Estudio para la Apropiación de Aspectos Técnicos del Instrumento. (Trabajo de grado). Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, Colombia.
- Guatiquira, C., (2016). Joropo en dos movimientos basado en un Canto de Ordeño y Golpe de gabán, para Cuarteto de Cuerdas Frotadas y Cuatro Llanero. (Trabajo de grado). Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, Colombia.
- Chacon, D., (2019). Estudios técnicos para la guitarra eléctrica basados en golpes de la música llanera. (Trabajo de grado). Universidad de Cundinamarca. Zipaquirá Cundinamarca, Colombia.
- Rondon, I., (2020). Elementos técnicos de la bandola llanera de estilo criollo y estilizado adaptados a las posibilidades sonoras del saxofón alto. (Trabajo de grado). Universidad de Cundinamarca. Zipaquirá Cundinamarca, Colombia.
- Senitt, M. (2015, Jan). The New Year's Challenge. *Canadian Musician*, 37, 28.
<https://www.proquest.com/magazines/new-years-challenge/docview/1666371543/se-2>
- Latham, A. (2017). *Diccionario enciclopédico de la música..* FCE - Fondo de Cultura Económica. <https://elibro-net.bibliotecavirtual.uis.edu.co/es/lc/uis/titulos/37791>
- Puentes, & León, W. (1988). Las maracas llaneras: (primera parte). *A Contratiempo: revista de música en la cultura*, 2, 63–71. Las maracas llaneras: (primera parte) - Universidad Industrial de Santander UIS (exlibrisgroup.com)

Puentes, & León, W. (1988). Las maracas llaneras: (segunda parte). A *Contratiempo: revista de música en la cultura*, 3, 53–55. Las maracas llaneras: (segunda parte) - Universidad Industrial de Santander UIS (exlibrisgroup.com)

Skriagina, S., & Pineda Bedoya, A. (2019). Formas tonales de pequeñas dimensiones: Análisis musical. Universidad Pedagógica Nacional <https://www-digitaliapublishing-com.bibliotecavirtual.uis.edu.co/a/63989>

ANEXOS.

Score

COMO NO VOY A DECIRLO

Y Sus Canciones...Llanerisímas

Interp. Luis Silva

Pasaje - (1988)

Comp. Hermes Marquez Moreno
Transc. & adapt. Alexandra Moreno,

Nicols Eslava.

INTRO *i* *v* *iv* *bVII* *bIII*

The musical score is arranged for a 3/4 time signature. It features several instruments: Violoncello (Cello), Contrabajo (Double Bass), Arpa (Acoustic Guitar), Cuatro (Four-stringed instrument), Maracas, Vc. (Violin), Cbjo (Cello/Bass), Ar. (Acoustic Guitar), and Mrcs. (Maracas). The score is divided into two systems. The first system includes parts for Violoncello, Contrabajo, Arpa, Cuatro, and Maracas. The second system includes parts for Vc., Cbjo, Ar., and Mrcs. Chord diagrams are provided for various chords, including Em, Bm, Am, D, G, Cmaj7, Dadd9, Em7, Bm7, Gmaj7, Am7/C, and Cmaj7. Rhythmic notation includes eighth and sixteenth notes, triplets, and accents.

2 **V** iv **bVII** **COMO NO VOY A DECIRLO** **bIII** **IV** iv#° **V**

15 Am A#° B Em B Em B

Vc. Si en mi men_te haya_e_xis_tido al_gún mo

Cbjo Am A#° B Em B

Ar. Am7/C D7/C Gmaj7/B° Em7/D B Em B

Mrcs.

(Em7)

22 i V i V i

Em Em Em D C B

Vc. ti_ vo tan es_ pe_cial pa_ra ha_cer una can_ ción e_res

Cbjo Em Em D C B

Ar. Em G Em Cmaj7 B7

Mrcs.

bVII bVI COMO NO VOY A DECIRLO

28

Vc. *tú ya grito a bier to lo di go y si lo du das pre gún ta le al co ra zón*

Cbjo

Ar.

Mrcs.

35

Vc. *Si en mi men te haya e xis tido al gún mo ti vo tan es pe cial pa ra ha cer una can*

Cbjo

Ar.

Mrcs.

4

COMO NO VOY A DECIRLO

V

1

bVII

bVI

Vc. *42* *B*
 — ción — e res tú y a grito a bier to lo di go y si lo du das pre gún —

Cbjo *B*

Ar. *42* *B*

Mrcs. *42* *B*

CORO

Vc. *49* *V* *Em* *Am*
 — ta le al co ra zón *ff* Có mo no voy a de cir que me gus tas

Cbjo *Em* *Am*

Ar. *49* *Em* *Am*

Mrcs. *49* *Em* *Am*

COMO NO VOY A DECIRLO

Measures 56-61:

Vc. (Bass clef): $\text{c}\acute{o}\text{mo}$ no voy a de_cir que_e_res cen_tro de atrac_ción si por pri_me_ra vez cuando aquel

Cbjo (Bass clef): Chords: D, G, B, Em

Ar. (Treble clef): Includes a triplet of eighth notes in the first measure.

Mrcs. (Mandolin clef): Rhythmic accompaniment with accents.

Measures 62-67:

Vc. (Bass clef): dí_a te mi_ré mi_al_ma tran qui_la tu vo_un sín to_ma_de_a mor

Cbjo (Bass clef): Chords: C, B, Em

Ar. (Treble clef): Chords: C, B, Em

Mrcs. (Mandolin clef): Rhythmic accompaniment with accents.

Chord Diagrams:

- D:** x22000
- G:** 320003
- B:** 22442
- Em:** 02200
- C:** x32010

68 Vc. *Am*
 Cóno no voy a de_ cir que me gus_ tas có mo no voy a de_ cir que e_ res cen

68 Cbjo *Am*

68 Ar. *Am*

68 Mrcs. *Am*

68 Mrcs.

75 Vc. *D G B Em C B*
 tro de atrac ción _ si por pri_ me_ ra vez _ cuando aquel _ dí_ a _ te mi_ ré _

75 Cbjo *G Em*

75 Ar. *D G B Em C B*

75 Mrcs. *D G B Em C B*

75 Mrcs.

81

Vc. mi_al_ma tran_ qui_la tu_xo_un sín to_ma de_a mor SOLO ARPA

Cbjo

Ar.

81

Mrs. *mf* *ff*

81

bIII Am V G i Am G bVI B Em V B

Vc.

Cbjo

Ar.

87

Mrs. *subito p* *mf*

87

Bm Am D G Am G B Em B

Vc.

Cbjo

Ar.

87

Mrs.

COMO NO VOY A DECIRLO

95 Em Bm Am D G 1 Am A# B

Vc.

Cbjo

Ar.

Mrcs.

ESTROFA VI bVII bIII iv bIII V

102 Em B Em

Hoy un ángel se ha cruzado en mi camino tú tan bo

ff

Vc.

Cbjo

Ar.

Mrcs.

COMO NO VOY A DECIRLO

108 *i* *V* *iv* *bVII* *bIII*

Vc. *Em* *C* *B*

ni ta de fi gu ra es cul tu ral muy ju xe nil, de me ji llas son ro ja das

Cbjo *Em* *B*

108 *Em* *D* *C* *B*

Ar.

108 *Em* *D* *C* *B*

Mrcs.

108

Mrcs.

115 *iv* *#iv°* *V* *i* *Em*

Vc. y de cas ti go una ca ri ta an ge li cal Hoy un án gel se ha cru zado

Cbjo *Em* *#F* *F#* *G*

115 *Em* *sfz*

Ar.

115 *Em*

Mrcs.

115

Mrcs.

10

COMO NO VOY A DECIRLO ^{bVII} ^{bVI} ^V

Vc. ¹²¹ ^B ⁱ ^{Em} ^{Em} ^D ^C ^B

— en mi ca mi no tú tan bo ni ta de fi gu ra es cul tu ral

Cbjo ^B ^{Em} ^{Em} ^D ^C ^B

Ar. ¹²¹ ^B ^{Em} ^{Em} ^D ^C ^B

Mrs. ¹²¹ ^B ^{Em} ^{Em} ^D ^C ^B

Mrs. ¹²¹

Vc. ¹²⁷

muy ju ve nil, de me ji llas son ro ja das y de cas ti go una ca ri

Cbjo

Ar. ¹²⁷

Mrs. ¹²⁷

Mrs. ¹²⁷

COMO NO VOY A DECIRLO

Coro

V

133

Vc. *i* Em Am

Cbjo Em Am

Ar. *i* Em Am *subito p*

Mrcs. 133

140 *i* bVII bVI G V B Em.

Vc. *i* bVII bVI G V B Em.

Cbjo G Em

Ar. *ff* D G B Em

Mrcs. 140 D G B Em

ta an ge li cal

Có mo no voy a de cir que me gus tas

có mo no voy a de cir que a tu lado que ro es tar da le u na pri mi cia a mi se

146

Vc. *C* *B* *Em*

Cbjo *C* *B* *Em*

Ar. *C* *B* *Em*

Mrcs. 146

152

Vc. *Am* *iv*

Cbjo *Am*

Ar. *Am* *subito p* *ff*

Mrcs. 152

152

Mrcs. 152

re na mo ra do si en tre mis bra zos que res dor mir y so ñar

Có mo no voy a de cir que me gus tas có mo no voy a de cir que a tu lado

Detailed description: This is a musical score for guitar, bass, and percussion. It is divided into two systems. The first system (measures 146-151) features a vocal line with lyrics 're na mo ra do si en tre mis bra zos que res dor mir y so ñar'. The guitar part has a melodic line with a triplet in measure 151. The bass part provides a steady accompaniment. The percussion part has a consistent rhythmic pattern. The second system (measures 152-157) features a vocal line with lyrics 'Có mo no voy a de cir que me gus tas có mo no voy a de cir que a tu lado'. The guitar part has a melodic line with a triplet in measure 152. The bass part provides a steady accompaniment. The percussion part has a consistent rhythmic pattern. The score includes various musical notations such as chords (C, B, Em, Am, iv), dynamics (subito p, ff), and articulation (accents, slurs).

bVII COMO NO VOY A DECIRLO

159 D G B Em C B

Vc. *que ro es tar da le u na pri mi cia a mi se re na mo ra do*

Cbjo

159 D G B Em C B

Ar.

159 D G B Em C B

Mrcs.

159

Mrcs.

bVI V

165 Em A

Vc. *si en tre mis bra zos que res dor mir y so nar si en tre mis bra*

Cbjo

165 Em A

Ar.

165 Em A

Mrcs.

165

Mrcs.

170 *i* B Em A B *iv*

Vc. *tr*

zos que res dor mir y so ñar si en tre mis bra zos que res dor

Cbjo B Em B

Ar. B (Em6) A B

Mrcs. 170

175 *bVII* *bIII* V *tr*

Vc. Am *dim.*

Cbjo A Am B Em

Ar. 175 A Am 3 B Em

Mrcs. 175 A Am B Em

bVI COMO NO VOY A DECIRLO

181 *rit.*

Vc.

Cbjo.

Ar.

Mrs.

i IV V

Detailed description: This is a musical score for a page numbered 15, titled 'bVI COMO NO VOY A DECIRLO'. The score begins at measure 181, marked with a 'rit.' (ritardando) instruction. It features four staves: Violoncello (Vc.), Contrabajo (Cbjo.), Armonio (Ar.), and Mridangam (Mrs.). The Vc. staff starts with a half note G2. The Cbjo. staff has a rhythmic pattern of eighth notes. The Ar. staff has a melodic line in the right hand and rests in the left hand. The Mrs. staff has a rhythmic pattern of eighth notes with accents, and Roman numerals 'i', 'IV', and 'V' are placed below the notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Score

LA VACA MARIPOSA

Tonadas Vol. 2 (1976)

Comp. Simón Díaz.

Merengue venezolano.

Transcr. & adapt. Alexandra Moreno,

Nicols Eslava.

Cuatro 1
Am V V V V V V V V B Em Am B

Violoncello
Am B Em Am B

Contrabajo
Am B Em Am B

Arpa

Maracas

VERS O I

Vc.
8 Em B Em B Em B

Cbjo
8 Em B Em B Em B
Ha va ca Ma ri po sa tu vo un ter

Ar.
8

Mrcs.
8

LA VACA MARIPOSA

14

Em Am

Em Am

Vc. Emné un be_cce rri_to lin do co_mo_un be_Ambé "dá

Cbjo

Ar. Em Am

Mrs. 14

20

F#7 A#m7b5 B

F#7 A#m7b5 B

Vc. me_lo pa_pa i to" dí cen los ni ños cuan_do lo ven_B na cer

Cbjo F#7 A#m7b5 B

Ar. F#7 A#m7b5 B

Mrs. 20

LA VACA MARIPOSA

3

25

Gtr.

Vc.

Cbjo

Ar.

Mrs.

Em B Em

Em B Em

Em B Em

y_e_lla lo_es con_de por los mo_go tes que no sé La Em va ca Ma ri po_sa tu vo un ter Enó

31

Gtr.

Vc.

Cbjo

Ar.

Mrs.

E Am

E Am

E Am

la sa_ba_na le_o_fre E ce re_ver de Acr los a_rro_yi tos

LA VACA MARIPOSA

37

F#7 A#m7b5 B

Vc.

to dos le lle van F#7 res por eA#m7b5a B ña ne cer y e lla lo es

Cbjo

F#7 A#m7b5 B

Ar.

Mrcs.

42

Em B Em

Vc.

con de por los mo go tes que no sé La Em va ca Ma ri po B sa tu vo un ter ñón

Cbjo

Em B Em

Ar.

Mrcs.

LA VACA MARIPOSA

5

47

E Am Em B

E Y los pe ri Am cos van y el ga vi lán Em tam bién con fru tas B crio llas

47

E Am Em B

53

Em E Am Em

53

Em E Am Em

has ta el ca Emney pa ra El Y ma ri Am sa es tá que no sa be Em que ha cer

53

Em E Am Em

53

Mrs.

Mrs.

Detailed description: This is a musical score for the song 'LA VACA MARIPOSA'. The score is arranged for guitar (Gtr.), bass (Vc.), drums (Cbjo), piano (Ar.), and maracas (Mrs.). The music is in the key of E major and 4/4 time. The score is divided into two systems. The first system covers measures 47-52, and the second system covers measures 53-58. The guitar part features a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The bass line provides a steady accompaniment. The piano part has a simple harmonic accompaniment. The maracas part consists of a rhythmic pattern. The vocal line is in Spanish and includes lyrics such as 'E Y los pe ri Am cos van y el ga vi lán Em tam bién con fru tas B crio llas' and 'has ta el ca Emney pa ra El Y ma ri Am sa es tá que no sa be Em que ha cer'. The score includes chord symbols (E, Am, Em, B) and measure numbers (47, 53).

LA VACA MARIPOSA

59

B Em E Am

59

Vc. B Em E Am

por que_e_lla B sa be la su_er te de_él Em E Y los pe ri Am cos van

Cbjo

59

B Em E Am

Ar.

59

Mrs.

65

Em B Em

65

Vc. Em B Em

y_el ga vi lán Em tam_bién con fru tas B crio_llas has ta el ca Emney, pa_ra

Cbjo

65

Em B Em

Ar.

65

Mrs.

LA VACA MARIPOSA

71

E Am Em B

71

Vc. E Am Em B

El Y ma_ri_ Ap_ sa_es_tá que no sa_be Em que ha cer_ por que e_lla B sa_be_

Cbjo

71

E Am Em B

Ar.

Mrcs.

77

Em B Em B Em

77

Em B Em B Em

Vc. la_su_er te de_él Em B Em B Em

Cbjo

77

Em B Em B Em

Ar.

Mrcs.

77

Em B Em B Em

la va_ ca Ma_ri_po

LA VACA MARIPOSA

8

83 B Em E Am



Vc.

83 B Em E Am



B sa tu vo un ter Emné un be ce rri to lin E do co mo un be Ambé

Cbjo



Ar.

83 B Em E Am



Mrcs.



89 F#7 A#m7b5 B



Vc.

89 F#7 A#m7b5 B



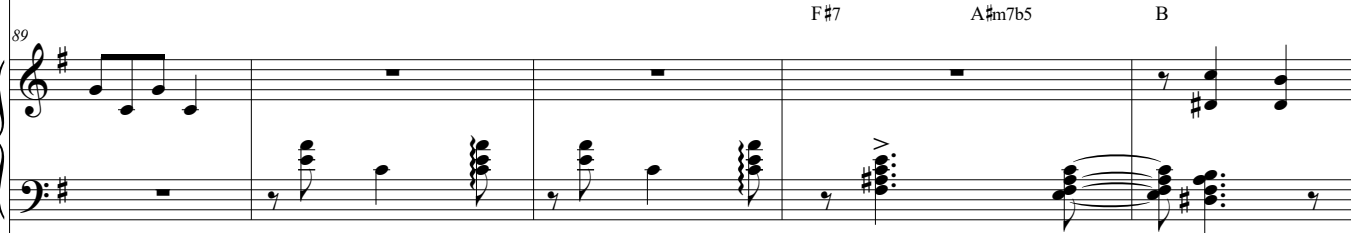
"dá me lo pa pa i to" di cen los F#7 ños cuan A#m7b5 lo ven B na cer

Cbjo



Ar.

89 F#7 A#m7b5 B



Mrcs.



LA VACA MARIPOSA

Em

94

Vc.

Cbjo

Ar.

Mrs.

99

B Em E Am

B Em E Am

Vc.

Cbjo

Ar.

Mrs.

99

B Em E Am

B Em E Am

Bo_ sa tu_ vo_un ter Enó_ la_ sa_ ba_ na_ le_ o_ fre E ce re_ ver_ de_ Aor_

LA VACA MARIPOSA

F#7

A#m7b5

B

105

Vc.

Cbjo

los a_rro_yi_tos to_dos le_lle_van F#7 res por eA#m7b5 Ba ne cer

F#7

A#m7b5

B

105

Mrcs.

Em

B

110

Em

B

Vc.

Cbjo

y_e_lla lo.es con.de por los mo_go tes que no sé. La Em va_ca Ma.ri.po B sa tu_vo_un ter

Em

B

110

Mrcs.

LA VACA MARIPOSA

116

Em E Am Em

116

Vc. Em E Am Em

Cbjo

Ar.

Mrcs.

122

B Em E Am

Vc. 122

Cbjo

Ar. 122

Mrcs. 122

hón E Y los pe ri Am cos van y el ga vi lán Em tam bién con fru tas

B crio llas has ta el ca Emney pa ra El Y ma ri Apo sa es tá que no sa be

12

LA VACA MARIPOSA

Em B Em

128

Vc.

Em que ha cer por que e lla B sa be la su er te de él Em

Cbjo

Em B Em

Ar.

Mrs.

133

Vc.

E Am Em B

E Y los pe ri Am cos van y el ga vi lán Em tam bién con fru tas B crio llas

Cbjo

E Am Em B

Ar.

Mrs.

133

LA VACA MARIPOSA

139

Em E Am Em

139

Vc. has ta el ca Emney pa ra El Y ma ri Apo sa es tá que no sa be Em que ha cer

Cbjo

139

Ar.

Mrcs.

145

B Em

145

Vc. por que e lla B sa be la su er te de él Em La va ca Ma ri po sa tu volun ter

Cbjo

145

Ar.

Mrcs.

Ad libitum

LA VACA MARIPOSA

151

Vc.

né

Cbjo

Ar.

Mrs.

151

151

151

151

Detailed description: This musical score page contains five staves. The top staff is a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains five measures of music, starting with a treble clef and a sharp sign, followed by chords and single notes. The second staff is a bass clef staff labeled 'Vc.' (Violoncello). It contains a melodic line starting with a bass clef and a sharp sign, followed by a slur over two notes, and then a rest. The word 'né' is written below the first two notes. The third staff is a bass clef staff labeled 'Cbjo' (Contrabajo). It contains a rest followed by a half note. The fourth staff is a grand staff labeled 'Ar.' (Acordeón), with a treble clef and a sharp sign on the upper staff, and a bass clef and a sharp sign on the lower staff. It contains a rest followed by a chord. The fifth staff is a single line labeled 'Mrs.' (Música). It contains a double bar line, followed by a half note chord, a quarter note, and another half note chord. The number '151' is written above the first measure of each staff.

Score

LAGUNA VIEJA

La inspiración del poeta (1978)

Pasaje

Comp. Reynaldo Armas Enguaima
Transcr. & adapt. Alexandra Moreno,
Nicols Eslava.

The musical score is arranged for the following instruments: Cuatro, Arpa (Arpeggio), Violoncello (Vc.), Contrabajo (Cbjo), Maracas, Ar. (Arpeggio), Vc. (Violoncello), Cbjo (Contrabajo), and Mres. (Música Rítmica). The piece is in 3/4 time and G major. The Cuatro part features a rhythmic pattern of eighth notes with chords G, D, and G. The Arpa part provides harmonic support with chords G, D, and G, and includes a dynamic marking of *mp*. The Violoncello part is marked *pizz.* (pizzicato). The Contrabajo part provides a bass line with notes corresponding to the chords. The Maracas part has a steady eighth-note rhythm. The Ar. part features a melodic line with chords C, G, C, and D. The Vc. part is marked *pizz.* and follows the chord progression. The Cbjo part provides a bass line with notes corresponding to the chords. The Mres. part has a steady eighth-note rhythm.

2 G D LAGUNA VIEJA G D

13

Ar.

Vc.

Cbjo

Mrcs.

This system contains measures 13 through 18. The guitar part features a rhythmic pattern of eighth notes with chords G and D. The arpa (Ar.) has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The violin (Vc.) and cello (Cbjo) parts are mostly rests, with the cello playing a simple harmonic accompaniment. The maracas (Mrcs.) play a consistent eighth-note pattern throughout.

19 G D G C G

19

Ar.

Vc.

Cbjo

Mrcs.

This system contains measures 19 through 24. The guitar part continues with the rhythmic pattern, introducing chords G, D, G, C, and G. The arpa part has a more active role with chords and melodic lines in both hands. The violin (Vc.) and cello (Cbjo) parts remain largely inactive, with the cello providing harmonic support. The maracas (Mrcs.) continue with their eighth-note pattern.

LAGUNA VIEJA

25 C D G

Ar.

Vc.

Cbjo

Mrs.

ESTROFA

31 D G mp mp mp cantabile ff Hoy que te

Mrs.

LAGUNA VIEJA

4 D G D

36

Ar.

Vc.

Cbjo

Mrs.

36

D. vuel — vola mi — ñar la — gu — na vie — ja, voy a pe — dir — te lun fa — vor

42

Ar.

Vc.

Cbjo

Mrs.

42

que — ro ba — ñar — melen tus a — guas — meles — tá ma

LAGUNA VIEJA

5

48

G D

Ar.

Vc.

Cbjo

Mrcs.

tan dolel ca lör Hoy que te D vuel vola mi

53

G D

Ar.

Vc.

Cbjo

Mrcs.

fär la gu na vie ja, voy a pe dir telun fa lör

Detailed description: This is a musical score for the piece 'LAGUNA VIEJA', page 5. The score is written for guitar (G), arpeggio (Ar.), violin (Vc.), cello (Cbjo), and maracas (Mrcs.). The music is in the key of G major (one sharp) and 4/4 time. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 48 and ends at measure 52. The second system starts at measure 53 and ends at measure 57. The guitar part consists of rhythmic patterns of chords and single notes. The arpeggio part features a steady eighth-note accompaniment. The violin and cello parts play a melodic line with lyrics. The maracas part provides a consistent rhythmic accompaniment. The lyrics are: 'tan dolel ca lör Hoy que te D vuel vola mi' and 'fär la gu na vie ja, voy a pe dir telun fa lör'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

LAGUNA VIEJA

6

59

Ar.

59

Vc.

Cbjo

quie_ro ba ñar_melen tus a_guas meles_tá ma tan_dolel ca_lor

Mrs.

65

Ar.

65

Vc.

Cbjo

G Noim por D ta que ya no ten G gas a quel ros D trolen can ta dor G u na

Mrs.

LAGUNA VIEJA

70 G7 C C

70 Ar.

70 Vc.

70 Cbjo

70 Mrs.

75 D G D

75 Ar.

75 Vc.

75 Cbjo

75 Mrs.

Gña de ma de Gar zas y lu na lin Gi da ru ma zón al fin tela ño

D ro, la gu ni ta mis sue Gos por que tam bién mi ca Da llo con tus

LAGUNA VIEJA

80

Ar.

Vc.

80

80

Mrs.

85

Ar.

Vc.

85

85

Mrs.

G D G D

G D G D

G D G D

G G7 C G C

G C G C

G C G C

80

85

85

85

a _ guas se ba _ ñó _ Re _ cuer _ do del gran ma _ ta _ Ca _ lo _ que tan _ La som bra _ nos

Go el _ ca _ ro _ y el ba _ ro _ tal que ha _ bia _ cer _ G ca _ del _ ta _ pón

LAGUNA VIEJA

90

(Am) D G

Ar.

Vc.

Cbjo

Mrs.

son tan_tos a D ños quelhan pa sa_do co_vien G to pe_rola qui den_tro del

90

D G

SOLO ARPA

95

Ar.

ff *lice*

Vc.

Cbjo

Mrs.

95

D G D

De_cho ten golun so_lo co_ra_zón G

D

LAGUNA VIEJA

10 G D

101

Ar.

Vc.

Cbjo

Mrcs.

107

Ar.

Vc.

Cbjo

Mrcs.

The image displays a musical score for the piece 'LAGUNA VIEJA'. It is organized into three systems, each corresponding to a different measure number: 10, 101, and 107. Each system includes staves for Ar. (Acoustic guitar), Vc. (Violoncello), Cbjo (Contrabajo), and Mrcs. (Maracas). The Ar. part is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Vc. and Cbjo parts are written in a bass clef with the same key signature. The Mrcs. part is written on a single staff with a double bar line and a key signature of one sharp. The score shows rhythmic patterns and chord changes (G and D) for the guitar and bass instruments. The Ar. part features a mix of chords and melodic lines, while the Vc. and Cbjo parts provide harmonic support. The Mrcs. part consists of a steady, rhythmic pattern.

LAGUNA VĚJA

113

G

Ar.

Vc.

Cbjo

Mrcs.

119

D

Ar.

Vc.

Cbjo

Mrcs.

12

LAGUNA VIEJA

G

D

125

Ar.

Vc.

Cbjo

Mrcs.

131

Ar.

Vc.

Cbjo

Mrcs.

LAGUNA VIEJA

This musical score is for the piece "LAGUNA VIEJA" on page 13, covering measures 137 to 143. The score is arranged for four instruments: Acoustic Guitar (Ar.), Violoncello (Vc.), Contrabajo (Cbjo), and Maracas (Mrcs.). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The music is divided into two systems. The first system covers measures 137-142, and the second system covers measures 143-148. The Acoustic Guitar part features a rhythmic pattern of eighth notes with a treble clef and a bass clef. The Violoncello and Contrabajo parts provide harmonic support with sustained notes and chords. The Maracas part consists of a steady eighth-note rhythm. Chords C, D, and G are indicated above the respective staves. The page number 13 is located in the top right corner.

14 G G7 C LAGUNA VIEJA C

149

Guitar chord chart for measures 149-154. Measure 149: G. Measure 150: G7. Measure 151: C. Measure 152: G. Measure 153: C. Measure 154: (Am).

Ar.

Piano accompaniment for measures 149-154. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady bass line with eighth notes.

Vc.

Violoncello part for measures 149-154, consisting of a single line with rests.

Cbjo

Cello part for measures 149-154. The part consists of a single line with notes corresponding to the guitar chords: G, G7, C, G, C.

Mrcs.

Maracas part for measures 149-154. The part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, alternating between D and G.

155

Guitar chord chart for measures 155-160. Measure 155: D. Measure 156: D. Measure 157: G. Measure 158: D. Measure 159: D. Measure 160: D.

Ar.

Piano accompaniment for measures 155-160. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady bass line with eighth notes.

Vc.

Violoncello part for measures 155-160, consisting of a single line with rests.

Cbjo

Cello part for measures 155-160. The part consists of a single line with notes corresponding to the guitar chords: D, G, D.

Mrcs.

Maracas part for measures 155-160. The part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, alternating between D and G.

161

Ar.

Vc.

Cbjo

161

fff Te pre_gun D tó, la_gu_ni G ta la_gu_na vie

Mrcs.

161

167

Ar.

Vc.

Cbjo

167

ja, ¿dón_de les tá la ri_ba D zón —

quelha_ciale lo lea_jelen_tulo

Mrcs.

167

173

Guitar accompaniment for measures 173-178, featuring a rhythmic pattern of eighth notes and chords in the right hand, and a bass line in the left hand. A 'G' chord marking is present above the staff.

Ar.

Arpeggiated accompaniment for measures 173-178, consisting of two staves (treble and bass clef) with arpeggiated chords and a bass line.

Vc.

Violoncello accompaniment for measures 173-178, featuring a melodic line in the bass clef.

Cbjo

Cello/Bass accompaniment for measures 173-178, featuring a bass line in the bass clef.

ri_ lla_ an_ tes de_ sa_ lir el_ sol? G_

Mrcs.

Maracas accompaniment for measures 173-178, consisting of a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

179

Guitar accompaniment for measures 179-184, featuring a rhythmic pattern of eighth notes and chords in the right hand, and a bass line in the left hand.

Ar.

Arpeggiated accompaniment for measures 179-184, consisting of two staves (treble and bass clef) with arpeggiated chords and a bass line.

Vc.

Violoncello accompaniment for measures 179-184, featuring a melodic line in the bass clef.

Cbjo

Cello/Bass accompaniment for measures 179-184, featuring a bass line in the bass clef.

Te pre_ gun_ tó_ ,la_ gu_ ni_ ta_ ,la_ gu_ na_ vie_ ja, ¿dón_ de les_

Mrcs.

Maracas accompaniment for measures 179-184, consisting of a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

LAGUNA VIEJA

184

D

Ar.

Vc.

Cbjo

Mrcs.

190

Ar.

Vc.

Cbjo

Mrcs.

tá la ri ba D zón que lha cíale lo lea jelen tulo ri lla

an tes de sa lir el sol? La chus Di ta ve ra ne ca y lel pa ti

D G D G G D G

18

LAGUNA VIEJA

196

D G G C

Ar.

196

Vc.

196

Cbjo

D G C G C

Éb zum ba_dor G se mar_cha ron en la es pe_ña cuan do no Col_xiól el gar_zón C.

Mrcs.

196

202

D G

Ar.

202

Vc.

202

Cbjo

D G

tu ma_nan_tial D ha_ce tiem po se mu_rió G so_lo te que_dalen el

Mrcs.

202

LAGUNA VIEJA

207

D D D G

Ar.

Vc.

Den_tro un ge_mi_do de do_lor G Fuis_telen Dh_tiem po_la @u_nalun pai_sa

Cbjo

Mrs.

212

D G G7 C G C

Ar.

Vc.

D jelen so_ña cor pe_ro ¿fue_tulher mo_ça le_jos, sin G de_cir_nila d_ós

Cbjo

Mrs.

212

20
218

LAGUNA VIEJA

D

G

Ar.

Vc.

Cbjo

Mrs.

Ar.

Vc.

Cbjo

Mrs.

la so_ le_ dad D ni si_ quie_ ra te de_ jó_ G las_ hue_ llas de_ mi ca_ ba

D. llo, por_ que tam_ bién las Go_ rró_ D G D

LAGUNA VIEJA

229 G

Ar.

Vc.

Cbjo

Mrcs.

229 G

229 G

229