

***Entre lo moderno y lo antiguo: La obra “Entreverao” de Guafa Trio para
formato de cámara mixto con saxofón soprano solista***



Realizado por:

Camila Alexandra Villamizar Portilla

Asesor:

Ph. D Jaime Chaparro Neira

Trabajo de grado para optar por el título de Maestro en Música

Programa de Música

Facultad de Artes y Humanidades

Universidad de Pamplona

2025- 1

Dedicatoria y agradecimientos:

A Dios, por mostrarme el camino que debía tomar y darme las fuerzas para continuar.

*A mis padres Fernando y Rocío, y mi hermano Emerson, por ser mi apoyo incondicional y
motivo para salir adelante.*

A mis nonos Manuel y Yolanda, por el regalo de la música y del amor a Dios.

A mi pareja Andrés, por que aun en los momentos de gran dificultad estuvo conmigo.

A mi maestro Jaime, por confiar siempre en mí y ser además de mi mentor, mi amigo.

A don Edgar y Gleydis por ser un apoyo fundamental para este gran logro.

*A mis amigos y compañeros Jhovany, Adriana, y Camilo, sin su ayuda esto no hubiera sido
posible.*

Tabla de contenido

Resumen	6
Abstract	7
Introducción	8
Problema	9
Descripción	10
Planteamiento	11
Formulación	13
Objetivos	13
Objetivo General	13
Objetivos Específicos	13
Justificación	14
Marco Teórico	15
Antecedentes	17
Marco Conceptual	19
Metodología	20
Capítulo I	21
Análisis morfológico	21
Datos biográficos	21
Capítulo II	29
Análisis de la Obra	29
Tránsito idiomático y adaptación tímbrica	31
Análisis de las secciones:	33
Conclusiones	54
Bibliografía	57
Anexos	58

Tabla de Ilustraciones

<i>Ilustración 1 Guafa Trio Álbum Entreverao</i>	22
<i>Ilustración 2 Armando González</i>	23
<i>Ilustración 3 Leonardo Gómez</i>	24
<i>Ilustración 4 Ignacio Ramos</i>	25
<i>Ilustración 5 Tesitura Saxofón "Entreverao"</i>	27
<i>Ilustración 6 Tesitura Flauta "Entreverao"</i>	27
<i>Ilustración 7 Introducción "Entreverao"</i>	33
<i>Ilustración 8 Introducción "Entreverao"</i>	34
<i>Ilustración 9 Introducción "Entreverao"</i>	34
<i>Ilustración 10 Introducción "Entreverao"</i>	35
<i>Ilustración 11 Primera Sección</i>	36
<i>Ilustración 12 Acompañamiento del cuatro</i>	36
<i>Ilustración 13 Progresión Inicial</i>	37
<i>Ilustración 14 Variaciones melódicas</i>	38
<i>Ilustración 15 Variaciones Rítmicas</i>	38
<i>Ilustración 16 Segunda sección</i>	39
<i>Ilustración 17 Comparación compases 95-99</i>	39
<i>Ilustración 18 Variación Rítmica compases 100-108</i>	40
<i>Ilustración 19 Secuencia armónica</i>	41
<i>Ilustración 20 Contraste melódico</i>	41
<i>Ilustración 21 Acorde suspendido</i>	42
<i>Ilustración 22 Tresillos de negra en el cuatro</i>	42
<i>Ilustración 23 Solo cuatro</i>	43
<i>Ilustración 24 Juegos de pregunta y respuesta</i>	44
<i>Ilustración 25 Línea melódica ascendente</i>	44
<i>Ilustración 26 Efecto percutido cuatro</i>	45

Entre lo moderno y lo antiguo: La obra “Entreverao” de Guafa Trio

<i>Ilustración 27 Grados conjuntos</i>	45
<i>Ilustración 28 Solo Bajo</i>	46
<i>Ilustración 29 Acentos de la melodía</i>	47
<i>Ilustración 30 Variación rítmica cuatro</i>	47
<i>Ilustración 31 Pasaje con sensación de amalgama</i>	48
<i>Ilustración 32 Improvisación cuatro</i>	49
<i>Ilustración 33 Variaciones de los motivos rítmicos</i>	50
<i>Ilustración 34 Notas ligadas ascendentes y descendentes</i>	51
<i>Ilustración 35 Última sección de armonía</i>	52
<i>Ilustración 36 Sección final melodía</i>	52

Resumen

El presente proyecto de grado contempla un estudio de las corrientes musicales que impulsaron a los maestros maestro Ignacio Ramos, Leonardo Gómez Jattin, y Armando González (Guafa Trio) en su composición de la obra *Entreverao*, un seis por derecho (ritmo que deriva de la forma musical del Joropo) que entre sus diversas composiciones recopila elementos melódicos y armónicos fuera de lo común, que pueden ser catalogados como revolucionarios para el género desde la implementación de las armonías del Jazz a las nuevas músicas colombianas que han hecho curso en lo que va corrido del siglo XXI. El objetivo principal de este proyecto es conocer y profundizar los elementos de creación e interpretación de esta obra, y en este sentido encontramos antecedentes que permiten rastrear investigaciones que de una u otra forma se afinan con esta investigación, para lo cual nos centramos en el abordaje de entrevistas, y archivos digitales donde se expone de la gran variedad de ritmos propios de la música de la Orinoquía colombiana, y nuestra apuesta para este trabajo, incluirá el acercamiento a la concepción del creador de la obra para lograr plasmar lo más cercano posible a la versión final que elaboramos en esta investigación. Para llevar a cabo esta exploración musical, se utilizó un diseño metodológico cualitativo basado en la investigación-creación, con sus fases: sensación detonante y conformación plástica, que busca resolver el interrogante principal de este trabajo, y recopilar información que pueda enriquecer el estudio hacia la música de la región de la Orinoquía Colombo-venezolana. Los resultados esperados se contemplan en un producto final, que se determinan en un documento que recopile el análisis melódico y armónico de la obra *Entreverao*, de manera tal que se puedan reconocer los estilos que han sido empleados por Guafa Trio y posteriormente ser interpretada con el saxofón soprano como solista, en una adaptación para formato mixto. Finalmente se concluye que esta investigación es un aporte significativo al banco de información para la música colombiana.

Palabras Clave: *Análisis, Orinoquia, saxofón, creación, seis por derecho.*

Abstract

The present degree project contemplates a study of the musical currents that inspired teachers Ignacio Ramos, Leonardo Gómez Jattin, y Armando González (Guafa Trio) in his composition of the work *Entreverao*, a six by right (rhythm derived from the musical form of Joropo) which, among its various compositions, compiles unusual melodic and harmonic elements that can be classified as revolutionary for the genre, from the implementation of Jazz harmonies to the new Colombian music that has taken shape so far in the 21st century. The main objective of this project is to understand and delve deeper into the elements of creation and interpretation of this work. In this regard, we found background information that allows us to trace research that, in one way or another, aligns with this investigation. For this purpose, we focused on interviews and digital archives that showcase the wide variety of rhythms characteristic of the music of the Colombian Orinoquía region. Our approach for this work will include exploring the creator's conception of the work in order to achieve a representation as close as possible to the final version we developed in this research. To carry out this musical exploration, a qualitative methodological design based on research-creation was used, with its phases: triggering sensation and plastic conformation. This seeks to address the main question of this work and gather information that can enrich the study of the music of the Colombian-Venezuelan Orinoquía region. The expected results are contemplated in a final product, which is determined in a document that compiles the melodic and harmonic analysis of the work *Entreverao*, in such a way that the styles used by Guafa Trio can be recognized. It can then be performed with the soprano saxophone as a soloist, in an adaptation for a mixed format. Finally, it is concluded that this research is a significant contribution to the information base for Colombian music.

Keywords: Analysis, Orinoquia, saxophone, creation, six by right.

Introducción

El presente anteproyecto está enfocado en la investigación musical desde el ámbito armónico y melódico de la obra titulada *“Entreverao”*, obra compuesta por el maestro *Ignacio Ramos* en el año 2006, originalmente establecida para formato mixto de flauta traversa, cuatro llanero y contrabajo.

La motivación para la investigación de esta obra, surge de la necesidad de abordar, conocer y explorar nuestra música tradicional de la Orinoquia, para ser más exactos de la región llanera colombo-venezolana y desde el gran trabajo de los maestros Ramos, Gómez y González, que han puesto en manifiesto su creatividad en la música colombiana, implementando elementos y adaptaciones de armonías modernas de músicas del jazz a los ritmos tradicionales de diversas regiones de Colombia. Por esta razón el maestro y sus obras han sido objeto de distintos reconocimientos a través de sus investigaciones, y la manera como plasma el sentir de las músicas tradicionales en contextos que la catapultan a un plano intelectual internacional.

El enfoque principal de la investigación, está dirigido al análisis melódico y armónico de la obra *Entreverao* de *Guafa Trio*, donde pretendemos respetar la concepción inicial de los compositores, pero en este caso permitiendo que el saxofón sea el protagonista principal, y en este sentido nos damos a la tarea de construir una versión que contemple, la melodía principal arropada por armonías modernas que no siempre se han ejecutado en las músicas tradicionales de esta región.

Finalmente, este documento busca aclarar tres puntos específicos: conocer la construcción melódica, la construcción armónica, y por último los aspectos específicos a la hora de interpretar la obra, como matices, articulaciones, acentos y adornos.

Problema

“El termino problema expresa una dificultad que no se puede resolver de manera fácil, sino que necesita una investigación teórica o empírica”. (Barriga, 1998)

Según lo citado anteriormente, surge la necesidad de investigar sobre el análisis interpretativo y la corriente musical que impulsa a Guafa trio a crear la obra Entreverao, inicialmente compuesta para formato de flauta travesa, cuatro llanero y contrabajo; para esto, tomaremos la partitura original escrita para dicho formato en el fin de realizar un análisis que abarque además de lo interpretativo, los elementos armónicos y las influencias musicales que tuvieron los maestros, para realizar esta obra. Posteriormente será interpretada en formato mixto, compuesto por un saxofón soprano, un cuatro llanero, bajo eléctrico y percusión, con la intención de explorar otro tipo de sonoridad, de este modo, es preciso decir que dicha obra ha sido interpretada por la agrupación *Guafa Trio* compositores de la misma, es allí donde hacen gala de su capacidad ejecutoria instrumental, y creemos que es importante los elementos puestos en evidencia en obras de esta categoría, resaltan las mixturas entre lo antiguo y lo moderno, y nos atrevemos a decir que si bien es cierto, va a ponerse en contexto instrumentos de la organología de esta región, también incorporamos instrumentos europeos, que pueden nutrirse de las riquezas musicales que hemos denominado aquí: “entre lo moderno y lo antiguo”.

Descripción

Guafa Trio es un grupo fundado en el año 1998 que a lo largo de su trayectoria se ha dedicado a producir música de carácter nacional, resaltando así, la gran variedad de composiciones colombianas y también latino americanas. Esta agrupación está conformada por Ignacio Ramos (Flauta), Leonardo Gómez Jattin (Cuatro), y Armando González (Contrabajo), tres mentes magníficas dedicadas a la creación de nueva música colombiana, con aires contemporáneos y elementos del lenguaje universal del Jazz.

“Entreverao” es una de las obras más destacadas creadas para flauta, la cual nos da la posibilidad de ampliar la visión de repertorios y para quienes tenemos inquietudes por abordajes de estas músicas, pero en el saxofón con su riqueza tímbrica y exploratoria, encontramos en esta, una fuente inagotable de riqueza rítmica, melódica con libertades interpretativas. Nuestra inquietud surge entonces, para realizar un trabajo investigativo que se nutra de todos los argumentos de la academia y sus lenguajes analíticos donde sea preciso establecer los puentes de comunicación, y en el que esta propuesta de formato estimule nuevas versiones que en primera instancia respeten la concepción inicial de sus compositores, pero con una peculiaridad desde las posturas de un instrumento de singulares características como es el saxofón.

Planteamiento

Es importante hacer un viaje exploratorio de la diversidad musical que tiene Colombia, fruto del mestizaje que ha hecho parte de su construcción como país, donde encontramos diversidad de regiones que han tenido diferentes expresiones culturales, con marcadas diferencias en sus gentes, sus condiciones sociales, su geografía, su forma de pensar y concebir la vida; en este sentido nos remitimos a realizar este viaje a la región oriental colombiana conformada por los departamentos de Arauca, Casanare, Vichada, Meta, Guaviare, donde existe una expresión musical bien particular denominada "El Joropo" de la cual se desprenden variedades armónicas e instrumentales, como quiera que no siempre se usan las mismas herramientas para el quehacer musical, porque en algunas regiones, se incorpora el formato de bandola llanera, cuatro y maracas, en otros se usa el violín, el cuatro y las maracas, y presentan variantes organológicas como el uso del arpa que reemplaza a la bandola, además de cuatro y maracas (elaboradas con unas semillas denominadas capachos), y la incorporación del bajo eléctrico que se le hizo invitación a mediados del siglo XX.

Este breve recorrido, nos permite pensar en la universalidad de la música, y en las formas como los colonizadores utilizaron la misma en el momento de evangelizar e implementar sus costumbres de idioma, religión, expresiones culturales, y aquí es preciso decir que en el siglo VIII los árabes llevaron a Hispania (hoy España) expresiones musicales denominadas "Xarop"¹, posteriormente traídas en la conquista a América en los siglos XV y XVI, usadas por los jesuitas para implementar la religión católica donde usaban el arpa y otros instrumentos de cuerda, que aquí sufrieron variantes, tanto así que en Centroamérica el Xarop se convirtió en Jarabe (Expresión musical mexicana) y en Colombia y Venezuela (en ese momento las nuevas tierras)² se

¹ Del árabe xarop (jarabe) se originó esta palabra que se hermana con soropo, que es la vivienda del llanero marginal. El joropo fue delineado por el fandango y el fandanguillo, y cada una de sus expresiones contiene rasgos de sus raíces: el paso de valsiao, el zapateo y baile por parejas independientes; la improvisación de coplas de los bailadores. (Martín)

²Se refiere al territorio de la Gran Colombia, que se disolvió en el siglo XIX y dio origen a los actuales países de Colombia, Venezuela, Ecuador y Panamá.

Entre lo moderno y lo antiguo: La obra “Entreverao” de Guafa Trio

convirtió en Joropo, y poco a poco se fueron creando instrumentos derivados de otros, así nace el cuatro, y en este sentido también se hacen variantes que transforman el arpa en la forma y el número de cuerdas, y el joropo de acuerdo a las variantes armónicas reciben nombres comunes de la región, casi siempre nombres de animales tales como «pajarillo», «la quirpa», «gavilán», «gavilancillo», «contrapunteo», «chipola», «zumba que zumba», y en este caso el Entreverao que es un juego que los llaneros suelen en sus espacios de descanso recrear musicalmente en sus actividades de la cría de ganado.

Este trabajo se basa en el análisis e interpretación de la obra Entreverao de Guafa Trio, en una versión transcrita para saxofón soprano por el intérprete Jhon Sebastián Restrepo Romero. Si bien la obra fue originalmente compuesta para flauta traversa, cuatro llanero y contrabajo, el presente estudio tiene como objetivo explorar las posibilidades técnicas, tímbricas y expresivas del saxofón soprano en la interpretación de esta pieza, reflexionando sobre las adaptaciones necesarias para abordar el lenguaje del joropo desde un instrumento no tradicionalmente asociado con esta música.

De esta manera nos disponemos a abordar a los creadores de esta pieza orquestal, los maestros Ignacio Ramos, Leonardo Gómez Jattin, y Armando González (Guafa Trio) para entender su lenguaje creativo, y buscar las rutas adecuadas de composición donde se plasma de manera diáfana, elocuente, sagaz una obra fruto de su exploración de estas músicas, pero incorporando su instrumento principal, la flauta, el cuatro y el contrabajo, donde sea posible hacer un recorrido mágico que permite extasiarse de gusto en un Entreverao.

Realizamos un análisis donde es posible preguntarnos detalladamente por el tipo de lenguaje musical que es la matriz principal en la creación de esta obra “Entreverao”; así mismo, intentamos responder a inquietudes tales como: el papel designado a cada instrumento en su formato original (flauta, cuatro, contrabajo); y no menos importante es preciso comprender los elementos armónicos que se han sido empleados en la obra en mención, y específicamente el cómo las armonías del jazz vienen a hacer incursión donde enriquece de significativa manera, pero respetando las raíces de las

Entre lo moderno y lo antiguo: La obra “Entreverao” de Guafa Trio

músicas de corte nacionalista. Después de esto es preciso llegar a la pregunta de investigación que la pensamos así:

¿Cuáles son los argumentos musicales que presenta una obra musical de estas características, donde el lenguaje creativo permite describir la riqueza melódica, armónica y rítmica, que puede ser interpretada por un instrumento europeo que hace incursión con lenguaje de armonías del jazz, a las músicas tradicionales de la región Orinoquía colombiana”

Formulación

¿Cómo se incorporan armonías del Jazz en las músicas autóctonas de las regiones de Colombia, más específicamente en la música llanera desde la construcción del “Entreverao”, y sin descontextualizar las maneras tradicionales de concebir el seis por derecho?

Objetivos

Objetivo General

Analizar los elementos melódicos, armónicos y rítmicos de la obra Entreverao, proponiendo una lectura interpretativa desde el saxofón soprano que respete la concepción original de sus compositores y explore nuevas posibilidades expresivas en el contexto del joropo contemporáneo.

Objetivos Específicos

1. Determinar el tipo de lenguaje musical clave en la creación de “Entreverao”.
2. Identificar los elementos armónicos que empleó Guafa Trio al momento de la construcción de dicha obra.
3. Establecer de qué manera las armonías modernas del Jazz han venido a incursionar en las músicas de corte nacionalista.

Justificación

Según Fidiás G, Arias en su libro proyecto de investigación la “justificación es la sección en la que se señalan las razones por las cuales se realiza la investigación” (Arias, 2012)

A la hora de interpretar música en general es muy importante conocer su historia y su trasfondo. Cuando decidimos ser intérpretes académicos, asumimos como un deber el conocer el amplio repertorio universal para nuestro respectivo instrumento, pero debe ser de vital importancia conocer realmente nuestras músicas autóctonas, entender de donde provienen y la motivación que llevo a ser escrita. Para nosotros los estudiantes de música es fundamental conocer nuestros compositores y con esto seguir promoviendo nuestra cultura musical colombiana. Ahora bien, debido a su transversalidad tímbrica, el saxofón no fue incluido dentro de la Orquesta Sinfónica, pero hace presencia como invitado especial.

Sin embargo, hoy por hoy es uno de los instrumentos que ha incursionado en diversas músicas del mundo. Esta propuesta busca ofrecer a los intérpretes del saxofón, la oportunidad de abordar la música llanera colombo- venezolana en este caso; el seis por derecho “*Entreverao*”, aportando un conocimiento más profundo en el ámbito de estudio para el saxofón, induciendo al interprete a explorar las distintas sonoridades y técnicas de la música llanera, ampliando así su conocimiento y bagaje exploratorio.

Pocas músicas en Colombia tienen esta riqueza armónica y melódica, y está precisamente fue la intención de Guafa Trio, por lo tanto, estas obras requieren de alto nivel interpretativo y técnico que permita implementar los argumentos académicos estructurados que puedan facilitar su comprensión, análisis y puesta en escena donde se plasme la concepción creativa de su compositor.

Ahora, nuestra apuesta es, primero comprender lo que pasó en la mente de su compositor, posteriormente realizar las adaptaciones correspondientes para que no se desvirtúe la obra, y luego desde el saxofón que es nuestra principal herramienta, establecer los puentes comunicacionales que den la viabilidad en que esta obra tenga una versión muy importante desde el formato que proponemos en este estudio. Podemos apreciar que la mayoría de la música colombiana está escrita para cuerdas, e instrumentos de viento como flauta y clarinete. Es necesario que nosotros como saxofonistas tengamos la oportunidad de interpretar gran parte de nuestra música colombiana.

Marco Teórico

En el marco teórico se ponen en evidencia todos los argumentos epistemológicos que sustentan un trabajo investigativo de estas magnitudes, donde es posible abordar las teorías, que dan soporte a esta exploración musical, en este sentido precisamos realizar un rastreo de artículos académicos, tesis de grado, de postgrado, que de una u otra manera se articulen con el objeto central de este trabajo, el cual interpreta desde lo musical, pero también desde las explicaciones argumentativas que dan piso a nuestro sentir, así las cosas, es conveniente iniciar con el estado del arte conformado por trabajos previos a este que nos sirven de apoyo. Posteriormente señalaremos las teorías que soportan el mismo.

El rastreo de información (estado del arte), permite exponer los trabajos de investigación más relevantes que se han realizado hasta el momento sobre el tema haciendo énfasis en los más afinados con nuestra propuesta investigativa, para lo cual es preciso mencionar tesis, artículos, libros de carácter regional, nacional, latinoamericano e internacional.

En palabras de Barriga:

Esto se hace escribiendo ideas cortas en las cuales se incluye un juicio crítico y valorativo sobre el aporte de dichos trabajos del tema de investigación que se pretende realizar.

(Barriga, 1998)

Según lo mencionado anteriormente es preciso decir que, a la hora de buscar un referente, sea el más importante, completo y preciso. En busca de información se ha encontrado trabajos de pregrado, postgrado como maestrías y doctorados que hacen referencia y que se relacionan con el tema central de esta investigación, los cuales nos brindaron seguridad a la hora de citar personajes, trabajos de investigación, ensayos y demás documentos, nuestro principal criterio de inclusión fueron los siguientes; tener una relación o fuente mínimo secundaria con respecto a la investigación a realizar, y aspectos relacionados con el título de la investigación o con la problemática planteada. Dichos documentos incluyen los términos y conceptos necesarios para resolver dudas e interrogantes en este proceso investigativo.

Para este trabajo investigativo fue de vital importancia tesis doctorales y de maestrías, que datan aspectos de gran relevancia, como la tesis doctoral de Ricardo Lambuley Alférez *"Sonoridades de la vida, estéticas de la existencia"*, y tesis de maestría como "realizado por John Esteban Bernal de la Universidad Francisco José de Caldas, que nos da un aporte significativo sobre las influencias que marcaron el desarrollo de la música autóctona llanera, que comprende a Colombia y Venezuela.

"sabemos que dichos instrumentos provienen de familias derivadas de las antiguas vihuelas y laúdes; es por esto que, a pesar de que los diapasones estén enmarcados en contextos culturales tan diversos y contrastantes, existen aspectos técnicos comunes que pueden ser generalizados; esto, en términos de ejecución, mapas, tímbricas, acordes y escalas". (Bernal, 2022)

Antecedentes

En la presente investigación precisamos abordar todos los argumentos que permiten determinar las razones por las cuales esta música de esta región específica tiene unos elementos que necesitan comprensión por parte de todos quienes tienen a bien, explorar los significados de terminologías peculiares de esta manifestación cultural, en este sentido es muy conveniente además de rastrear trabajos tesis de niveles de maestría y doctorado, artículos publicados en revistas indexadas, y demás elementos bibliográficos, poder hacer un barrido de información que de una u otra manera tenga algún grado de afinidad con nuestro objetivo que se centra en la obra “Entreverao” para un formato específico, así las cosas es preciso contextualizar todo lo referente no sólo a la obra misma sino a los argumentos que se tejen alrededor. Y en este punto es preciso apoyarnos en investigadores que han dedicado su obra a la música de la Orinoquía colombiana, y encontramos que:

Es el llano el territorio de las luchas emancipadoras de la Independencia y la República que quedaron marcadas en la memoria épica de los y las llaneros. Grupos que representan el deseo por mantener sus tierras sin atavíos, sin cercas ni linderos, reclamando el espacio abierto y liso, colectivo, para contar y cantar en los parrandos ³los secretos que el llano les ha enseñado, acompañados del arpa, la bandola, el cuatro, las maracas y los versos que se funden con el viento entre monte y sabana. (Alferez E. R., 2014, pág. 44)

³ La palabra “joropo”, que en el contexto del llano designa a la música regional y también a la fiesta donde se canta y se baila. Sin embargo, actualmente la denominación “joropo” como fiesta ha perdido vigencia y sólo tiene connotación como nombre genérico de los aires llaneros y del baile...La transición del vocablo joropo a parrando llanero para designar a esta fiesta típica es relativamente nueva. Hasta mediados del siglo XX, era común escuchar “vamos a un joropo” o “parar un joropo”, para referirse a esta fiesta. Esto tiene que ver con la colonización de gentes que llegaron de varias regiones del país, quienes traían influencias urbanas y, sobre todo, modelos tomados del cine mexicano. De ahí que en la costa norte se haya adoptado la expresión “parranda”, y en los llanos, parrando. Como esta denominación actualmente es reconocida y aceptada por el colectivo regional. (Salamanca, 2017)

Entre lo moderno y lo antiguo: La obra “Entreverao” de Guafa Trio

Existe variedad de estudios que refieren a la música llanera y al llano en general, como es el caso de la tesis doctoral de Ricardo Lambuley Alférez, quien realiza una investigación exhaustiva desde las raíces etnográficas de la cultura llanera, su contexto histórico, organología, bailes hasta sus creaciones literarias que narran los quehaceres del campesino.

Lambuley nos da una breve definición de lo que es un “Entreverao” dentro de la cultura llanera: *“Quisiera ahora a manera de Entreverao (como llaman los músicos de la Orinoquia colombiana al juego de tomar fragmentos musicales de diferentes obras y juntarlos para crear algo distinto) repasar cómo la reflexión sobre la percepción y la belleza devino «estética»”* (Alferez E. R., 2014, pág. 83) . Esta tesis nos apoyará en el transcurso de esta investigación gracias a su gran aporte a la historia de la región de la Orinoquía.

Aunque tradicionalmente el joropo ha sido interpretado con instrumentos como el arpa, la bandola, el cuatro y las maracas, en las últimas décadas se ha observado una creciente incorporación de instrumentos académicos y de viento como el saxofón en su ejecución, particularmente en Venezuela. Agrupaciones como Ensamble Gurrufío han integrado saxofones en arreglos de joropos estilizados, y solistas como César Gómez han demostrado la viabilidad del saxofón como voz melódica en este repertorio. Estos antecedentes refuerzan la pertinencia de explorar la obra Entreverao desde el saxofón soprano, entendiendo esta propuesta como parte de una evolución estética y organológica dentro del joropo contemporáneo.

De esta manera encontramos de acuerdo al rastreo de información académica pertinente que se ajusta con nuestro objetivo principal, que el Entreverao ha sido objeto de análisis en las publicaciones de trabajos investigativos como quiera que no es un término tan común en las distintas regiones colombianas donde no se aborda esta música, pero que creemos es muy importante en la música de la Orinoquía colombiana, donde es preciso señalar diversidad de formatos donde se pone en manifiesto este híbrido, que esboza el sentir del llanero nato.

Marco Conceptual

El marco conceptual o de referencia es el espacio de una investigación donde nos apoyamos en los postulados teóricos, los postulados epistemológicos, que marcan la ruta por donde vamos a caminar y nos sirve para delimitar los alcances que tiene nuestra apuesta investigativa, en este espacio precisamos hacer un pilotaje de conceptos, y de las múltiples posibilidades hermenéuticas, para marcar los caminos que hagan de este trabajo una verdadera obra de consulta. En este punto nos remitimos a comprender cómo se delimita un problema de investigación y encontramos que:

“Es la elaboración conceptual del problema. En el aparecen las definiciones de las variables contempladas en el problema y en los objetivos de investigación y de los términos clave que van a ser utilizados con mayor frecuencia.” (Daniel, 2009)

Como es mencionado anteriormente, para elaborar un marco conceptual es de vital importancia encontrar dichos términos que nos lleven a solucionar el problema. De esta manera encontrar palabras clave que puedan abarcar la mayoría del concepto. Para comprender la siguiente investigación se hace necesario un análisis interpretativo, melódico, y armónico.

Los conceptos se establecen mediante el análisis de la realidad. El concepto no es nunca, por más que esto pueda parecer evidente, idéntico a los fenómenos a los que refiere su contenido figurativo. Y por ello, tampoco se puede derivar de un mero concepto el enunciado de la realidad. (Ramirez, 2010)

Es de vital importancia conocer que el lenguaje musical ha rodeado el trabajo de la agrupación Guafa Trio en la música colombiana. Ahora bien, cuando hablamos de lenguaje musical⁴ es preciso investigarlo desde las corrientes musicales que influyen en él, hasta el análisis armónico y melódico, en este caso de la obra *“Entreverao”*, que es una creación que incluye elementos bastante

⁴ Es un sistema de escritura utilizado para representar gráficamente una pieza musical; consiste en escribir música por medio de un conjunto de signos gráficos para poder reproducirla posteriormente, permitiendo a un intérprete que la ejecute de la manera deseada por el compositor. (Angúlo, 2022)

notorios del Jazz en su armonía, sin perder su base principal que es el seis por derecho llanero.

Metodología

Entiende por investigación amplia variedad de actividades de cualquier ámbito de conocimiento, que se dirigen a un estudio a investigación meticulosa, sistemática y con conciencia crítica, que pretenden aportar a un trabajo original e innovador y que no se limitan al tradicional método científico. (Cano, 2014)

Este trabajo corresponde a un ensayo monográfico de corte analítico-interpretativo, elaborado como parte del proceso de preparación del recital de grado. Se aborda la obra Entreverao de Guafa Trío desde una perspectiva técnica y estilística, enfocada en su adaptación al saxofón soprano. La metodología incluye análisis de la partitura, estudio del lenguaje del joropo, revisión bibliográfica y reflexión sobre la ejecución instrumental de la obra seleccionada.

Ahora bien, si hablamos de la investigación de la cultura llanera, y más específicamente de su música tradicional podemos encontrar una cantidad bastante considerable de ritmos autóctonos que han venido evolucionando con el paso del tiempo, sin embargo, no se pueden considerar solamente como un género musical, sino la identidad de una población que narra en su música y en sus textos sus vivencias, quehaceres y trabajos diarios. Es importante resaltar que muchas de estas vertientes culturales han sido influidas por diferentes sucesos importantes como lo político.

La metodología empleada se basa en el análisis estructural, armónico y estilístico de la obra, apoyado en el estudio de sus referentes culturales y en observaciones desde la práctica interpretativa en el saxofón. Se examinaron aspectos técnicos de ejecución, dinámica del fraseo y adaptación idiomática del lenguaje del joropo al instrumento

Capítulo I

Análisis morfológico

Título de la obra: Entreverao (Aire popular llanero)

Compositor: Ignacio Ramos, Leonardo Gómez Jattin, y Armando González (Guafa Trio)

Transcripción: Jhon Sebastián Restrepo Romero

Datos biográficos

Guafa Trio

La labor de Guafa Trío se inició a principios de 1998, tomando como punto de partida la música llanera. Tuvo la oportunidad de presentarse en el I Festival de música llanera realizado en Bogotá, y evidenció entonces que su propuesta, además de revestir con un nuevo atuendo la música colombiana, suscitaba en el auditorio la complacencia y el agrado de escuchar nuestros ritmos tradicionales bajo una perspectiva diferente, Guafa Trío fue extendiendo su repertorio al incluir obras de música andina colombiana y brasilera. Su preocupación por mejorar cada vez más su nivel instrumental y su calidad interpretativa. hizo que su música estuviera en las principales salas de la ciudad y contara con el aprecio de todo el público asistente. En 1999 obtuvo el Gran premio "Mono Núñez" en su XXV versión y la aceptación de la crítica local. También obtuvo el primer lugar en la modalidad instrumental en el XIV Festival de Hatoviejo-Cotrafa, en Bello (Antioquia). Ha realizado presentaciones en eventos y salas importante del país. entre las cuales podemos destacar el Festival de tríos de Popayán (donde recibió el galardón a la mejor obra inédita instrumental). en el auditorio Luis A. Calvo de la Universidad Industrial de Santander en el Club Colombia de Cali. en el Club Campestre de Medellín. en el Paseo Bolívar de Pereira. en el Teatro Camarín del Carmen de Bogotá. en el Auditorio León de Greiff de la Universidad Nacional de Colombia (donde realizó el lanzamiento de su primer trabajo discográfico en 1999.), en el Teatro Colón de Bogotá, en la Casa Cultural Piedra

del Sol en Florida Blanca (Santander), en el Banco de la República de Leticia, en la British Petroleum Company en Yopal (Casanare), en la cumbre de presidentes del Grupo de Río celebrado en Cartagena de Indias, en el Auditorio Skandia de Bogotá. También se ha presentado en diferentes universidades de la capital como la de los Andes. El Bosque, Central Pontificia Universidad Javeriana, Nacional de Colombia, Academia Luis A. Calvo, Academia Superior de Bogotá A.S.A.B. y en Batuta. Ha ofrecido conciertos en diferentes eventos y convocatorias del Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá, en el Festival musical "Todas las voces todas" organizado por la Caja Colombiana de Subsidio Familiar Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia. Colsubsidio, en el programa 'Serenata' de Teleantioquia y en el Teatro Metropolitano de Medellín. También estuvo presente en el lanzamiento del XXVII Festival "'Mono Núñez" en el Teatro Jorge Eliécer Gaitán de Bogotá. Guafa Trío cuenta con dos producciones discográficas: Música tradicional colombiana y Entreverao. También hace parte de la recopilación discográfica realizada por el XXV Festival 'Mono Núñez' (1999) y por el XIV Festival Hatoviejo-Cotrafa (2000). En diciembre de 2001 fueron invitados por la Embajada de Colombia en Washington. en la Casa Cultural Mexicana. Asistieron al Festival internacional de música South by Southwest. en Austin (Texas. Estados Unidos) en marzo de 2002. y en abril del mismo año realizaron una presentación para la Asociación de Colombianos A. C. A. en esta misma ciudad. (Banco de la Republica, 2002)

Ilustración 1 Guafa Trío Álbum Entreverao



Nota: Imagen tomada de archivos de la web

Armando González

Realizó sus estudios en el Plan piloto del Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá escuela de formación musical con énfasis en la música caribe hispanoamericana, programa dirigido por el maestro Samuel Bedoya Sánchez quien fuera director de la carrera de música en la Academia Superior de Artes de Bogotá. Ha sido integrante y director de diferentes grupos de música llanera. Fue director musical de la Corporación Sol y Llano en el proyecto "Pá' que se arrope y sude" ganador de una beca por el Fondo Mixto de Promoción y Cultural del Meta. Su labor como cuatrista en Guafa Trío lo ha llevado a obtener diferentes reconocimientos a nivel nacional. En el campo de la docencia su labor se ha desarrollado en diferentes instituciones educativas a nivel escolar y universitario en la que se destaca su labor como docente en la Academia Superior de Artes de Bogotá. (Banco de la Republica, 2002)

Ilustración 2 Armando González



Nota: Imagen tomada de archivos de la web

Leonardo Gómez

Ha sido integrante de diferentes grupos en las corrientes de la música popular. Su trabajo como compositor hace énfasis en las formas tradicionales colombianas y ha musicalizado textos de poetas latinoamericanos. Ha sido dos veces finalista del concurso de obra inédita en el marco del Festival "Mono Núñez" (1999 y 2000), primer lugar en el área de composición de los Premios Departamentales de Cultura (1998) y segundo lugar en el Concurso de Compositores del Nuevo Milenio convocado por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá (2000). Su formación como compositor y contrabajista es autodidacta. (Banco de la Republica, 2002)

Ilustración 3 **Leonardo Gómez**



Nota: Imagen tomada de archivos de la web.

Ignacio Ramos Cusaria

Destacado flautista con amplia experiencia en el ámbito de las músicas tradicionales de Colombia, es además arreglista para diversos formatos vocales e instrumentales del contexto académico y popular, y para su instrumento solista. Miembro fundador y director actual de la agrupación de música colombiana Guafa trío (1998 - 2017), integrante del ensamble de músicas latinoamericanas América Mestiza (2009 – 2017) y flautista permanente en las giras nacionales de la emblemática cantautora colombiana Marta Gómez desde el 2012. Su labor como intérprete ha motivado en la nueva generación de jóvenes flautistas el creciente interés por el desarrollo del instrumento dentro de los lenguajes de la música popular de Colombia. (Ramos, 2014)

Ilustración 4 Ignacio Ramos



Nota: Imagen tomada de página web facultad de artes UPJ

Jhon Sebastián Restrepo Romero

Nacido en Bogotá y actualmente residente en Guarne, Antioquia, es un músico en formación y con amplia trayectoria práctica. Es estudiante de la Licenciatura en Música con énfasis en flauta traversa de la Universidad de Antioquia y egresado de la Escuela Superior Tecnológica de Artes Débora Arango. Cuenta con una experiencia de 15 años como miembro de la Banda Sinfónica de La Estrella, proceso que ha nutrido profundamente su formación musical.

Actualmente se desempeña como director musical de la agrupación de música tradicional 3Pilares, además de ejercer como docente en iniciación musical y flauta traversa, su instrumento principal.

La transcripción de la obra “Entreverao”, del reconocido ensamble Guafa Trío, nace como un reto personal profundamente motivado por su admiración desde la infancia hacia las músicas tradicionales colombianas, particularmente el joropo. Esta pieza, que considera magistral desde el punto de vista técnico e interpretativo en la flauta, despertó en él el deseo de llevarla al papel no solo para estudiarla más a fondo, sino para poder interpretarla con fidelidad. El trabajo de transcripción fue también un ejercicio de escucha atenta, análisis rítmico y comprensión estructural, enmarcado por su amor por las formas musicales latinoamericanas y su deseo constante de hacerlas accesibles y vivas desde la pedagogía y la práctica instrumental.



▪ Orquestación

Formato de cámara mixto con adaptación para saxofón soprano.

- Saxofón soprano
- Bajo eléctrico
- Cuatro llaneros.
- Maracas

Métrica: 3/4, 6/8

Agógica: La obra inicia con una introducción libre y luego dando inicio al tema no presenta cambios del tempo negra 265, sin embargo, es preciso a la hora del abordaje se incorporen variaciones sutiles de velocidad buscando ese gusto del llanero arrebatado

Articulaciones: La obra hace énfasis en: legato, staccato, marcato, acento, tenuto, calderón y notas sueltas, además fragmentos de ligaduras buscando la contextualización de la obra.

Tesitura de la obra:

Ilustración 5 Tesitura Saxofón "Entreverao"



Ilustración 6 Tesitura Flauta "Entreverao"



Plan tonal:

GOLPE LLANERO	COMPASES	PROGRESIÓN ARMÓNICA BASE	CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS	IMPLICACIONES INTERPRETATIVAS PARA EL SAXOFÓN
SEIS POR DERECHO	1–32	I – V7 – I	Rítmica veloz, fraseo regular, repetición melódica.	Ataques precisos, staccato controlado, claridad en articulación.
GABÁN	33–48	i – iv – V – i	Carácter. Introspectivo, líneas melódicas más amplias y ligadas	Fraseo expresivo, vibrato moderado, control del aire en notas largas.
SEIS CORRIDO (VARIANTE)	49–64	I – IV – V7 – I	Melodías más ornamentadas, uso de síncopas y apoyaturas.	Articulación mixta, agógica flexible, presencia de mordentes.
GOLPE LIBRE / MIXTO	65–Fin	Variable	Exploración más libre del ritmo y de la armonía.	Libertad en fraseo, contrastes tímbricos, manejo expresivo del registro agudo.

Textura: Es preciso decir que la textura homofónica hace referencia a una melodía principal con acompañamientos de diversos tipos o características, esto es, que da posibilidad a los intérpretes de acuerdo al grado de desarrollo musical, a incorporar variaciones armónicas, variaciones rítmicas, y todo tipo de expresiones creativas que se ponen en manifiesto a la hora de tocar estas músicas. Para nuestro caso del Entreverao, la melodía principal va realizando apuestas tímbricas distintas, en algún momento la voz principal está determinada para el saxofón, en otro momento para el cuatro, en otro para el bajo eléctrico, de manera que no es un único instrumento llevando la pauta central y los otros acompañando, sino que se establecen roles protagónicos en espacios definidos, y esto permite enriquecer la obra sin desvirtuar la concepción original de sus creadores.

Capítulo II

Análisis de la Obra

“Es clara la alusión al joropo como a una música de origen mestizo-campesino donde aparecen dos grandes categorías genéricas de producción: el sistema por corrido y el sistema por derecho o “atravesao”. En ambas se configuran matrices poli-rítmicas y modalidades acentuales que junto con las características sonotípicas y tímbricas de la instrumentación básica generan particulares y complejas estructuras musicales”. (Alferez E. R., 2014, pág. 238)

El título *Entreverao* alude directamente a la condición de mezcla o hibridez presente en la obra, no solo en su inspiración musical —el joropo—, sino en la manera en que se articula con lenguajes contemporáneos de escritura. El término *Entreverao* en las músicas populares latinoamericanas evoca ‘el entrelazamiento de lo rural y lo académico, de lo campesino y lo moderno, de lo pulcro y lo desordenado’. En este sentido, la obra de Ignacio Ramos puede entenderse como una representación de esa hibridez sonora, donde elementos del joropo llanero se entretejen con recursos técnicos de la música de cámara. Este carácter entreverado se potencia aún más en la versión para saxofón, al introducir un instrumento no tradicional que dialoga tímbricamente con el cuatro y el contrabajo desde otro color sonoro.

La forma corrido en particular, para el caso de la revolución mexicana y de las guerrillas liberales de los Llanos Orientales colombianos, fue no solo un medio de información desde donde se contaba lo que iba ocurriendo en las luchas, sino también un modo de educación y formación oral, que permitió de manera excepcionalmente creativa, artística e inteligente, afincar el sentimiento de identidad campesina, para el caso nuestro de llaneridad, y fortalecer lazos de mutua protección de los grupos rebeldes que mantenían estados de tensión, incertidumbre, y zozobra. (Alferez E. R., 2014, págs. 83-84)

“Entreverao” tiene una melodía basada en la improvisación, donde Guafa Trio expone una introducción interpretada de manera libre que emula los cantos de vaquería naturales del campo de la región llanera (utilizados para el arreo de ganado) y luego ir a un seis por derecho recio, es allí donde el maestro Ramos utiliza elementos tradicionales del día a día del campesino a su trabajo compositivo creando esta obra originalmente para flauta traversa, cuatro llanero y contrabajo; sin embargo por medio de este quehacer investigativo hacemos una propuesta novedosa a la interpretación de esta obra implementando un formato conformado por Saxofón soprano, cuatro llanero, y bajo eléctrico.

Eran hatos⁵ de ganado que se ajilaban⁶ en los llanos por el tiempo de abril y noviembre con los cantos de cabrestero⁷ y de vela, reuniendo una cantidad inmensa de animales que caminaban durante más de 60 días, guiados por el caporal y los cabresteros, hombres a caballo que entonaban melodías largas y quebradas a capela, para mantener a sus animales calmados y poderlos cuidar de las inclementes noches del llano.

“El canto del cabrestero no se le hace acompañamiento de ningún instrumento. Nace como un sentir en las personas con el ganado, “de hombre a bestias” ese es el canto que transmite más sentimiento del hombre al animal. ¿Por qué? porque en la sacada de un ganado, por ejemplo, en la cerrada, en el paso de un caño, en el cruce de una pica, eso era como expresando a la manada la tranquilidad, como quien dice: estamos bien, vamos bien, vamos en paz y bien.” (Min Cultura, 2012)

Esta pieza musical compuesta por los maestros Ignacio Ramos, Leonardo Gómez Jattin y Armando Gonzales, en su estructura formal se encuentra en la tonalidad de si menor mezclando la

⁵ Conjunto de ganado que pertenece a una finca o explotación específica, incluyendo tanto ganado vacuno como otros animales de producción.

⁶ Expresión llanera que se utiliza para dar una orden de despido o alejamiento de manera brusca y coloquial.

⁷ Se encarga de guiar y conducir el ganado, generalmente a caballo, utilizando un cabresto (una cuerda o soga) para controlar los animales, entonando cantos para facilitar la conducción del mismo.

escala menor natural y la escala menor armónica incluyendo el sonido característico de esta escala el (#7) pero manteniendo la progresión armónica de la escala menor natural, modificando el Vm (F#m) volviéndolo V mayor a (Fa#7)(sonido real) esta mezcla entre las escalas es algo común en tonalidades menores, por otra parte, se basa en una forma libre o rapsódica que permite tener una gran flexibilidad y dinámica fusionando diferentes géneros del folklore de la música colombiana y latinoamericana entre los cuales podemos observar el joropo, el pasillo y el bambuco incorporando elementos de improvisación, pasajes no convencionales de estos géneros, añadiendo elementos del jazz en su armonía y cambios rítmicos que permite una riqueza musical edificando una sonoridad tradicional e incluyendo efectos percusivos y sonidos eólicos.

Asimismo, representa la riqueza y diversidad de la tradicional música colombiana combinando tradición y modernidad, evidenciando una comprensión de las raíces musicales de la región con una ejecución de forma contemporánea e innovadora. La palabra *Entreverao* sugiere una manifestación de mezclar ritmos y estilos a través de transiciones fluidas entre distintos géneros y patrones rítmicos.

Tránsito idiomático y adaptación tímbrica

En el joropo llanero, el arpa y la bandola no solo aportan armonía, sino también un comportamiento rítmico y expresivo muy particular, que se manifiesta en rasgueos repetitivos, bordoneos profundos, y contrastes dinámicos naturales. Estas cualidades pueden ser emuladas por instrumentos melódicos si se trabaja desde una interpretación consciente de su origen.

En *Entreverao*, Ignacio Ramos plantea una escritura que traduce esos gestos al lenguaje de la flauta transversa. Desde allí, al interpretar esta versión con saxofón, es preciso asumir una segunda traducción idiomática, que implica el uso de ataques precisos para emular el rebote del bordoneo, modificar la velocidad del aire para reproducir contrastes dinámicos rápidos, explorar recursos expresivos propios del saxofón que respeten el carácter popular.

“Para el caso del bordoneo en los tenoretas, que se toca con la yema del dedo pulgar en el segmento superior de la cuerda cercano al clavijero, por no encontrar un espacio amplio de vibración, el sonido se torna velado como cuando la voz humana pasa de una emisión natural a una emisión nasal, pero conservando la potencia y el impulso rítmico que lo caracterizan.” (Alferez N. L., 2017)

A continuación, veremos un cuadro comparativo, que contrasta los elementos interpretativos pensados desde un formato tradicional, seguido por la propuesta del compositor e interprete original y finalmente nuestra propuesta interpretativa desde el saxofón soprano.

Elemento del joropo tradicional	Traducción en la flauta traversa	Adaptación propuesta en el saxofón soprano
Bordoneo del arpa Repetición rápida de notas graves.	Staccato ligero Ataque con lengua seca	Control de resonancia en registro mediobajo.
Rasgueo de la bandola	Arpeggios ascendentes ligados Glissando ascendente parcial	Fraseo ligado con agógica libre
Contraste de dinámicas en un mismo gesto.	Soplo fuerte seguido de ataque suave	Uso de subtono, crescendos rápidos con control de aire y embocadura
Apoyaturas rítmicas.	Apoyaturas y mordentes ornamentales.	Mordentes con dedo y lengua, combinación de legato y articulación seca.
Cambios súbitos de carácter	Cambios en la articulación y dinámica	Alternancia entre staccato y legato, uso del aire como herramienta expresiva

Análisis de las secciones:

- **Introducción libre:** (compases 1- 56)

La pieza da inicio mediante una anacrusa en el tercer tiempo por medio de un salto disjunto de octava justa, en esta sección la melodía se encuentra ubicada en una tesitura media dando un efecto de narración y equilibrio ubicada en la escala menor armónica más específicamente en el acorde V7, en la partitura podemos observar la nota característica de esta escala (si#) transpuesto para saxofón soprano (Bb) donde el sonido real que da es un A# evocando el acorde de dominante 7 Fa#7 (Fa# – La# – Do# – Mi) en este contexto busca generar tensión y disonancias mediante el uso de escalas por grados conjuntos, mediante calderones que van a funcionar como prolongación de la nota, esto genera expresividad y crea un énfasis dramático generando expectativa, así mismo, técnicas como el glissando, sonidos de aire y vibrato las emplea para generar ambientes tensos y sonidos inestables al gusto del interprete, como lo podemos ver continuación:

Ilustración 7 Introducción "Entreverao"

Intro Libre

Nota característica

Prolongación de notas por medio de calderones

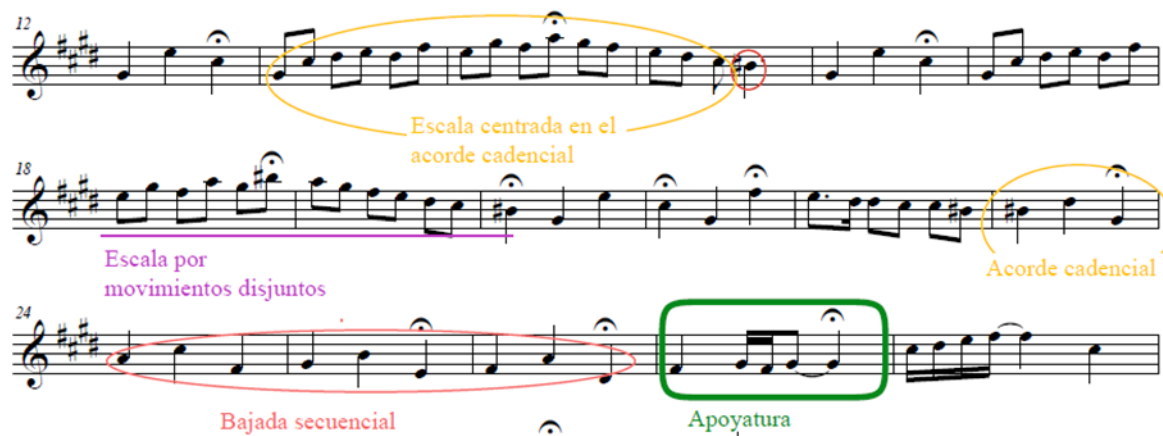
Uso de escalas por movimientos conjuntos

Nota: Imagen tomada de la transcripción realizada por Jhon S. Restrepo

Mas adelante, de los compases 12 – 28 podemos observar una continuación de la sensación del acorde dominante Fa#7 incluyendo saltos disjuntos entre las semifrases logrando generar una sensación de prolongación momentánea para poder dar un respiro en las escalas conjuntas.

Así mismo, en los compases 23 – 36 se encuentra una bajada secuencial marcada a negras hasta lograr llegar la apoyatura del compás 27.

Ilustración 8 Introducción "Entreverao"



Nota: Imagen tomada de la transcripción realizada por Jhon S. Restrepo

Seguidamente, podemos identificar el clímax de esta sección con una escala ascendente que busca extender la tesitura del instrumento hasta un F5, posteriormente, en los siguientes compases la melodía es adaptada a una especie de secuencia melódica muy utilizada en pasajes rápidos y ornamentados, donde repite un motivo rítmico a diferentes alturas como lo observamos en los compases (40 – 53), centrada toda esta parte en la sensación del acorde dominante de la tonalidad (F#7), donde al final de esta introducción libre termina proponiendo 3 negras en cada compas así preparando la melodía para comenzar con la primera sección rítmica involucrando dando paso al acompañamiento, fundamental de la obra.

Ilustración 9 Introducción "Entreverao"



Nota: Imagen tomada de la transcripción realizada por Jhon S. Restrepo

Ilustración 10 Introducción "Entreverao"

The musical score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of four staves of music. The first staff (measures 41-44) is marked 'accel.' and features a melodic sequence of eighth notes with triplets, highlighted by a yellow oval. The second staff (measures 45-48) is also marked 'accel.' and continues the melodic sequence, also highlighted by a yellow oval. The third staff (measures 49-52) is marked 'rit.' and features a melodic sequence of eighth notes with triplets, highlighted by a yellow oval. The fourth staff (measures 53-56) is marked 'Largo y con armónicos' and features a melodic sequence of eighth notes with triplets, highlighted by a green box. Below the green box, a green text label reads: 'Preparación para la entrada al ritmo con el uso de negras'.

Nota: Imagen tomada de la transcripción realizada por Jhon S. Restrepo

- **Primera sección *Seis por corrido*:** compases (56 – 87)

El tema central de esta sección se caracteriza por el ritmo del joropo en su estilo o variante del seis por corrido. Este se interpreta comúnmente en 6/8, pero también se puede presentar en la métrica de 3/4 como lo observamos en la obra, esta organización rítmica del compás logra una acentuación y subdivisión especial que lo hace sonar en una mezcla de 3/4 y 6/8 buscando acentuar la melodía a lo largo de toda esta sección, algo muy característico de este estilo, permitiendo combinar las 6 corcheas presentes en un patrón de tres tiempos binarios superponiendo las dos métricas logrando una polirritmia llamada *hemiolia* de una manera más recta, lo que puede dar un carácter más corrido o continuo, de igual manera logrando enfatizar las ideas de la melodía y su acentuación.

De igual manera, vamos a percibir que dentro de esta sección vamos a encontrar diferentes partes en las diferentes partes:

En la primera frase ubicada en los compases 56 al 71, la melodía principal se antepone a entrar al tiempo fuerte mediante la acentuación de las figuras de la negra en los tiempos 2 y 3, este motivo va a ser muy característico durante el inicio de cada frase.

Acto seguido, la melodía va a estar usando acentuaciones irregulares y asimétricas acompañadas de contratiempos y sincopas como lo podemos observar en la siguiente ilustración.

Ilustración 11 **Primera Sección**

① Seis por corrio ♩ = 265

Melodía asimétrica e irregular

Motivo ante puesto al comienzo de cada frase

65

Nota: Imagen tomada de la transcripción realizada por Jhon S. Restrepo

Del mismo modo, el acompañamiento del cuatro y el contrabajo rompe la rigidez del pulso con acentuaciones cruzadas y sincopas. Estas frases rítmicas hacen sentir la métrica del 6/8 o un intermedio mezclando negras y corcheas, creando la sensación característica del seis por corrio, del mismo modo observamos una hemiolia o polirritmia la cual lleva a la práctica de este ritmo característico.

Ilustración 12 **Acompañamiento del cuatro**

Acompañamiento del cuatro patrón irregular y sincopado

73

Bm A G F#7

81

Bm B7

Nota: Imagen tomada de la transcripción realizada por Jhon S. Restrepo

Esta primera frase se centra en destacar la sensación del quinto cadencial (F#7 Sonido real) resaltando la nota B# en el saxofón soprano (Bb) que en su sonido real es un A# nota característica de la escala menor armónica en el acorde cadencial v7 de esta manera la progresión de esta parte es la siguiente:

Bm- Bm – A – G – F#7 escala con acordes y sonido real, centradas en la armonía del cuatro y contrabajo.

De forma similar, cómo podemos apreciar el uso de esta progresión mezcla la escala menor natural y la escala menor armónica. Cuando hablamos de Bm logramos ver que el primer grado es menor y hace función de tónica, el quinto grado lo tomamos de la escala menor armónica con su nota característica (#7) incluido en el V grado dando el carácter cadencial de este grado, el acorde de G mayor es el sexto grado, que tiene sensación de “*tónica coloreada*” lo tomamos desde la escala menor natural y armónica, el VI grado mayor cumple la misma función de tónica en las dos escalas menores, de igual manera, lo vamos a ver como un acorde de paso ubicado casi siempre después de una ligadura de negra ubicado en el segundo tiempo del compás 62.

Ilustración 13 **Progresión Inicial**

1 Seis por corrio ♩ = 265

Bm A G

Subdominante modal

Tónica coloreada

Nota: Imagen tomada de la transcripción realizada por Jhon S. Restrepo

De otro modo, el acorde de A mayor va a ser un acorde tomado desde la escala menor natural y va a tener una mezcla de un acorde de subdominante-modal donde la característica principal es dar una sensación de cadencial como un acorde de paso, lo podemos observar en el compás (61) con dos negras ligadas desde el tercer tiempo, dando la sensación de sincopa característica del ritmo. Esta progresión vamos a tenerla durante la mayoría de la obra.

En ese mismo sentido, de los compases 72 al 87 tenemos una variación melódica por parte del saxofón soprano entrando de una forma irregular utilizando síncopas (corchea-negra, corchea negra) durante el compás (72), creando una sensación de acento corrido del tiempo fuerte, desplazándolo al segundo tiempo, recibiendo de igual manera una subdivisión rítmicamente “corrida” rompiendo el pulso regular manteniendo siempre al inicio de cada frase la acentuación de las dos figuras de negra antepuestas en cada frase.

Ilustración 14 **Variaciones melódicas**



Nota: Imagen tomada de la transcripción realizada por Jhon S. Restrepo

De igual manera, en los compases (72-87) se mantiene la misma progresión armónica de esta primera sección. Lo tomamos como una repetición con variación de los compases 56 al 71, reexponiendo el motivo del tema principal.

Ilustración 15 **Variaciones Rítmicas**



Nota: Imagen tomada de la transcripción realizada por Jhon S. Restrepo

- **Segunda sección:** compases (88 – 111)

En esta sección notamos que la armonía se mueve al acorde B7 (sonido real) en el compás 88, este acorde lo vamos a tomar como un dominante secundario señalado de esta forma: V7/ivm (Em) acorde que no pertenece a la tonalidad. El acorde B7 resuelve al ivm (Em) sonido real, modificando la progresión anteriormente presentada.

Ilustración 16 Segunda sección

Nota: Imagen tomada de la transcripción realizada por Jhon S. Restrepo

Por lo tanto, en esta segunda sección se logra apreciar algo muy característico de la melodía del saxofón soprano(Bb) donde realiza una secuencia rítmica idéntica desde los compases 88- 99 modificando la altura de las notas pero manteniendo la misma base rítmica y ligadura de prolongación en la última corchea del tercer tiempo a la primera corchea del segundo tiempo, logrando así un acento desplazado característico del seis por corrio donde el cuatro y el contrabajo marcan acordes en bloque en el primer tiempo entre los compases 89-91-93, mientras la melodía varia la sensación armónica en cada acorde por compas con la siguiente progresión: (B7 – Em – Bm – F#7 – terminando en los compases (95-99) en los acordes Bm – A – G – F#7 - Bm).

Ilustración 17 Comparación compases 95-99

2

Em Bm F#7 Bm A G

Notas afianzando el tiempo fuerte por el contrabajo, la secuencia se mantiene

Nota: Imagen tomada de la transcripción realizada por Jhon S. Restrepo

Por otro lado, desde los compases (100- 108) en esta segunda sección, la melodía hace una pequeña variación en su figura rítmica, incluyendo dos corcheas en el segundo tiempo como notas de paso conjuntas, manteniendo esta secuencia, por otra parte la armonía de los compases (100 – 108) presenta un cambio manteniendo el acorde B7, un acorde no diatónico que busca resolver (dominante secundario) y después en los compases (101 – 105) se va a presentar una secuencia de acordes por cuarta justa pertenecientes a la escala diatónica de Bm un acorde por compas de esta manera: Em(101) – A(102) – D(103)- G(104) – F#7(105- 106) este último es el quiebre que presenta cambio de un semitono del G(VI) al F#7(V7 acorde cadencial) sonido real, finalizando en una secuencia Im – V7 – en los compases (107- 111) logrando una cadencia autentica centrado en la escala menor de Bm armónica, como se observa en la siguiente imagen:

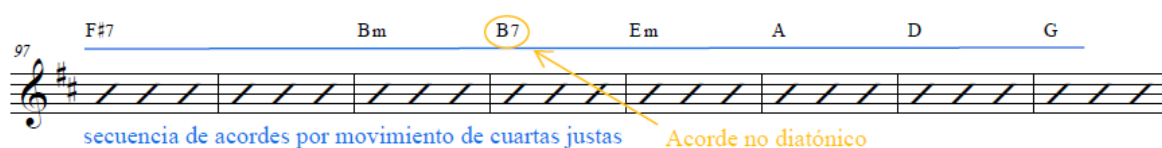
Ilustración 18 Variación Rítmica compases 100-108

97

Variación rítmica en el segundo tiempo con notas de paso

105

Nota: Imagen tomada de la transcripción realizada por Jhon S. Restrepo

Ilustración 19 **Secuencia armónica**

Nota: Imagen tomada de la transcripción realizada por Jhon S. Restrepo

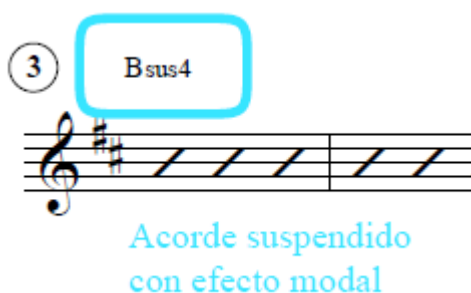
- **Tercera sección:** compases (112 – 143)

En esta tercera sección vamos a percibir un desarrollo del motivo rítmico por parte de la melodía, notamos pasajes rápidos y virtuosos donde se hace visible el uso de los grados *imsus4 – VII – VI – V7 – im*, como podemos observar el acorde menor sus4 busca cambiar el color armónico, quitando la tercera para dejar el acorde “suspendido” creando tensión antes de resolver haciendo un efecto modal (especialmente si se quiere sonar más folclórico, andino, oriental o modal) en algunos géneros tradicionales o populares, se usa también por comodidad de posición en la mano o como paso rítmico-armónico.

El intérprete introduce un contraste rítmico acentuado con el uso de corcheas, separando dos negras con staccato, lo cual rompe momentáneamente la fluidez del seis corrio para dar respiro o marcar un acento expresivo, este uso del staccato dentro del patrón de seis por corrido da carácter, pausa momentánea y articula mejor a la frase como lo podemos observar:

Ilustración 20 **Contraste melódico**

Nota: Imagen tomada de la transcripción realizada por Jhon S. Restrepo

Ilustración 21 **Acorde suspendido**

Nota: Imagen tomada de la transcripción realizada por Jhon S. Restrepo

- **Cuarta sección:** compases (144- 168)

En esta sección se crea un efecto rítmico muy interesante y único por parte del cuatro al insertar un tresillo de negra entre dos negras, lo cual genera un contraste entre subdivisión ternaria y binaria, este tipo de combinación da un aire ‘atravesado’ o desplazado al ritmo, esto es muy común en interpretaciones logrando generar mucha expresividad y énfasis en esta música tradicional.

De igual manera, durante los compases (145 – 150) el cuatro va a tomar el papel protagonista mostrando toda la riqueza rítmica del instrumento en la progresión *ivm – im – V7* finalizando con unas figuras de negra con puntillo en los compases (151 – 152) muy marcadas en la siguiente progresión: *im – iv – VII – VI*, seguidamente en los compases (156 – 167) retoma la misma idea melódica del círculo de cuartas y repite la frase con la misma progresión, finalizando esta cuarta sección, como lo observamos:

Ilustración 22 **Tresillos de negra en el cuatro**

Nota: Imagen tomada de la transcripción realizada por Jhon S. Restrepo

- **Quinta sección:** compases (168 – 215)

En esta parte de la quinta sección el cuatro va a empezar con un solo acompañado del contrabajo, llevando a dividir la armonía en dos tonalidades diferentes, así mismo, vemos que está tomando el D mayor (mediante) como grado de reposo-tónica del relativo mayor ya que aparece el A7 que es un acorde de cualidad cadencial un dominante secundario, cifrándolo de esta manera V/III, todo esto teniendo en cuenta que estamos hablando del sonido real de cada acorde, por tal motivo en este pasaje la progresión es: III(D) como tónica relativa y A7 como dominante secundario, en la primera parte como lo podemos observar:

Ilustración 23 **Solo cuatro**

Nota: Imagen tomada de la transcripción realizada por Jhon S. Restrepo

Continuando con esta sección, el cuatro se mueve durante estas dos sensaciones de tónica volviendo a la armonía de la escala de Bm donde presenta la siguiente propuesta (Bm reposo – F#7 tensión), importante aclarar que en esta parte hay un dialogo por parte del cuatro y el saxofón soprano (Bb), primero en la pregunta del cuatro con sus variaciones rítmicas cada 8 compases específicamente empezando con la tónica momentánea (D) y pasando en los siguientes 8 compases a la tónica real (Bm) a respuesta del saxofón soprano (Bb) entra en el compás (193) donde se mantienen las dos tónicas propuestas buscando generar ese contraste entre lo optimista de la tonalidad relativa mayor y lo melancólico de la tonalidad menor, cambiando el color y jugando con las variaciones tímbricas de la melodía.

Ilustración 24 *Juegos de pregunta y respuesta*

Melodía centrada en la tonalidad relativa D

Desarrollo de pregunta y respuesta, retomando tonalidad inicial Bm

Nota: Imagen tomada de la transcripción realizada por Jhon S. Restrepo

- **Sexta sección:** compases (216 – 263)

En esta sección logramos apreciar una melodía ascendente desde la nota B4 haciendo un movimiento conjunto pasando por todas las notas diatónicas de la escala hasta un B5 todo esto en sonido traspuesto al saxofón soprano Bb que en notas reales serían A4 y A5 hasta llegar a prolongarse durante los compases (117 – 124) en figura de blanca con puntillo, por otro lado el cuatro entra en escena acompañando a la melodía con un repique con una figura rítmica decorativa, rápida que la usa como adorno marcando los cambios de acordes, incluyendo golpes secos, rasgueos rápidos, combinaciones de cejilla y digitación, generando un efecto percusivo destacando la riqueza del instrumento durante la siguiente progresión: $A7 - D - B7 - Em - Bm - F\#7 - Bm - B7 - Em - F\#7 - Bsus4$, esta progresión es muy utilizada durante toda la obra haciendo énfasis en tomar aspectos tímbricos de la tonalidad relativa y la tonalidad menor.

Ilustración 25 *Línea melódica ascendente*

Línea melódica ascendente

Cuatro

La línea melódica se dilata en valores largos, creando un efecto de distensión

Nota: Imagen tomada de la transcripción realizada por Jhon S. Restrepo

Ilustración 26 *Efecto percutido cuatro*

225 Em Bm F#7 Bm B7

233 Em Bsus4

Efecto percusivo destacando la riqueza del cuatro, combinando figuras irregulares y sincopadas

Nota: Imagen tomada de la transcripción realizada por Jhon S. Restrepo

Igualmente, en los compases (240 – 255) vemos como el saxofón soprano (Bb) lleva una línea melódica bastante marcada por un patrón de dos negras y dos corcheas la última ligada al siguiente compás, este fraseo está muy acentuado durante toda la obra evocando esa sensación de fluides y sincopa, centrado como lo mencione anteriormente en una la tónica relativa mayor buscando generar un contraste entre las dos tonalidades, resaltando primero la tonalidad relativa mayor y por último la tonalidad menor. Entre los compases (256 – 263) la melodía realiza una escala por grados conjuntos preparando hasta llegar a unos de sexta mayor y quinta justa y así finalizando por movimiento conjunto a un Bb.

Ilustración 27 *Grados conjuntos*

241 Fraseo esta muy acentuado durante toda la obra evocando esa sensación de fluidez

249 Escalas por grados conjuntos preparando hasta llegar a unos de sexta mayor y quinta justa y así finalizando por movimiento conjunto a un Bb

257

Nota: Imagen tomada de la transcripción realizada por Jhon S. Restrepo

- **Séptima sección:** compases (264 – 349)

En esta sección el instrumento protagonista es el contrabajo en toda esta parte notamos que la sensación y color tonal está centrado en el acorde de D mayor (sonido real) haciendo una modulación a su relativo, haciendo énfasis en ese color más vivo y armonioso de la tonalidad mayor, el contrabajo y su fraseo se centra en una textura homofónica aplicada en la improvisación aprovechando los recursos tímbricos del instrumento, donde se puede apreciar el desarrollo de frases cada 8 compases, importante analizar el cambio de la armonía con el D7 que es un acorde nuevo que aparece, un acorde con función de dominante que busca resolver al G mayor cifrado de la siguiente manera: V(A7) Dominante – i(D) Tónica – V/IV(D7) Dominante secundaria – IV(G) Subdominante esta progresión se va a repetir durante toda esta sección.

Ilustración 28 Solo Bajo

The illustration shows two staves of musical notation for a solo bass part. The first staff begins with a circled '7' and an 'A7' chord. A yellow arrow points from the text 'Acorde dominante V7' to the 'A7' chord. This is followed by a circled 'D' chord, another yellow arrow pointing to 'A7', and a final circled 'D' chord. The second staff starts with a circled 'A7' chord, followed by a circled 'D' chord, a circled 'D7' chord labeled 'Acorde no diatonico', a circled 'G' chord labeled 'Acorde IV subdominante', and a circled 'D' chord. A pink label 'Modulación a tonalidad relativa' is placed between the two staves. The number '273' is written at the beginning of the second staff.

Nota: Imagen tomada de la transcripción realizada por Jhon S. Restrepo

- **Octava sección:** compases (350 – 414)

Esta sección presenta un cambio muy notorio en su parte rítmica y en sus acentos marcados, comenzando con la melodía del saxofón soprano (Bb) donde busca resaltar la primera acentuación de la corchea seguidamente de una negra, sobresaliendo el primer tiempo y finalizando cada frase en el cuarto tiempo con una corchea ligada a una blanca, esto es muy característico en el seis por corrio donde su agrupación rítmica es de 2 grupos de 3 corcheas (1–2–3 / 4–5–6) en 6/8 a diferencia del seis por derecho en 3/4 de 3 grupos de 2 corcheas (1–2 / 3–4 / 5–6). En los acentos naturales el seis

por derecho usa del primer tiempo acentuado, esto es primordial para mantener la esencia de este ritmo marcando una sensación más regular y no tan galopada y llanera como en el seis por corrio, de la misma manera, el rasgueo del cuatro genera una sensación rítmica marchada, como vals o danza y se piensa en 3 pulsos binarios, como lo observamos continuación:

Ilustración 29 **Acentos de la melodía**



Nota: Imagen tomada de la transcripción realizada por Jhon S. Restrepo

Ilustración 30 **Variación rítmica cuatro**



Nota: Imagen tomada de la transcripción realizada por Jhon S. Restrepo

Por otro lado, la melodía presenta cambios muy notorios con respecto a sus variaciones rítmicas y melódicas implementando el uso de glissandos y corcheas acentuando la primer y tercer corchea del compás de una forma muy marcada y rítmica compases (386 – 394) cambiando totalmente la estructura del motivo principal y pasando a ser más libre e interpretativa, acompañado de una progresión de (Tónica – Subdominante – Dominante), esta progresión es representativa del joropo ya que es muy funcional siendo un esquema básico donde se presentan variaciones por parte de la melodía manteniendo la misma progresión armónica, de igual manera el seis por derecho suele

trabajar en modos mayores, teniendo una estructura regular y cuadrada (ideal para progresiones simples), esto con el fin de hacer acompañamientos utilizando frecuentemente I–IV–V–I como base armónica, además, en el joropo central (donde se usa seis por derecho), es típico empezar y cerrar con el I, haciendo circular la progresión.

Del mismo modo, esta progresión usa los tres pilares de la tonalidad mayor: tónica, subdominante y dominante esta forma secuencia es muy común para organizar la armonía en la música llanera, especialmente en el seis por derecho, donde el ritmo acompaña de forma cuadrada y predecible los cambios de acorde, de otra forma en el seis por corrido, esta misma progresión puede usarse, pero con una sensación más ligera o atropellada y en el 3/4, suena más valsada o romántica, finalizando la sección volviendo nuevamente a la estructura de las frases ante puestas por dos negras al comienzo de cada una y finalizando con un pregunta y respuesta por parte de la melodía a la armonía.

Ilustración 31 Pasaje con sensación de amalgama

The image displays a musical score for a piece titled 'Pasaje con sensación de amalgama'. It consists of four staves of music, each with specific annotations:

- Staff 1 (Measures 367-376):** The key signature is two sharps (F# and C#). A yellow circle highlights a triplet of eighth notes in measure 371, labeled 'Tresillo de corcheas' in orange text.
- Staff 2 (Measures 375-382):** The key signature remains two sharps. A blue line underlines measures 378 and 379, which contain a 4-measure rest, labeled 'Articulación glissando' in blue text. A triplet of eighth notes in measure 382 is also marked with a '3'.
- Staff 3 (Measures 383-390):** The key signature is two sharps. A green oval encircles measures 385 through 390, with the annotation 'Estructuras de corcheas acentuando y cambiando la estructura de los motivos anteriormente desarrollados' in green text above it.
- Staff 4 (Measures 391-398):** The key signature is two sharps. A green oval encircles measures 391 through 394, with the annotation 'Pasajes sonoramente combinando 3/4 - 6/8' in green text above it.

Nota: Imagen tomada de la transcripción realizada por Jhon S. Restrepo

- **Novena sección:** compases (413 – 421)

En esta sección se realiza una improvisación larga del cuatro ubicada en la progresión: D – G – A7 – D – G – A7 en el movimiento inicial crea impulso utilizando las figuras de 2 corcheas, negra y el silencio de negra, siendo este último un recurso expresivo, marcando una especie de diálogo con otro instrumento generando una pregunta sin respuesta, que luego se retoma. El silencio de negra final crea tensión, pausa o efecto de respuesta ausente, aunque este en 3/4, esta figura imita la típica célula del seis por derecho (corto-corto-largo), pero reubicándola en un compás de subdivisión binaria, dándole otro matiz.

De igual manera, lo vemos como una especie de “importación rítmica” del joropo al 3/4, el silencio de negra al final no solo completa el compás. También refresca la frase, crea espacio para el acompañamiento o la respiración melódica, generando una pausa que puede ser usada como retórica musical: un momento de espera o acento por omisión, dando lugar a crear variaciones rítmicas creando recursos rítmicos muy musicales dándole protagonismo a cada acorde por compas:

Ilustración 32 **Improvisación cuatro**

9 Impro Larga Cuatro D G A7 D G A7 A7 x?

10 D G A7 Campo armónico en la improvisación A7

Nota: Imagen tomada de la transcripción realizada por Jhon S. Restrepo

- **Décima sección:** compases (422 – 469)

Una de las secciones más desarrolladas que involucra muchos recursos anteriormente expuestos, rítmicamente creando un acento desplazado hacia la corchea, lo cual es típico del joropo

corrido, melódicamente combinando acentuaciones, semicadencias y semicambios tonales que se sienten más ligeros o danzantes.

En concordancia, el seis por corrido es un estilo dentro del joropo siendo menos cuadrado que el seis por derecho y aunque muchas veces se escribe en 3/4 o 6/8, el acento, las síncopas y las combinaciones rítmicas son más libres, esto permite que la melodía y el ritmo tengan más juego expresivo y desplazamientos, rítmicamente estabiliza y reposa la tensión del compás anterior y melódicamente las tres figuras de negra suelen usarse para remarcar la armonía o una nota pedal, creando líneas melódicas ascendentes o descendentes, muy “cantadas”, el Tresillo de corcheas crea un giro rítmico distinto porque aunque se siguen usando corcheas, el tresillo subdivide el pulso en tres partes iguales, no en dos, de igual manera aparece una sensación de subdivisión ternaria dentro del binario (o viceversa), rítmicamente se usa para dar sorpresa o aceleración melódica, dando la sensación de pasar rápido por varias notas como si fueran adornos o escalas rápidas.

Por otro lado, aunque todos los compases están en 3/4, el ritmo no siempre es cuadrado, en el seis por corrido, hay mucha libertad para mezclar figuras, podemos usar negras, corcheas, silencios y tresillos para que el ritmo se vuelva más danzante y menos predecible.

Ilustración 33 *Variaciones de los motivos rítmicos*

431
Combinaciones rítmicas manteniendo una secuencia, desplazando a los acentos al contratiempo

439
El tresillo de corcheas permite que la melodía cree un efecto de giro rítmico

447
Nota pedal

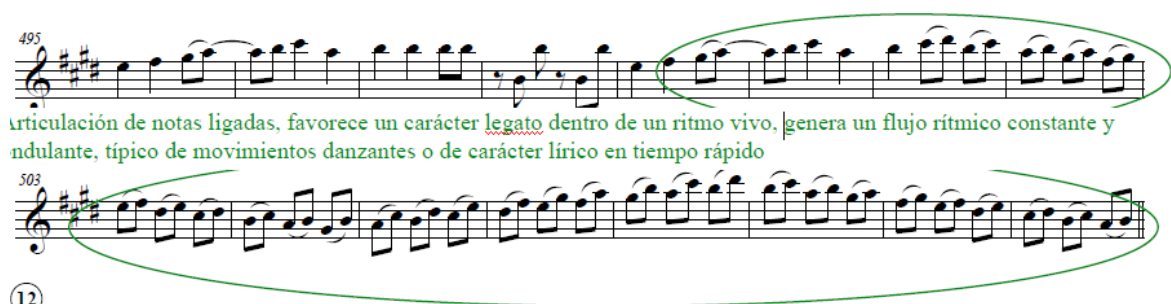
Sin Armónico

Nota: Imagen tomada de la transcripción realizada por Jhon S. Restrepo

- **Onceava sección:** compases (470 – 509)

En esta sección se crea un equilibrio en cada compás, antepuesto en el tercer tiempo por 2 corcheas siguiendo una secuencia rítmicamente corrida entrando en anacrusa al tiempo fuerte del compás siguiente y después repitiendo esta misma idea rítmica con pequeñas variaciones en un estilo de pregunta y respuesta centrada en la tonalidad de la relativa D mayor en sonido real, la progresión que sigue es la siguiente: I - IV – V7 siendo una secuencia cuadrada destacando el uso escalas ascendentes y descendentes formando una especie de línea ondulada, con una articulación ligada en la interpretación de estas escalas.

Ilustración 34 Notas ligadas ascendentes y descendentes



Nota: Imagen tomada de la transcripción realizada por Jhon S. Restrepo

- **Doceava sección:** compases (510 – 566)

En esta última sección en lugar de un carácter rítmico y rápido por parte de la melodía, se interpreta desde lo narrativo, como si se estuviera contando el final de una historia. Las frases musicales fluyen con libertad, se respetan las inflexiones naturales del discurso hablado, y el ritmo se flexibiliza para dar lugar a la expresión, tomando articulaciones de notas prolongadas, volviendo al motivo rítmico empleado en casi toda la obra, de igual manera, este es el momento en que una obra musical se aproxima a su final y comienza a cerrarse con una sección conclusiva, su principal función es cerrar la pieza, reafirmar la tonalidad y resolver la tensión acumulada incluyendo uso con material nuevo como el uso del tresillo de corcheas enfocado claramente en el acorde dominante de la

tonalidad relativa A7(V) el cual genera la sensación de tensión donde el ritmo se estabiliza y las frases finales se preparan para cerrar la obra, acompañando este tresillo de corcheas por medio de un tremolo por parte del cuatro reforzando esa sensación de la región dominante durante los compases (545 – 561), Introduciéndose la melodía seguidamente el contrabajo y por último el cuatro apoyando la cadencia perfecta V7 - I, centrada en la tonalidad de D mayor como cadencia perfecta.

Ilustración 35 Última sección de armonía

12 D G A7 D G A7

Re afirmación de la tonalidad relativa reforzando la sensación viva en contra parte de su sonido melancólico

20 D G A7 D G A7

Acordes dominantes de la tonalidad relativa, reafirmando la cualidad sonora de la sección

28 D A7 D G A7

36 D D G A7 tremolo por parte del cuatro reforzando esa sensación de la región dominante

Nota: Imagen tomada de la transcripción realizada por Jhon S. Restrepo

Ilustración 36 Sección final melodía

543 rit. Libre Sección conclusiva desarrollada por la melodía en la región dominante

550 Flauta Sola

555 Entra Bajo Entra Cuatro

Finalizando la melodía seguidamente el contrabajo y por ultimo el cuatro apoyando la cadencia perfecta V7 - I, centrada en la tonalidad de D mayor como cadencia perfecta.

561 Final largo y resonante

Nota: Imagen tomada de la transcripción realizada por Jhon S. Restrepo

De este modo damos por terminado el análisis a grandes rasgos de Entreverao, este trabajo de investigación musical recopila los elementos armónicos que se implementaron en el trabajo compositivo de Guafa trío, además se buscó hacer una propuesta de interpretación a través del saxofón soprano teniendo en cuenta que en la versión original para flauta travesa se utilizan diversos recursos de dicho instrumento, sin embargo se da libertad al saxofonista para su interpretación dentro de las posibilidades de nuestro instrumento.

Con este trabajo se busca destacar la grandeza musical del Llano, engrandeciendo con su folklore la diversidad musical de nuestro país, y su aporte a la cultura colombiana. De la misma manera el grupo colombiano Guafa Trío con sus diversas composiciones y en especial este Entreverao, hace un grandioso homenaje a las tradiciones llaneras, aquellas que con el tiempo y la modernización de la vida actual se han ido perdiendo. Esperamos hacer un aporte al desarrollo musical de nuestra música nacional, resaltando la importancia de indagar sobre nuestros ancestros y nuestras raíces musicales.

Conclusiones

- La música de la Orinoquía colombiana tiene una riqueza inconmensurable, fruto del mestizaje y de las múltiples influencias que ha tenido inicialmente de los instrumentos traídos en la colonia para implementar la religión, tales como el arpa, que posteriormente sufrió variaciones en el tamaño y número de cuerdas, también el cuatro que tiene unas características bien definidas, acompañados de los capachos o maracas pequeñas de esta región para dar a entender al mundo su capacidad de recrear en los ritmos, el pensamiento, la valentía, el arrojo que tiene el llanero en las faenas de su cotidianidad.
- El llano no es sólo una región inmensa sin montañas, el llano está determinado por una serie de elementos que dan significado a una manera de ser y concebir la vida, así como su economía se bate entre la cría de ganado, la música, la gastronomía, la forma de expresiones son un sello indeleble que marcan definitivamente a esta rica zona geográfica muchas veces abandonada por decisiones políticas, pero que se hace presente en la rebeldía que tiene un llanero y en lo orgullosos que son de su región, donde se pone en la palestra primero su tierra, sus mujeres, su música que dan sentido a la existencia.
- La obra “Entreverao” es una recopilación de elementos de la música tradicional que conjuga ritmos derivados de otros países como México, e incluso aires españoles; esta obra es escrita bajo términos de improvisación sintetiza la riqueza rítmica y melódica de la música tradicional del llano colombo-venezolano. Con el análisis y la investigación de esta obra, fue posible conocer el magnífico trabajo detrás de estas mentes maestras, que fusionan esa cantidad de conocimientos individuales para crear una pieza que engrandece el folklore llanero.

- Desde el punto de vista interpretativo *Entrevero* fue un gran reto, ya que el montaje de esta obra requiere una gran destreza digitativa y de articulación en las frases, además de la dificultad que representa la velocidad de la pieza. El abordaje de esta obra enriqueció significativamente mis conocimientos tanto musicales, como también históricos y etnomusicológicos sobre esta maravillosa región.
- Para el montaje de esta obra se precisó un arduo trabajo de estudio con metrónomo desde velocidades muy lentas haciendo énfasis en la correcta articulación, esto con el fin de lograr un buen fraseo, se debe resaltar que este tipo de estudio requiere de paciencia y constancia, ya que puede parecer ineficaz pero finalmente se evidenciarán muy buenos resultados.
- Cuando escuchamos la interpretación del maestro Ignacio podemos evidenciar las grandiosas técnicas que la flauta traversa permite realizar, ahora bien, como nuestra propuesta se hizo a través del saxofón, se tuvieron que ajustar ciertos pasajes para una interpretación optima; es por esto que además de ser un reto, el montaje de esta obra significa un gran logro ya que poder abordar este tipo de repertorio es bastante inusual para un saxofonista académico.
- Es de gran importancia resaltar la diversidad de nuestro país, y mas cuando hablamos de música y tradiciones, por tal motivo esta investigación busca hacer un aporte que enmarca las tradiciones de la música llanera que comprende a Colombia y Venezuela, y con esto invitar a seguir escudriñando sobre la maravillosa música del llano.

Tabla de Repertorio

<i>Título de la Obra</i>	<i>Tipo de Saxofón</i>	<i>Compositor</i>	<i>Duración</i>	<i>Acompañantes</i>
<i>Suite No 1</i>	Barítono	J. S Bach	20 min	Solista
<i>Estudio No 3</i>	Alto	Astor Piazzola	4 min	Piano
<i>Fantasía en 6/8</i>	Soprano	León Cardona	3:30 min	Guitarra
<i>Sincopando pa' un Solista</i>	Soprano	León Cardona	3 min	Guitarra
<i>Seresta</i>	Soprano	Howard Levy	3 min	Cuatro, Guitarra, Bajo eléctrico, Maracas, cajón peruano
<i>Entreverao</i>	Soprano	Guafa Trio	12 min	Cuatro, bajo eléctrico, maracas
<i>Carmen de Bolívar</i>	Soprano	Jonny Pasos	2:30 min	Cámara de Saxofones
<i>Mosaico No 2</i>	Soprano	Jonny Pasos	2:40 min	Cámara de Saxofones
<i>Mosaico No 1</i>	Alto	Jonny Pasos	3:40 min	Cámara de Saxofones
<i>Ríete Gabriel</i>	Alto	Oriol Rangel	4 min	Banda Sinfónica

Bibliografía

- Alferez, E. R. (2014). *Sonoridades de la vida, estéticas de la existencia*. Quito, Ecuador.
- Alferez, N. L. (2017). *El lenguaje del arpa en Colombia 1970 - 2000: Tres estudios de caso*. Universidad Francisco Jose de Caldas.
- Angúlo, M. R. (2022). *Origen y Evolución del Lenguaje Musical*.
- Arias, F. (2012). *El proyecto de la Investigación*. San Cristobal : ESMUC.
- Banco de la Republica. (2002). *Música y músicos de Colombia*.
- Barriga, M. (1998). *Investigacion en Educacion Artistica*.
- Bernal, J. (2022). *Por la vía al llano, con requinto en mano: una propuesta para la interpretación de músicas llaneras en el tiple-requinto"*.
- Cano, L. (2014). *Investigacion artistica en música Problemas, Experiencias y propuestas*.
- Daniel, H. (2009). *Marco Referencial*. Bogotá: ECOE Edicione.
- Martín, M. A. (s.f.). *Del folclor Llanero*. UNAL.
- Min Cultura. (2012). *Cantos de Trabajo del Llano*. Documental, Casanare, Yopal.
- Ramirez, T. (2010). *Como hacer un Proyecto de Investigacion*. Caracas: PANAPO.
- Ramos, I. (2014). *Bordon de Llaves*.
- Salamanca, C. A. (2017). *De las maracas a la batería. Propuesta metodológica para la apropiación de los elementos*. Pontificia Universidad Javeriana.

Anexos

Partes adjuntas para formato original (*Flauta, cuatro, contrabajo*) y también partes para adaptación (*Saxofón soprano, cuatro, bajo eléctrico*). La guía para este trabajo de investigación hace parte de la transcripción de Jhon Sebastián Restrepo, desde la Universidad de Antioquia, esperamos que sea de gran aporte.

[Entrevero Partituras](#)