

**AUTORIZACIÓN DE LOS AUTORES PARA LA CONSULTA, LA  
REPRODUCCIÓN PARCIAL O TOTAL, Y PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA DEL  
TEXTO COMPLETO**

Puerto Colombia, 22 de noviembre del 2023

Señores

**DEPARTAMENTO DE BIBLIOTECAS**

Universidad del Atlántico

Puerto Colombia

**Asunto: Autorización Trabajo de Grado**

Cordial saludo,

Yo, **OBED ROJAS LUNA.**, identificado(a) con **C.C. No. 1116797705** de **ARAUCA**, autor(a) del trabajo de grado titulado **PORRO Y JOROPO: UN ACERCAMIENTO A SUS RASGOS MUSICALES FUSIONADOS EN LA COMPOSICION DE UNA OBRA PARA PIANO TITULADA PORRAUCA** presentado y aprobado en el año **2023** como requisito para optar al título Profesional de **MUSICA.**; autorizo al Departamento de Bibliotecas de la Universidad del Atlántico para que, con fines académicos, la producción académica, literaria, intelectual de la Universidad del Atlántico sea divulgada a nivel nacional e internacional a través de la visibilidad de su contenido de la siguiente manera:

- Los usuarios del Departamento de Bibliotecas de la Universidad del Atlántico pueden consultar el contenido de este trabajo de grado en la página Web institucional, en el Repositorio Digital y en las redes de información del país y del exterior, con las cuales tenga convenio la Universidad del Atlántico.
- Permitir consulta, reproducción y citación a los usuarios interesados en el contenido de este trabajo, para todos los usos que tengan finalidad académica, ya sea en formato CD-ROM o digital desde Internet, Intranet, etc., y en general para cualquier formato conocido o por conocer.

Esto de conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, "Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores", los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables.

Atentamente,



**OBED ROJAS LUNA.**

**C.C. No. 1116797705 de ARAUCA**



CÓDIGO: FOR-DO-110

VERSIÓN: 01

FECHA: 02/DIC/2020

**DECLARACIÓN DE AUSENCIA DE PLAGIO EN TRABAJO ACADÉMICO PARA GRADO**

*Este documento debe ser diligenciado de manera clara y completa, sin tachaduras o enmendaduras y las firmas consignadas deben corresponder al (los) autor (es) identificado en el mismo.*

Puerto Colombia, 22 noviembre del 2023

Una vez obtenido el visto bueno del director del trabajo y los evaluadores, presento al **Departamento de Bibliotecas** el resultado académico de mi formación profesional o posgradual. Asimismo, declaro y entiendo lo siguiente:

- El trabajo académico es original y se realizó sin violar o usurpar derechos de autor de terceros, en consecuencia, la obra es de mi exclusiva autoría y detento la titularidad sobre la misma.
- Asumo total responsabilidad por el contenido del trabajo académico.
- Eximo a la Universidad del Atlántico, quien actúa como un tercero de buena fe, contra cualquier daño o perjuicio originado en la reclamación de los derechos de este documento, por parte de terceros.
- Las fuentes citadas han sido debidamente referenciadas en el mismo.
- El (los) autor (es) declara (n) que conoce (n) lo consignado en el trabajo académico debido a que contribuyeron en su elaboración y aprobaron esta versión adjunta.

Título del trabajo académico:	<b>PORRO Y JOROPO: UN ACERCAMIENTO A SUS RASGOS MUSICALES FUSIONADOS EN LA COMPOSICION DE UNA OBRA PARA PIANO TITULADA PORRAUCA</b>
Programa académico:	<b>MUSICA</b>

Firma de Autor 1:							
Nombres y Apellidos:	<b>OBED ROJAS LUNA</b>						
Documento de Identificación:	<b>CC</b>	<b>X</b>	<b>CE</b>	<b>PA</b>	Número:	<b>1116797705</b>	
Nacionalidad:	<b>COLOMBIANO</b>			Lugar de residencia:	<b>SOLEDAD</b>		
Dirección de residencia:	<b>CALLE 76B #17D-19 PISO 2, BARRIO LOS CEDROS</b>						
Teléfono:	<b>3184357507</b>			Celular:	<b>3184357507</b>		

**FORMULARIO DESCRIPTIVO DEL TRABAJO DE GRADO**

<b>TÍTULO COMPLETO DEL TRABAJO DE GRADO</b>	<b>PORRO Y JOROPO: UN ACERCAMIENTO A SUS RASGOS MUSICALES FUSIONADOS EN LA COMPOSICION DE UNA OBRA PARA PIANO TITULADA PORRAUCA</b>
<b>AUTOR(A) (ES)</b>	<b>OBED ROJAS LUNA</b>
<b>DIRECTOR (A)</b>	<b>RICARDO OSPINA DUQUE</b>
<b>CO-DIRECTOR (A)</b>	<b>NO APLICA</b>
<b>JURADOS</b>	<b>LUIS FERNANDO SANCHEZ GOODING &amp; EDWARD RAFAEL YEPES FONTALVO</b>
<b>TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TITULO DE</b>	<b>PROFESIONAL EN MÚSICA</b>
<b>PROGRAMA</b>	<b>MÚSICA</b>
<b>PREGRADO / POSTGRADO</b>	<b>PREGRADO</b>
<b>FACULTAD</b>	<b>BELLAS ARTES</b>
<b>SEDE INSTITUCIONAL</b>	<b>FACULTAD DE BELLAS ARTES, UNIVERSIDAD DEL ATLANTICO</b>
<b>AÑO DE PRESENTACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO</b>	<b>2023</b>
<b>NÚMERO DE PÁGINAS</b>	<b>56</b>
<b>TIPO DE ILUSTRACIONES</b>	<b>TABLAS</b>
<b>MATERIAL ANEXO (VÍDEO, AUDIO, MULTIMEDIA O PRODUCCIÓN ELECTRÓNICA)</b>	<b>PARTITURA DE LA OBRA</b>
<b>PREMIO O RECONOCIMIENTO</b>	<b>LAUREADA</b>



**PORRO Y JOROPO: UN ACERCAMIENTO A SUS RASGOS MUSICALES  
FUSIONADOS EN LA COMPOSICIÓN DE UNA OBRA PARA PIANO TITULADA  
PORRAUCA**

**OBED ROJAS LUNA**

**TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE PROFESIONAL EN  
MÚSICA**

**PROGRAMA DE MÚSICA**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES**

**UNIVERSIDAD DEL ATLÁNTICO**

**BARRANQUILLA**

**2023**



**PORRO Y JOROPO: UN ACERCAMIENTO A SUS RASGOS MUSICALES  
FUSIONADOS EN LA COMPOSICIÓN DE UNA OBRA PARA PIANO TITULADA  
PORRAUCA**

**OBED ROJAS LUNA**

**TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE PROFESIONAL EN  
MÚSICA**

**ASESOR**

**RICARDO OSPINA DUQUE**

**PROGRAMA DE MÚSICA**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES**

**UNIVERSIDAD DEL ATLÁNTICO**

**BARRANQUILLA**

**2023**

NOTA DE ACEPTACION

Laureado

5.0 (cinco punto cero)

DIRECTOR(A)

Ricardo Ospina Duque

JURADO(A)S

Edward Yepes Fontalvo

Luis Fernando Sánchez Gooding

## **DEDICATORIA**

Al creador del universo y su multiforme infinidad de amor, dueño del oro y la plata, fundador de los abismos, los principados, potestades, imperios y dominios. Al artista perfecto y único, presente en la fundación de lo conocido y desconocido. Al gran misterio de su sacrificio. Compositor de la obra más bella, bondadosa, eterna, amorosa e inteligente que el hombre puede contemplar. Al único y sabio Dios, incomprensible por el intelecto humano, lleno de gracia, paz y solemnidad. A él dedico este trabajo, cada coma y tilde.

## AGRADECIMIENTOS

Me quedo corto de palabras al expresar cuan contento me siento con las personas que me han apoyado en esta aventura investigativa. Gracias a mi padre **Félix Rojas** y mi madre **Frimaldy Luna**, por darme tanto amor y enseñanzas que permanecerán conmigo por siempre. A mi esposa **Miriam De Moya**, por su incansable apoyo en todo momento. Al maestro **Gerardo Blanco** por sembrar en mí en el aprendizaje de la música llanera. A todos los maestros de la Facultad de Bellas Artes que aportaron su grano de arena en mi proceso de formación como un músico y artista integral.



## **Resumen**

Este trabajo presenta los puntos claves en términos de influencias y decisiones técnicas y artísticas en el proceso compositivo de una obra para piano basada en elementos musicales característicos de dos géneros pertenecientes al folclor colombiano, provenientes de regiones distantes y contrastantes entre sí en diferentes factores como su historia, costumbres y aspectos musicales, pero a la vez, con ciertas similitudes en cuanto a la transmisión del conocimiento musical. Se exponen entonces la manera como el compositor aprovecha dichas similitudes para generar un vínculo que indirectamente relacione a ambos estilos en su composición.

**Palabras clave:** Composición, porro, joropo, piano, fusión, Porrauca.

## **Abstract**

This paper presents the key aspects in terms of influences and technical and artistic decisions in the process of composing a piece for piano based on the representative musical elements of two Colombian traditional folkloric genders. Those genders come from two remote and contrasting regions with differences in their history, customs and music, but, at the same time, with some similarities regarding to how the musical knowledge is convey. The ways how the composer takes advantages of those similarities to relate indirectly both styles in his composition are exposed.

**KEY WORDS:** Composición, porro, joropo, piano, fusión, Porrauca.

## Contenido

Introducción.....	1
1. Pregunta de Investigación .....	3
1.1. Objetivo General.....	3
1.2. Objetivos Específicos .....	3
2. Justificación.....	4
3. Delimitación.....	5
3.1. Delimitación Espacial .....	5
4. Marco Referencial.....	6
4.1. Antecedentes .....	6
4.2. Marco Teórico.....	7
4.2.1. Porro .....	8
4.2.2. Porro en piano.....	11
4.2.3. Joropo .....	12
4.2.4. Los Golpes.....	15
4.3. Marco Conceptual.....	16
4.3.1. Fusión .....	16
4.4. Marco Metodológico.....	17
4.4.1. Enfoque, método y técnicas e instrumentos de recolección de la información 17	
4.4.2. Tipo de investigación .....	18
5. Coincidencias, similitudes y diferencias .....	19
6. Porrauca.....	21
a. Argumento.....	21
b. Rasgos de Porro y Joropo incluidos en la obra.....	22
7. Conclusiones .....	31
8. Bibliografía.....	33
a. Discografía.....	36
9. Anexos.....	37

## Listado de Figuras

Figura 1. Sección Danza.....	9
Figura 2. Sección Porro .....	9
Figura 3 Sección Bozá.....	10
Figura 4. Sección Porro .....	10
Figura 5. Sección Bozá.....	10
Figura 6. Mochila, arreglo para piano .....	11
Figura 7. Transcripción bombo, Mochila .....	11
Figura 8. Régimen acentual Por corrió.....	13
Figura 9. Régimen acentual Por derecho.....	13
Figura 10. Régimen acentual Chipola .....	13
Figura 11. Acentuaciones cuatro y maracas, sistema Por Corrió.....	14
Figura 12. Acentuaciones cuatro y maracas, sistema Por Derecho .....	14
Figura 13. Golpe Pajarillo. Improvisación sobre los golpes.....	15
Figura 14. Golpe Cunavichero, transcripción Cunavichero .....	16
Figura 15. Sección Porro, Porrauca - Obed Rojas.....	22
Figura 16. Timbres, Porrauca .....	23
Figura 17. Imitación bombo, Porrauca .....	23
Figura 18. Mochila Compás 75 con anacrusa. ....	23
Figura 19. Evocación trompetas y bombardinos, Porrauca .....	24
Figura 20 Polirítmia, Porrauca.....	24
Figura 21. Cambio de compás, Porrauca.....	25
Figura 22. Sección Joropo, Porrauca .....	26
Figura 23. Segunda parte de golpe Cunavichero, Porrauca.....	26
Figura 24. Cambio de régimen acentual, Porrauca.....	27
Figura 25. Golpe de Pajarillo, Porrauca .....	27
Figura 26. Llamada, Porrauca.....	27
Figura 27. Tenorettes, Porrauca.....	28
Figura 28. Salida, Porrauca .....	28

Figura 29. Tema C, Porrauca.....	29
Figura 30. Fusión, Porrauca.....	29
Figura 31. Fusión 2, Porrauca.....	30
Figura 32. Modulaci3n a G mayor, Porrauca .....	30
Figura 33. Modulaci3n a C mayor, Porrauca .....	30

## Introducción

El planteamiento de esta propuesta compositiva consiste en identificar los principales aspectos formales, rítmicos, interpretativos que identifican al Porro y al Joropo, los cuales se organizan y analizan de tal forma que funcionen como punto de partida para la creación de una obra de piano que, manteniendo una coherencia y cohesión musical, presente tanto las diferencias y similitudes de ambos géneros.

En primer lugar, se realiza una contextualización de los dos ritmos escogidos que describe sus generalidades principales como su definición, estructura y organología. En segundo lugar, se muestran algunas características musicales que hacen posible su consolidación como géneros. En tercer lugar, se presentan los elementos musicales que fueron utilizados en la composición, cómo a través de una matriz rítmica<sup>1</sup> en común pueden ser fusionados dentro de la obra y cómo fueron tomados de los distintos formatos instrumentales para darle coherencia en un instrumento que no es característico del contexto cultural de ambos: el piano.

Asimismo, esta iniciativa se apoya en la recolección y análisis de documentos, grabaciones discográficas y transcripciones que aclaran las diferencias entre los tipos de Porro (palitiao y tapao), de los que la pieza se nutre resaltando patrones rítmicos que se mantienen entre ellos y que permite caracterizarlos, pero sin encasillarse en alguna estructura musical que los independice como estilos. De esta manera se busca aclarar que en la composición hay una mezcla de Porros con una estructura impuesta por el compositor y no por la estructura tradicional de alguno de estos.

Por otro lado, la información recolectada a partir de vivencias y experiencias que contribuyeron al entendimiento del Joropo se derivaron del aprendizaje de instrumentos como el arpa, el cuatro y las maracas llaneras (de los cuales el arpa es el que más influencia ejerció sobre el investigador y contribuyó a una parte esencial dentro del proceso de

---

<sup>1</sup> Es un patrón que puede dar origen a diversas estructuras, las cuales a su vez se pueden convertir en células y esquemas rítmicos que pueden ser utilizados para acompañamiento, no sólo rítmico, sino también armónico y algunos de estos diseños aparecen con recurrencia en el nivel melódico. Al juntar otros elementos como acentuaciones, genera una estructura rítmica característica de un género o sistema musical. (Salamanca C. 2017, p. 35).

integración en la obra). Cabe mencionar que la interacción con músicos, bailadores, lutieres y gente del común de la ciudad de Arauca (Arauca), aportó herramientas y posteriormente ideas que desembocaron en la composición para piano titulada Porrauca, que es un homenaje al Joropo de los llanos colombo-venezolanos y al Porro de la región Caribe Colombiana.

Calderón, C. (2015, p. 419), se refiere al Joropo como “una expresión de arte popular en permanente evolución, originalmente una fiesta campesina o pueblerina que integra poesía, canto, música y danza en un sistema de creatividad improvisatoria sobre estructuras establecidas y parámetros definidos de estilo”.

## **1. Pregunta de Investigación**

¿De qué manera se pueden fusionar aspectos musicales del Porro y el Joropo en la composición de una obra para piano?

### **1.1. Objetivo General**

Componer una obra para piano que fusiona rasgos musicales representativos del Porro y el Joropo.

### **1.2. Objetivos Específicos**

- ✓ Sistematizar la información recopilada acerca del porro y el joropo a través de entrevistas, notas de campo y material bibliográfico para su uso en la determinación de elementos característicos de cada género.
- ✓ Seleccionar los recursos musicales descubiertos determinando aquellos que funcionan mejor en la composición.
- ✓ Encontrar en los distintos géneros elementos que permitan que el discurso musical de la pieza sea coherente y cohesionada.

## 2. Justificación

La relevancia de este trabajo se fundamenta en la creación de una obra para piano que se influencia de los géneros Porro y Joropo, (específicamente de los golpes<sup>2</sup> Pajarillo y Cunavichero), de la que se deriva una fusión en la armonía, el ritmo, la melodía y la forma. Es sumamente importante aclarar que al ser una composición que estuvo en un proceso de experimentación constante, permaneció abierta a la inclusión de cambios compositivos que fueron en búsqueda de enriquecer la pieza.

Esta se constituye en una investigación-creación que tiene un alcance valioso para el investigador, debido a que abarca la recolección de información con la intención de fusionar dos géneros que se contrastan desde muchos aspectos característicos que van desde su ubicación geográfica hasta sus rasgos estilísticos y musicales, para finalmente estar contenidos en la composición de una pieza para piano, la cual abrió para el compositor, un espectro de posibilidades mucho más amplio y rico.

La obra fue escrita debido a la influencia que ejerció en el compositor conocer y aprehender de dos culturas que son diferentes en numerosas índoles, de las cuales la musical es la que más trascendencia ocupa dentro de la elaboración de este trabajo. Inicialmente, mientras estaba en la ciudad de Arauca, quiso reflejar en el piano, una pieza titulada Porrauca, que significa: Porro en Arauca. Luego, durante su proceso de formación en el programa de música de Bellas Artes en la ciudad de Barranquilla (Atlántico), decidió añadir a la obra un fragmento musical que tuviera elementos característicos del Joropo, razón por la cual se optó por hacer un acercamiento a este género, acción que daría como resultado anotaciones de campo provenientes de entrevistas y clases musicales en distintos instrumentos pertenecientes a la música de los llanos orientales, con el fin de conocer las formas de acompañamiento y de construcción melódica dentro de la música llanera para añadir contraste y diversidad a esta creación musical.

---

<sup>2</sup> Hace referencia a la progresión y estructura armónica. (Ver anexo A).



### **3. Delimitación**

#### **3.1. Delimitación Espacial**

El presente proyecto investigativo se desarrolló en dos fases:

- ✓ Fase inicial, con la composición de la obra Porrauca que se dio en Arauca (Arauca) y posteriormente, en la facultad de Bellas Artes, Universidad del Atlántico.
- ✓ La recolección de información acerca del Joropo se llevó a cabo en Arauca (Arauca), y de manera virtual y documental se recopilaron datos sobre el género Porro.

#### **3.2. Delimitación Temporal**

- ✓ Composición: Un año, en el transcurso de nueve años.
- ✓ Recolección de la información: Un año.

## 4. Marco Referencial

### 4.1. Antecedentes

Se puede tener acceso a documentos y obras para piano en los que el objeto de investigación o creación ha sido los géneros de porro y joropo. Sin embargo, los resultados obtenidos se han enfocado en plasmar piezas para piano y trabajos investigativos que abarcan estos dos ritmos de manera individual, ninguna hasta donde se ha encontrado, comprende la fusión de los dos géneros. A continuación se mencionan algunos de estos trabajos.

La primera es la composición de Moleiro, M. (s.f.) titulada *Joropo*, donde se muestran sonoridades que buscan imitar la música llanera, enfatizadas en las melodías del arpa, llevadas al piano desde un enfoque clásico académico. A nivel formal se encuentra que no hay ningún encasillamiento en algún golpe de joropo de forma rigurosa. Se tomará como un aporte para el desarrollo de este documento.

La segunda, es el *Preludio mapuche #15* de Maza, C. (2014), inspirado en el Joropo venezolano, donde la dificultad pianística es un factor bastante notorio. Aquí ya se escuchan sonoridades más cercanas al joropo recio y donde en un fragmento de la pieza se evoca la estructura de un golpe de gabán, es decir, con melodías y ritmos que caracterizan a este golpe, posteriormente tiene modulaciones armónicas bastante contrastantes explotando el elemento rítmico de manera sobresaliente.

El tercero es el trabajo de Juan Guillermo Villarreal titulado *Porro al piano* (2009). Donde se abordan 2 composiciones inéditas y dos adaptaciones que muestran la estructura del porro palitiao llevada al piano, para aplicar recursos técnicos a nivel de interpretación y composición. Es posible referenciar videos en YouTube.

También el libro *Sinufonía 1: porros y fandangos en piano* elaborado por Álvaro Bustos (2011), donde se toman elementos del folklor de la música de Córdoba, aplicados en la técnica pianística. El libro consta de dos partes. En la primera hay una serie de consideraciones de tipo pedagógico a la hora de encarar el quehacer docente de un maestro

de piano. “En la segunda hay 15 arreglos de porros y fandangos organizados de menor a mayor complejidad con el objetivo de que el estudiante se acerque al estudio del teclado fortaleciendo su formación musical” (p.4). Su finalidad es el aprendizaje del piano a través de la ejecución de la música raizal, porros y fandangos.

De la misma manera el libro *Sinufonía 3: porros en piano* (Bustos, 2014), en el que se muestran 15 arreglos propios de temas típicos del formato para Banda (Porros y Fandangos) adaptados al piano con rearmonizaciones elaboradas y modernas, donde la dificultad interpretativa es mayor que en el primer libro. Paralelo a ello incluye el elemento contrapuntístico, llevando a que algunos de estos arreglos fueran tratados con la forma fuga. De estos dos trabajos se tomarán elementos como grandes aportes que conservan dichas raíces musicales para aplicarlos dentro de la composición que concierne en este trabajo.

#### **4.2. Marco Teórico**

Los géneros Porro y Joropo tienen particularidades musicales que los diferencian y los caracterizan. Dichas singularidades, se reflejan desde su formato instrumental hasta la forma en cómo se componen e interpretan sus músicas. El formato instrumental del porro se compone de “3 o 4 trompetas, 3 clarinetes, 3 trombones, 3 bombardinos, tuba (en algunos casos) y percusión (conformada por platillos de choque bombo y redoblante)”. (Yepes y Carbó, 2017, pp. 41-42). Mientras que Rojas (2004) define el formato instrumental del joropo como un Conjunto Llanero, integrado por arpa o bandola, cuatro, maracas y contrabajo o bajo eléctrico (p.6).

Sin embargo, a pesar de que existen grandes diferencias entre estos dos géneros, se hallan conexiones musicales que pueden engranarse y unificarse por medio de la creación de un producto nuevo que conserve las raíces existentes de estos ritmos, sugiriendo una combinación musical que propone la interacción entre ellos, estableciendo una diversidad estructural amplia, específica y flexible, que desarrolla y sintetiza los caminos hacia la composición de la obra. En otras palabras, se pretende una convivencia de géneros que se desprende del análisis, estudio y práctica en cada ritmo (como se verá más adelante), para llegar a la fusión, entendiendo que se logra a partir de plataformas distantes y distintas que se entrelazan como se menciona a continuación: “En este sentido las *formas llaneras* del

circuito *Andino Llanero colombo-venezolano* pueden ser comunes en sus niveles de estructuración con otras músicas del Gran Sistema Caribe-iberoamericano. A la vez pueden existir diversificaciones y variaciones en subregiones y subsistemas”. (Chacón, 2019, p. 21).

#### **4.2.1. Porro**

El porro es una manifestación artística que posee dos aires o modalidades coreomusicales: el porro palitiao y el porro tapao (Fortich et al. 2014, p. 65). Entre estos tipos de porro se comprenden diferencias a nivel interpretativo, en la estructura musical, en el orden en cómo se despliegan, añaden u omiten las secciones y también a nivel de origen.

En el libro *Las bandas musicales de viento, origen, preservación y evolución: casos de Sucre y Córdoba* (Fortich et al 2014, pp. 96-97), explican estas dos formas de porro. El porro palitiao proviene del Sinú y adquiere su nombre por la forma en cómo se golpea la tablilla ubicada en la parte superior del aro del bombo, cuando se suspende el golpe sobre el parche del mismo, para darle protagonismo al clarinete en la sección “bozá”. También llamado porro bajero o palayero, con un marcado origen campesino, caracterizado por destacar las improvisaciones y habilidades de los músicos. Su estructura está determinada por cuatro secciones denominadas: danza, porro, bozá y danza.

Entre las secciones del palitiao, se dan diversos intercambios tímbricos y diálogos instrumentales<sup>3</sup>. La danza manifiesta el comienzo y fin de la obra anunciando la entrada y salida a sus dos partes principales (porro y bozá), aunque no en todos los porros palitaios ocurre este fenómeno. Seguidamente las trompetas ejercen su protagonismo en la sección porro, mientras que los clarinetes adquieren su despliegue en la sección bozá, donde también es el momento en el que “el bombero deja de golpear al parche del bombo y con el mango de la porra y otro madero cuidadosamente afeitado, golpea en una tablilla ubicada en la parte superior del bombo”. (Fortich, 1994, p. 12).

El porro tapao es originario de las sabanas de Sucre y se le conoce también como porro sabanero. La definición de tapao se deriva de la forma como el bombero golpea

---

<sup>3</sup> Detallados minuciosamente en el libro *Las bandas musicales de viento, origen, preservación, y evolución: casos de Sucre y Córdoba*. (Fortich et al. 2014, pp. 96-100).

constantemente con el mazo el parche del bombo por un lado, mientras que por el otro lo tapa con la mano con el fin de apagar el sonido obteniendo el efecto percusivo de “tapao”. En esta modalidad de porro las secciones de danza no están presentes. El ritmo generalmente inicia con el andante porro marcado por la percusión junto a la melodía que presentan las trompetas e interactúan con los bombardinos a modo de pregunta y respuesta, la tuba de fondo llevando los bajos, entrelazándose al discurso armónico de las voces, y luego entran los clarinetes en el intermedio para anteceder la siguiente frase musical. Estructuralmente el porro tapao es más directo con el intercambio, desarrollo e interacción de las frases musicales. Puede ser cantado, es más veloz, sin muchas improvisaciones, se ejecuta esencialmente en las fiestas de salón, casetas, ruedas de fandango y las orquestas lo han llevado a ambientes de clase adinerada. (Fortich et al. 2014, pp. 103-104).

A continuación se muestra las formas acompañantes de la percusión en cada una de las secciones del porro palitiao y del porro tapao. En las figuras 1, 2 y 3, se observan las secciones pertenecientes al porro palitiao: sección danza, sección porro y sección bozá.

INTRODUCCION, DANZA

Figura 1. Sección Danza. En: *Pitos y tambores: cartilla de iniciación musical*. (Valencia, V. 2004, p. 41.)

SECCION A, TROMPETAS

Figura 2. Sección Porro. En: *Pitos y tambores: cartilla de iniciación musical*. (Valencia, V. 2004, p. 41.)

SECCION B. CLARINETES

This musical score for Section B. Clarinetes consists of three staves. The top staff, labeled 'Platillos', shows a rhythmic pattern of quarter notes with 'x' marks above them, indicating cymbal hits. The middle staff, labeled 'Bombo', shows a pattern of quarter notes with '+' marks above them, indicating drum hits. The bottom staff, labeled 'Redoblante', shows a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, and 'x' marks below the notes, indicating snare drum hits. Above the snare staff, there are letters 'D' and 'I' indicating specific drum sounds or techniques.

Figura 3 Sección Bozá. En: *Pitos y tambores: cartilla de iniciación musical*. (Valencia, V. 2004, p. 44).

A partir de las figuras 4 y 5 se visualiza el acompañamiento de la percusión en las secciones de porro y bozá pertenecientes al ritmo de porro tapao, en las que la trompeta y el clarinete respectivamente, tienen un papel protagonista.

SECCION A. TROMPETAS

This musical score for Section A. Trompetas consists of three staves. The top staff, labeled 'Platillos', shows a rhythmic pattern of quarter notes with 'x' marks above them. The middle staff, labeled 'Bombo', shows a pattern of quarter notes with '+' marks above them. The bottom staff, labeled 'Redoblante', shows a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, and 'x' marks below the notes. Above the snare staff, there are letters 'D' and 'I' indicating specific drum sounds or techniques.

Figura 4. Sección Porro. En: *Pitos y tambores: cartilla de iniciación musical*. (Valencia, V. 2004, p. 45).

SECCION B. CLARINETE

This musical score for Section B. Clarinete consists of three staves. The top staff, labeled 'Platillos', shows a rhythmic pattern of quarter notes with 'x' marks above them. The middle staff, labeled 'Bombo', shows a pattern of quarter notes with '+' marks above them. The bottom staff, labeled 'Redoblante', shows a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, and 'x' marks below the notes. Above the snare staff, there are letters 'D' and 'I' indicating specific drum sounds or techniques.

Figura 5. Sección Bozá. En: *Pitos y tambores: cartilla de iniciación musical*. (Valencia, V. 2004, p. 46).

#### 4.2.2. *Porro en piano*

Dentro de sus trabajos Sinfonía 1 y 3, Bustos (2011, 2014) nos presenta muchos elementos que caracterizan a los porros y fandangos (de los cuales solo se tomarán en cuenta los porros). Esos trabajos hechos por Bustos (2011, 2014), fueron de suma importancia para el investigador, debido a que proporcionaron una cantidad significativa de recursos musicales que adaptados al piano guardan una estrecha relación con el presente trabajo investigativo. La forma en cómo los arreglos se estructuran rítmica y melódicamente funciona como indicativo de la intención de Bustos al conservar los aspectos más relevantes del porro, respetando la forma en cómo se organizan y componen. El análisis de esos arreglos, llevaron al compositor a aplicar nuevas ideas y consideraciones, cambiando dentro de la obra Porrauca algunos parámetros rítmicos y de acompañamiento en la mano izquierda. Asimismo y gracias a esta influencia, se añadieron a la composición melodías que expandieron el concepto, buscando un lenguaje más cercano a la sonoridad de porro.

A continuación se presenta un fragmento del tema Mochila (figura 6), incluido dentro de los arreglos para piano hechos por Bustos (2014), donde se muestra que la mano izquierda lleva un acompañamiento muy similar al patrón rítmico ejecutado por el bombo en el formato de banda y paralelo a eso, un fragmento de transcripción del bombo sobre el mismo tema (figura 7).



Figura 6. Mochila, arreglo para piano. En: *Sinfonía 3: porros en piano* compases 28-29 (Bustos, 2014, p. 35).

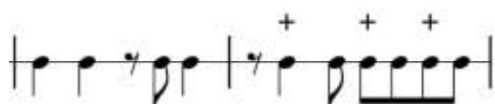


Figura 7. Transcripción bombo, Mochila. Súper banda de Colomboy, compases 39-40. Elaboración propia.

Se puede analizar una gran relación entre la mano izquierda del piano y el patrón rítmico del bombo, solo con pequeñas variaciones hacia el final de los compases.

#### **4.2.3. Joropo**

Según Claudia Calderón (2015):

El Joropo consiste en un sistema de estructuras formales fijas, cristalizadas a lo largo de la historia a partir de canciones y danzas tradicionales que se erigieron en formas musicales, al ceder su espacio melódico a variantes en la letra, o al perder la letra para convertirse en formas puramente instrumentales. Es una danza ternaria cuyo lenguaje se caracteriza por la convivencia y el juego simultáneo de metros binarios y ternarios (6/8, 3/4 y 3/2), de carácter vivaz y alegre en el caso de los Golpes y más bien reposado y nostálgico en el caso de los Pasajes. (Calderón, 2015 p. 421).

Esta definición se asemeja mucho a lo dicho por el maestro Nelson Libardo Acevedo en una entrevista donde dice: “nosotros tenemos unas cosas tan infundadas referentes a los orígenes del joropo, además de que nació fue como danza, no como música específicamente”. (Ver Anexo A).

Teniendo en cuenta estas afirmaciones, encontramos que la influencia que ejercen mutuamente danza y música llanera entre sí es bastante significativa hasta el punto de construir bases en esta manifestación artística, reconociendo la imitación que ejecutan los intérpretes de bandola, arpa, maracas y bajo eléctrico, con esos “taconeos vigorosos conocidos como zapateos” (Rojas, C. 2004, p. 8), pero también dándole importancia a la interacción que realizan los bailarines cuando se apoyan en los bordoneos y otros efectos tímbricos instrumentales con los que se ejercitan e improvisan, los cuales son de trascendental importancia para su disciplina, entendiendo que los danzadores no desconocen los elementos del sistema musical (Salamanca, 2017, p. 78), sino que se nutren de ello, formando así una estrecha relación entre música y danza, que determina las raíces del joropo. A partir de estas consideraciones podemos acercarnos a características fundamentales que lo identifican, entendido como género musical.



Dentro de la música llanera encontramos lo que Rojas (2004) concreta como “régimenes acentuales” (p. 14), los cuales establecen la forma en cómo los bajos acompañan en cada uno de estos sistemas, es decir, son ritmos que poseen un patrón básico de acentuación repitiéndose dentro de una estructura armónica y melódica, conocidos como *Por corrió*, *Por derecho* y *Chipola*. El sistema *Por corrió* se percibe en métrica de  $3/4^4$  cuando los acentos se encuentran en los pulsos uno y tres del compás, ver figura 8. El régimen *Por derecho* tiene los acentos en los pulsos dos y tres del compás, ver figura 9. En el régimen acentual de *Chipola* aparecen los acentos distribuidos en fragmentos de dos compases, el primero de ellos es un fragmento ternario, donde los acentos se despliegan en el segundo y tercer pulso, y en el segundo fragmento, que es binario, los acentos aparecen en los pulsos uno y dos, ver figura 10. En estos regímenes recae “el fundamento del sistema de bajos de la música llanera” (Rojas, C. 2004, p. 9), como se muestra a continuación.

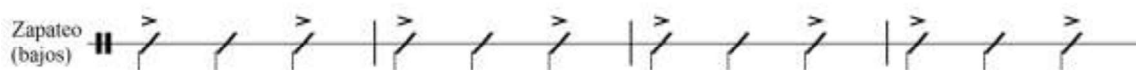


Figura 8. Régimen acentual Por corrió. En: *Música llanera: cartilla de iniciación musical* (Rojas, 2004, p. 9).

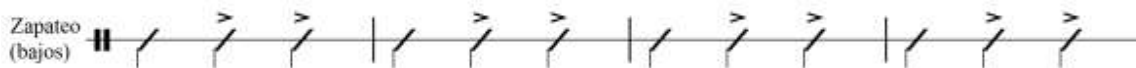


Figura 9. Régimen acentual Por derecho. En: *Música llanera: cartilla de iniciación musical* (Rojas, 2004, p. 9).

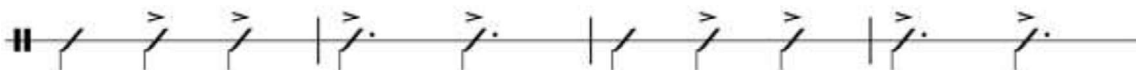


Figura 10. Régimen acentual Chipola. En: *Música llanera: cartilla de iniciación musical* (Rojas, 2004, p. 14).

Dentro de ese sistema acentual, el ritmo básico de acompañamiento llevado por el cuatro y las maracas, cumple con un rol muy importante dentro del conjunto llanero y también tiene su lógica de acentuación. En el sistema Por Corrio (figura 11) en compás de  $6/8$ , las acentuaciones articuladas por el cuatro y las maracas inciden en la tercera y sexta corchea, mientras que en el sistema Por Derecho (figura 12) esas acentuaciones se encuentran en la primera y la cuarta corchea. (Rojas, 2004. p. 8).

<sup>4</sup> También puede escribirse en  $6/8$

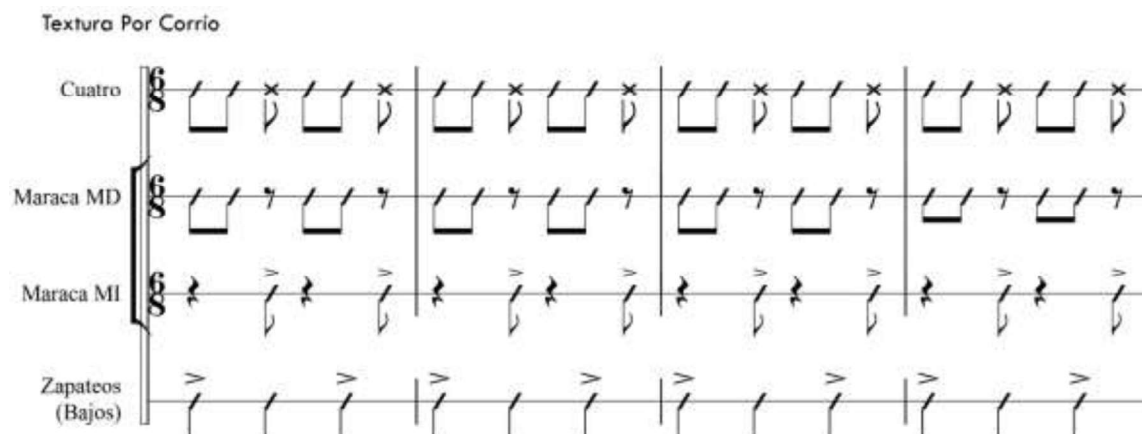


Figura 11. Acentuaciones cuatro y maracas, sistema Por Corrio. En: *Música llanera: cartilla de iniciación musical* (Rojas, 2004, p. 9).

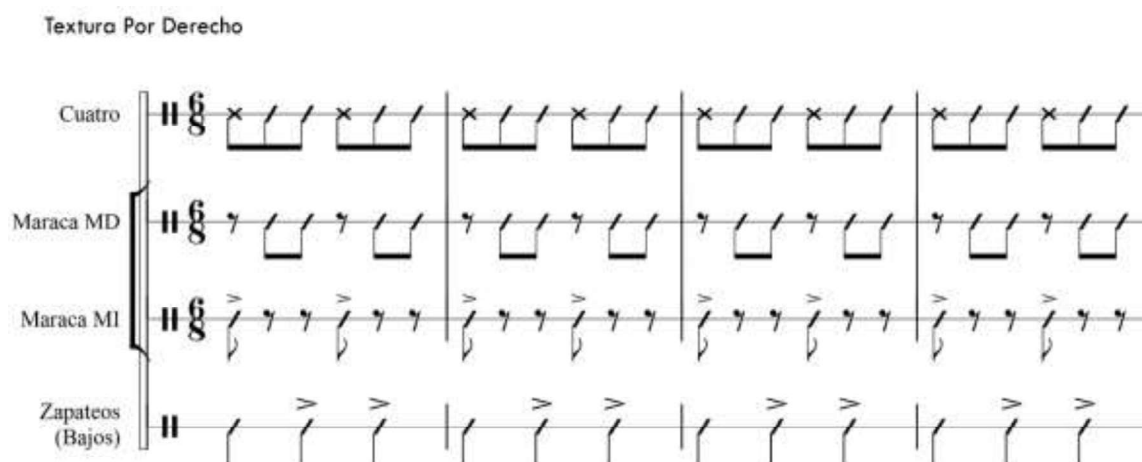


Figura 12. Acentuaciones cuatro y maracas, sistema Por Derecho. En: *Música llanera: cartilla de iniciación musical* (Rojas, 2004, p. 9).

Siguiendo con el desarrollo de este criterio, el maestro Nelson Acevedo lo define de la siguiente manera:

Si vamos a situar el joropo entonces como género musical [...] tendríamos que ubicarlo de lento a rápido ¿sí? Tenemos que situarlo en una tonada o en un canto de vaquería [...] luego a un vals-pasaje [...] Luego a un pasaje [...] y después sí, a lo que tú acabas de hablar, de un golpe, esos golpes obviamente tienen diferentes nombres, pero se les llama golpes porque eran los más rápidos y son los que generalmente se utilizan para la danza. (Ver Anexo A).

#### 4.2.4. Los Golpes

El golpe llanero se puede definir como una pieza o movimiento musical que contiene una estructura armónica repetitiva y constante, de tempo generalmente alegre. Existen numerosos golpes llaneros que a su vez, reciben diferentes nombres y poseen distintos ciclos armónicos, sobre distintos modos mayores o menores. Estos, como si se tratara de rasgos físicos claramente marcados, incluyen una serie de contenidos musicales tales como efectos tímbricos, construcciones melódicas, llamados e interacciones rítmicas que dialogan constantemente entre sí intercambiando frases musicales, cadencias e improvisaciones que también hacen parte de la esencia de cada golpe, pero dejando por sentado que es su distribución armónica-cíclica (parámetro inmutable), lo que permite constituirlo, diferenciarlo y percibirlo acústicamente como tal. Es decir, hay muchas características en las que interviene la conceptualización del término golpe, pero la principal de todas es su configuración armónica, como se dijo anteriormente. (Calderón, 2015 p. 425).

Sin embargo, hay otras razones que son importantes para la ampliación de este concepto, por ejemplo, un dato interesante es que los nombres de los golpes provienen de la jerga popular, o sea, de lo que a la gente se le ocurrió decir en algún momento, haciendo referencia a animales o expresiones inspiradas en la geografía de los llanos, tales como, Gabán, Zumba que Zumba, Perro de agua, Pajarillo, Seis por derecho, Carnaval, Juana guerrero, etc. (Ver Anexo A). Como este género contiene una larga lista de golpes, nos concentraremos solo en los golpes de pajarillo y la segunda sección del golpe de Cunavichero (figuras 13 y 14), los cuales se destacan durante la obra.

Pajarillo y Catira [[: Im | IVm | V7 | / ]:] El golpe de pajarillo se puede dar en los dos sistemas y en modo menor, la catira únicamente es por corrio y en modo menor

Figura 13. Golpe Pajarillo. Improvisación sobre los golpes de Pajarillo, Gabán, Zumba que zumba y Tres damas tratados como estándares de la combinación de música llanera y jazz. (Rodríguez, 2016, p. 31).

Se comprende entonces (como dato curioso) que, dentro de la música llanera hay golpes que aunque tienen diferente nombre, poseen las mismas funciones armónicas entre sí, y el factor que permite distinguir un golpe de otro es el modo de la tonalidad, es decir, si

el golpe está en modo mayor se llama de una manera distinta a si está en modo menor aunque tenga la misma estructura armónica.

En palabras del maestro Nelson Acevedo:

En la música llanera se presenta el siguiente fenómeno: resulta que si se agarra la estructura de un Zumba que zumba y de una Juana Guerrero o Periquera, que es lo mismo, vas a tocar los mismos compases, con el mismo orden armónico, sencillamente lo que la hace variar es el modo, mayor o menor [...] lo mismo pasa con el Pajarillo y Seis por derecho, el Gabán y la Paloma que son dos cosas iguales. (Ver Anexo A).

**CUNAVICHERO**

$\frac{3}{4}$  [ : V7/IVm | IVm | / | Im | / | V7 | / | Im : ]

[ : Im | / | V7 | / | / | / | Im | / : ]

Figura 14. Golpe Cunavichero, transcripción Cunavichero | Aire llanero. Tomado de YouTube.

### 4.3. Marco Conceptual

#### 4.3.1. Fusión

En su libro *Música y sociedad en Colombia: traslaciones, legitimaciones e identidades* Mauricio Pardo (2009) cita a Rojas (2004, p. 75) quien define el termino fusión de la siguiente manera:

La fusión hace alusión al hecho de incluir en una misma pieza musical elementos pertenecientes a más de una tradición musical, incorporándolos entre sí y creando a partir ellos un nuevo producto en el que son reconocibles las raíces. Según esto, Pardo (2009) afirma que la fusión es un elemento fundamental del cambio musical, y desde que existe el contacto musical ha existido la fusión, todas las músicas tradicionales y populares existentes han sufrido procesos de fusión [...] estos experimentos musicales ordinariamente hacen referencia a la fusión de rasgos de las músicas tradicionales de diferentes lugares del mundo con rasgos de la música popular universal. (p. 278).

También en su artículo *La hibridación como posible categoría de análisis de la música fusión* Acuña (2015, p. 13), menciona que pueden existir distintos motivos para hacer una fusión de diversos conceptos, y que de la misma manera, Corti (2007) afirma que “la fusión tiene un funcionamiento discursivo que está basado en el rescate literal de elementos de otras músicas” (p. 2). Lo que podemos interpretar de estas palabras es que cada modelo de música fusión tiene un sello distintivo que da a conocer sus influencias, ya sea de cultura, instrumentos, armonía, tecnología, entre otros, con el fin de generar esas características imponentes que la personalizan, con el objetivo de mostrar la fusión sin dejar de lado su esencia, una nueva identidad que desea ser revelada.

#### **4.4. Marco Metodológico**

##### ***4.4.1. Enfoque, método y técnicas e instrumentos de recolección de la información***

El fundamento metodológico de este trabajo tuvo un enfoque cualitativo, por consiguiente aprueba la selección de conceptos que son aparentemente alejados entre sí y que luego de un profundo análisis pueden vincularse encontrando aspectos comunes que permiten la creación de nuevas ideas o propuestas como se menciona a continuación:

La investigación cualitativa también presenta nuevas teorías al hacer énfasis en los aspectos comunes que existen entre casos. En algunos estudios pueden seleccionarse casos que a primera vista parecen muy diferentes. La identificación de los aspectos comunes entre diversos casos requiere que el investigador observe los casos de una manera diferente y tal vez eso le lleve a descubrir nuevas cosas acerca de ello. (Ragin, 2007, pp. 148-149).

Teniendo en cuenta lo anterior, la principal característica de este trabajo se basa en fusionar dos géneros musicales distintos (porro y joropo), pertenecientes a dos regiones de Colombia disímiles y contrastantes entre sí, como lo son la región Caribe y la región Llanera. Para esto, el método utilizado fue investigación – creación, el cual genera un producto basado en la composición de una obra para piano, fundamentada en la sistematización de conclusiones y resultados obtenidos, que además pueden ser reutilizados

y aplicados por otros investigadores con el propósito de culminar con una técnica de investigación aprobada y validada.

Las técnicas e instrumentos de recolección de la información utilizada en el presente trabajo son de corte etnográfico y etnomusicológico, tales como: entrevistas semiestructuradas, diario de campo, observación participante y observación directa. Asimismo, se llevó a cabo la revisión documental de libros, artículos, tesis, grabaciones discográficas, transcripciones y análisis musicales. Todo esto con la ayuda de las Tecnologías de la Información y comunicación (TIC). En palabras de Nadel:

Cobran gran importancia las técnicas etnográficas utilizadas para describir la música en su contexto cultural. Dichas técnicas son básicamente: el rapport, la entrevista, la observación y diversas pruebas objetivas. Intervienen, asimismo, en forma destacada las técnicas etnomusicológicas de registro sistemático de datos: grabación complementada con notas de terreno, fotografía y filmación, procedimientos de documentación del material recogido. Los aspectos que deben ser atendidos preferentemente son: la calidad y minuciosidad de la preparación trabajo de terreno; la selección de “informantes” adecuados y los problemas de muestreo representativo. (Nadel, 1964, como se citó en Grebe, 1976, p. 17).

#### ***4.4.2. Tipo de investigación***

La investigación realizada es de tipo etnográfica pues en esta el investigador explora los diferentes fenómenos culturales dentro de una comunidad específica buscando comprender mejor las distintas costumbres y concepciones sociales.

La investigación etnográfica se despliega como una espiral que encuentra su punto de impulso en múltiples enigmas prácticos o teóricos que turban la comprensión del investigador, y que se desarrollan en el vaivén de múltiples operaciones de interacción, de observación y de registro, de muestreo, de codificación y de análisis. (Cefaï, 2010, pp. 7-11).

## 5. Coincidencias, similitudes y diferencias

1. Ambos, géneros del folklore colombiano, pero procedentes de regiones<sup>5</sup> distintas. El porro pertenece a la región Caribe, mientras que el joropo proviene de la región llanera.
2. La música en ambos lugares resalta la actividad cultural de la región, sobretodo haciendo énfasis en la fauna. Asimismo, los textos y las canciones referencian a un paisaje que rodea ambas culturas: la sabana en la región caribe (SINIC, s.f.), la sabana en la llanura como muestra Lambuley (2014) a través de 45 referencias, o la sabana como un territorio de actividades como la ganadería que pueden generar similitud o identidad en regiones disímiles (Bedoya, 1984). En el joropo se enfatiza más en destacar las actividades del llano y en exaltar la fauna como tema principal de la lírica. En el porro, aunque el texto tiene que ver con la fauna —“El Conejo, El ratón, El Pájaro, El Burro Loco, El Sapo, etc.”.(Alzate, 1978, citado en Fortich et al., 2014. p. 9).— la temática está más ligada a aspectos culturales que de manera amplia y metafórica se refiere a nombres de animales, de ídolos patronales, de lugares, comidas, anécdotas, expresiones, personajes, refranes típicos de la región o eventos artísticos que se combinan como por ejemplo, las fechas de las fiestas.
3. En ambos la transmisión del conocimiento es por medio de la oralidad. Pero la terminología utilizada para describir un mismo fenómeno musical varía según la región. Esto es evidente en la forma en como comprenden el compás, el tempo y la armonía. (Yepez, E. y Carbó, G. 2017, pp. 51-126).
4. Dos géneros musicales compuestos por diversos ritmos. En el porro se definen como aires - porro tapao y porro palítiao -, mientras que en el joropo se les denomina tonada o canto de vaquería, vals pasaje, pasaje y golpes. Como síntesis, encontramos que a partir de las similitudes que los constituye como géneros musicales, también se desprenden algunas diferencias, es decir, diferencias en las similitudes. Como en el caso de los tipos de porro, cuyo contraste proviene de la forma en cómo se interpreta el bombo. (Fortich et al. 2014, p. 94). Mientras que en

---

<sup>5</sup> Región andina, región caribe, región pacífica, región llanera y región insular. Abadía, G. (1997).

el joropo, estas diferencias se perciben en la lírica, tonalidad, progresión armónica y velocidad con la que se ejecuta cada obra.

5. En ambos casos la música es de carácter alegre y con gran utilización de la sincopa. En el joropo el pulso es binario-ternario, en tanto que en el porro el pulso es binario.
6. Son Músicas alegres y de fiesta pero con *tempi* distintos. La velocidad del porro oscila entre 70 a 90 pulsaciones por minuto (PPM), aunque esos valores de tempo no son absolutos, ya que el ritmo puede ser más lento o más rápido dependiendo del tipo de porro que se interprete. En cambio la velocidad en el joropo es comprendida de lento a rápido: “Tonada, Vals-pasaje, Pasaje y Golpes”. (Ver Anexo A).
7. Es música de baile: En el baile de joropo el protagonismo lo lleva el hombre, mientras que en el porro, la lucidez recae sobre la mujer.
8. Música instrumental y vocal, características: El porro palitiao es instrumental y con muchas improvisaciones; el porro tapao puede ser instrumental y vocal; el joropo es tanto vocal como instrumental.
9. Géneros con distinto formato instrumental: el porro es música de banda en la que destacan instrumentos de viento y percusión, y la armónica se construye a partir de instrumentos de tipo melódicos como trompeta, trombón, bombardino, barítono, clarinete y tuba. La percusión está integrada por el redoblante, bombo y platillos. El joropo se compone del cuarteto llanero, en el que destacan instrumentos de cuerdas pulsadas y percusión, caracterizados por ser instrumentos armónicos como arpa llanera o bandola, cuatro, maracas y bajo eléctrico o contrabajo.
10. Son músicas con componentes improvisatorios, en el porro se le llama ‘bozá o gustadera’ y en el joropo se le denomina contrapunteo.



## 6. Porrauca

### a. Argumento

Porrauca significa “Porro en Arauca”. Es una obra para piano que fue pensada a partir de la idea de fusionar dos ritmos pertenecientes a las regiones caribe y llanos orientales de Colombia: el Porro y el Joropo.

Como su nombre lo sugiere, Porrauca hace referencia tanto al ritmo de porro, como a la música raizal de la ciudad de Arauca. La composición tuvo tres etapas, lugares y momentos para su concepción. Primero, en la ciudad de Arauca (2013), bajo la idea de crear una pieza para piano haciendo honor al ritmo de porro, debido a la lejanía que en ese momento impedía al compositor estar cerca de su cultura. Posteriormente, luego de ingresar al programa de música de Bellas Artes Universidad del Atlántico – Barranquilla (2016 - 2), en el énfasis de composición, surgió el interés de añadir un trozo musical que tuviera rasgos de música llanera. Finalmente, ya que no se tenía una apropiación del género llanero, se volvió a la ciudad de Arauca por un periodo de tiempo de 9 meses y se hizo un acercamiento a esta música de manera vivencial (2020-2021). En ese lapso de tiempo, se interiorizó el criterio musical partiendo desde el aprendizaje del arpa llanera a través de pequeñas obras compuestas por el maestro Gerardo Blanco (arpista reconocido en el departamento de Arauca), con la finalidad de que el estudiante pueda dominar la técnica del arpa de una forma pedagógica, progresiva y basado en una serie de ejercicios que van construyendo el lenguaje del aprendiz. Después, se ahondó en el estilo aprendiendo otros instrumentos como el Cuatro, las Maracas y se realizaron entrevistas, interacciones con músicos, bailadores y lutieres, que nutrieron mucho más el lenguaje musical deseado por el investigador, para lograr el propósito de esta iniciativa, que es exaltar la diversidad musical del folklor de estas dos regiones.

Es preciso decir, que los recursos musicales aprendidos fueron ajustados al piano desde diferentes influencias. En el caso del joropo el lenguaje musical se obtuvo a partir de un trabajo etnográfico principalmente y de la interpretación de las obras de Moisés Moleiro y Carlos Maza. En el caso del porro, el lenguaje fue adquirido a través de la revisión de los arreglos de Bustos, análisis y transcripción de temas tradicionales del género.

Luego de realizar el trabajo de campo que facilitó la recolección de información sobre estas formas musicales, su manera de aprenderlas, interpretarlas, escribirlas y concebirlas, se halló una serie de recursos instrumentales que al ser implementados en la obra proporcionaron balance y elementos contrastantes que permitieron un discurso musical abierto y dinámico.

### b. Rasgos de Porro y Joropo incluidos en la obra

En esta sección del trabajo se exponen las partes musicales que identifican a cada ritmo y cómo fueron tomadas de su contexto al piano. Como se dijo anteriormente, no se buscó imponer la estructura de un estilo de porro en particular (palitiao o tapao), sino de encontrar semejanzas entre ellos para ajustarlas al piano de la manera más fluida posible.

En la figura 15, se enfatiza en el patrón rítmico ejecutado por el bombo, llevado a la mano izquierda con armonía cuartal. La melodía, empezando con un silencio de corchea (muy característico del estilo), está armonizada con un acorde mayor con séptima mayor (Cmaj7). La intención de estas melodías es evocar la introducción de las trompetas en el formato de banda.



The image shows a musical score for a piece titled "Porro" by Obed Rojas. The score is in 2/4 time and has a tempo marking of 82. It is written for piano. The score is divided into two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The right hand starts with a quarter rest, followed by a series of chords and notes. The left hand starts with a quarter note, followed by a series of chords and notes. The score is marked with a box "A" and the word "Porro".

Figura 15. Sección Porro, Porrauca - Obed Rojas.

En la siguiente imagen (figura 16), se marcan las zonas en las que se insinúan cambios tímbricos que normalmente son ejecutados por la banda. Las figuras en azul representan la parte tocada por las trompetas, las notas coloreadas en verde por los clarinetes y las que están en rojo por los bombardinos o los trombones en la mano izquierda. Con esta idea se busca dar la sensación de canto responsorial que se da entre

estos instrumentos, como en el caso de los clarinetes, cuyo movimiento intervalico se da a través de terceras, mientras que el bombardino (en rojo) construye melodías con una textura contrapuntística y, aunque no sea absoluta, es una forma de explicar que la obra fue pensada desde distintos timbres de una manera consiente, aplicada e imitada en el piano.

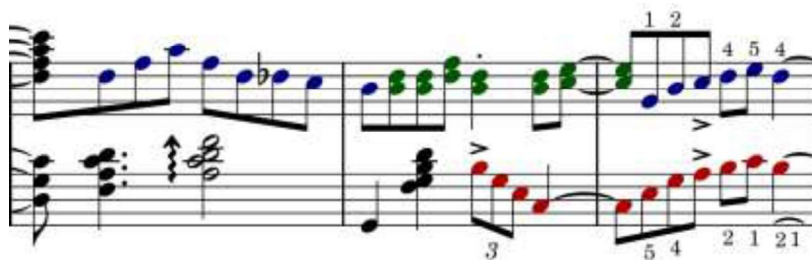


Figura 16. Timbres, Porrauca compases 2-4, Obed Rojas.

Otro rasgo musical que se imitó en el piano (mano izquierda) fue la variación rítmica empleada por el bombo en el tema mochila.



Figura 17. Imitación bombo, Porrauca compas 9 con anacrusa, mano izquierda; paso a la segunda casilla - Obed Rojas.

Rítmicamente idéntico a lo ejecutado por el bombo en el tema *Mochila*.



Figura 18. Mochila Compás 75 con anacrusa - Súper banda de Colomboy, transcripción. Elaboración propia.

Como se puede apreciar en las figuras 17 y 18, se replicó el ritmo de forma muy parecida para lograr mantener la esencia del género, teniendo presente que algunos efectos tímbricos son difíciles de ejecutar (aunque no imposibles) por las diferencias entre el bombo y el piano.

En la siguiente imagen (figura 19) se muestra otra representación tímbrica entre la mano derecha evocando las trompetas, mientras que la mano izquierda hace una imitación del redoblante (compas 23) y en el siguiente compás (24), la mano izquierda emula a los bombardinos.



Figura 19. Evocación trompetas y bombardinos, Porrauca compases 23-24, Obed Rojas.

En la figura 20, se resaltan varios detalles a tener en cuenta. El primero de ellos es la modulación a la tonalidad de Dm. El segundo, las dinámicas: mientras que en la mano derecha empieza con un *mf* la mano izquierda lo hace en *p*, la intensidad crece progresivamente en ambas manos y paralelo a eso se mantiene el nivel de volumen correspondiente. Tercero, este pasaje es polirítmico (cuatro contra seis) y al mismo tiempo hace referencia al patrón de la mano izquierda que es común en líneas melódicas improvisadas por el clarinete o el bombardino y también expone la fusión de joropo en la mano izquierda y porro en la mano derecha.



Figura 20 Polirítmia, Porrauca compases 33-35, Obed Rojas.

Luego de haber modulado a la tonalidad de Dm, en el siguiente fragmento (figura 21) se observa un recurrente fraseo de tresillos en la mano derecha mientras que en la mano izquierda se mantiene el patrón rítmico de porro. Esto es con la finalidad de preparar la llegada a la sección de joropo.

La llegada al joropo se marca por un cambio de tempo a negra con puntillo igual a 164 y un cambio de compás a 6/8. La escogencia de este nuevo tempo no es al azar, sino que es el tempo necesario para que la frecuencia rítmica de los seisillos de la sección anterior sea igual a la frecuencia rítmica de la división en tres partes de cada pulso en el compás binario-ternario. Para calcular este número primero se tomó el valor individual de los seisillos en el compás de 2/2, lo cual se logra multiplicando  $82 \times 6 = 492$ . Posteriormente, el resultado se divide entre 3;  $492/3 = 164$ , lo cual correspondería al tempo de la nueva sección.

Figura 21. Cambio de compás, Porrauca compases 37-42, Obed Rojas.

En el siguiente pasaje (figura 22) se muestra el ritmo de joropo recio, presente en los arpeggios de la mano derecha característicos del arpa llanera y el régimen *Por correo* presente en los acentos de la mano izquierda. Este tipo de escritura en la mano izquierda no es propia del arpa, sin embargo, tanto Moisés Moleiro en su composición para piano *Joropo* como Carlos Maza en su *Preludio Mapuche N°15*, utilizaron este recurso para llevar la base rítmica del bajo e imitar la técnica *gotera* muy usada por los arpistas para acompañar las melodías y llevar un relleno armónico.

Porrauca

**B** Joropo  $\text{♩} = 164$

Figura 22. Sección Joropo, Porrauca compases 42-45, Obed Rojas.

En la figura 23 se observa desde el compás 40 un cambio de género y de tempo. Esta sección se caracteriza por los cambios armónicos de tónica a dominante cada cuatro compases presentes en la segunda parte de la estructura armónica del golpe Cunavichero.

Porrauca 3

**B** Joropo  $\text{♩} = 164$

Figura 23. Segunda parte de golpe Cunavichero, Porrauca compases 42-49, Obed Rojas.

Como se habló anteriormente el joropo tiene tres regímenes acentuales *Por corrió*, *Por derecho* y *Chipola*. Es posible pasar de uno a otro a través de una serie de cambios en las acentuaciones. Dentro de esta obra se aplica este recurso pasando de régimen *Por corrió* a *Por derecho*. Esto se muestra en la figura 24, donde se puede ver que en los dos primeros compases hay desplazamientos en los acentos de la mano izquierda cada 4 corcheas y en los siguientes 2 compases se consolida el régimen *Por derecho*, tocando los acentos en la tercera y quinta corchea como es característico:



Figura 24. Cambio de régimen acentual, Porrauca compases 60-63, Obed Rojas.

A nivel armónico podemos apreciar la estructura de un golpe de pajarillo tal y como se indica en la partitura (figura 25). Desde aquí hasta el final de la sección joropo se ve mucho más reflejada la influencia del arpa llanera. El arpa tiene una variedad de efectos que en el piano costaría mucho trabajo tratar de reproducirlos, por eso se busca la imitación a partir de los criterios de interpretación que puede brindar la naturaleza del instrumento mismo (no se busca especificar cada efecto que puede hacer el arpa sino aprovechar sus recursos para llevarlos al piano).



Figura 25. Golpe de Pajarillo, Porrauca compases 70-74, Obed Rojas.

En la figura 26 se puede ver la intervención de la llamada, muy característica en las partes agudas del arpa en golpe de pajarillo.



Figura 26. Llamada, Porrauca compases 75-78, Obed Rojas.

La figura 27 presenta uno de los ejercicios aprendidos en el arpa, ahora adaptado al piano. En este tipo de ejercicios se busca lograr un tejido melódico con una digitación repetitiva. En el arpa sería solo con los dedos pulgares de cada mano, pero en el piano a causa de las teclas negras se convierte en una digitación incomoda de mantener, por eso se recomienda los dedos mostrados con el objetivo de mantener la acentuación de los Tenorettes.

El tenotereo consiste en utilizar las cuerdas del registro medio del arpa, llamado tenorettes. Con esta técnica el ejecutante lleva una melodía utilizando solo el pulgar de la mano izquierda, (si es derecho) en un fragmento de un joropo recio, mientras que la mano derecha hace el acompañamiento. Simosa, L. (2022).



Figura 27. Tenorettes, Porrauca compases 88-90, Obed Rojas.

A continuación veremos el final de la sección joropo con el cambio de compás y un arpeggio que prepara la salida del pajarillo al porro (figura 28), con modulación a la tonalidad de D mayor, por medio del acorde de A7 relacionado como dominante de Dm y D mayor, cambio entendido como una elisión que une el final de un segmento con el comienzo de otro. Por este motivo presenta una fermata para hacer énfasis en ese detalle.



Figura 28. Salida, Porrauca compases 148-150, Obed Rojas.



También se presenta un tema C (figura 29), con una nueva melodía caracterizada por ser cantable, y tranquila con el objetivo de que haya un contraste entre las diferentes partes. La obra está dividida en 4 grandes partes, A-B-C-A', donde A es el tema principal – sección porro, B la sección joropo, C segunda sección porro y la A' con el mismo tema de la A, pero variada.

Figura 29. Tema C, Porrauca compases 150-152, Obed Rojas.

Luego, se presentan dos segmentos variados del tema C, mostrando nuevamente la fusión. En la figura 30 se nota cómo la mano izquierda, escrita en clave de sol presenta un desplazamiento rítmico al acentuar cada 3 corcheas en compás partido, mientras que la mano derecha sigue haciendo la melodía una octava arriba de la melodía original. En la figura 31 se intercambian los papeles, la mano derecha repliega una melodía que evoca al joropo, mientras que la mano derecha mantiene la base rítmica de porro.

Figura 30. Fusión, Porrauca compases 163-166, Obed Rojas.



Figura 31. Fusión 2, Porrauca compases 169-171, Obed Rojas.

A partir de la figura 32 hay modulaciones que anteceden la tonalidad de G mayor por medio de sustitución tritonal para retomar el tema principal desde dicha tonalidad, con sus respectivas variaciones.

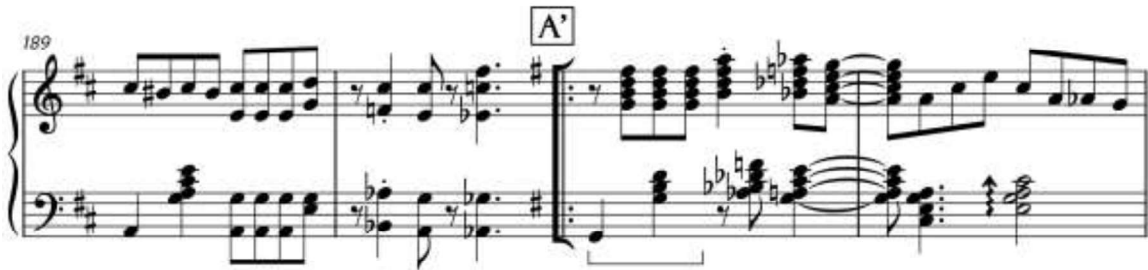


Figura 32. Modulación a G mayor, Porrauca compase 189-192, Obed Rojas.

Seguidamente se aborda la tonalidad de C mayor con el propósito de llevar la composición a su parte concluyente y presentar nuevamente el tema principal y posteriormente el fin de la pieza (figura 33).



Figura 33. Modulación a C mayor, Porrauca compases 200-203, Obed Rojas.

## 7. Conclusiones

- ✓ Se encontraron elementos rítmicos que permitieron la vinculación entre los géneros, por ejemplo, una unidad de seisillo en ritmo de porro tiene la misma sensación de velocidad que las corcheas en compás de seis por ocho, de tal forma que se pueden trasladar los recursos de un ritmo a otro sin que haya un intercambio brusco o forzado.
- ✓ A medida que más elementos se iban agregando desde la investigación, se hallaron nuevos recursos que iban transformando la composición de la obra, muchos de ellos, transformaron cosas ya escritas y otros permitieron corroborar que el piano era un instrumento óptimo para lo que estaba buscando. Debido a su amplio registro, permitió orquestar casi todos los elementos provenientes de los dos géneros.
- ✓ Se descubrió que el ritmo fue el principal elemento unificador entre los dos géneros que se querían vincular, esa unificación permitió que la obra no tuviera cambios de tempo entre las secciones en que se variaba el compás y contribuyó a la cohesión y coherencia del discurso musical. La armonía, aunque también importante, tuvo un papel menos protagónico.
- ✓ Uno de los retos más importantes dentro de la obra musical, fue lograr que los cambios de compás no se realizaran de manera brusca, sino que hubiera una transición fluida. Un objetivo que a pesar de la dificultad fue alcanzado por el compositor.
- ✓ Una vez terminada la obra se pasó a la etapa de montaje, la cual presentó ciertas dificultades interpretativas que fueron abordándose poco a poco debido al nivel de exigencia planteado por el compositor, tanto a nivel de la apropiación de conceptos musicales, como a nivel técnico y pianístico.

- ✓ Con relación a los objetivos planteados, el material bibliográfico consultado, lo investigado a través de métodos cualitativos y el ejercicio compositivo que dio como resultado la obra, se concluye que la composición está muy ligada a cada sección de este de este trabajo y se afirma que en gran medida, si no se hubiera realizado la investigación pertinente, los resultados musicales fueran totalmente distintos.
  
- ✓ Los caminos creativos e investigativos que se abren para otros compositores e investigadores a partir de esta investigación-creación, indirectamente apuntan a la unificación de ritmos y esquemas musicales que alejados entre sí rompan con paradigmas como la métrica, las progresiones armónicas, los orígenes organológicos, la distancia, la cultura y vayan en pro de la construcción de nuevos lenguajes que se conciban desde la fusión entre ritmos del folklore colombiano y conceptos musicales contemporáneos.

## 8. Bibliografía

- Abadía Morales, G. (1997). *ABC del folklora colombiano*. Panamericana Editorial.
- Acuña, D. (2015). *La hibridación como posible categoría de análisis de la música fusión*. SACCoM EDITORIAL. [http://www.sacom.org.ar/actas\\_eccom/vol2-2\\_contenido/ACUNA\\_PORRAS\\_12ECCoM.pdf](http://www.sacom.org.ar/actas_eccom/vol2-2_contenido/ACUNA_PORRAS_12ECCoM.pdf).
- Aja Eslava, Lorena., Arango, A. M., Birenbaum Quintero, M., Carrasquilla Baza, D., Cifuentes Rubiano, A., Gonzáles Enríquez, A., Goubert Burgos, B., Isaza Velásquez, A., Miñana Blasco, C., Montoya Villa, C. A., Nieves Oviedo, J., Pardo Rojas, M (Ed.), Quintana Martínez, A., Rojas Enciso, J. S. y Sánchez Mejía, H. (2009). *Música y sociedad en Colombia: Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*. Editorial Universidad del Rosario.
- Bedoya, Samuel. *Módulos de capacitación para instrumentistas y directores de banda de vientos*. Módulo 10. Programa nacional de bandas. 1989.
- Bustos Anichiárico, A. (2011). *SINUFONÍA: Porros y fandangos en Piano*. Ediciones Paloma.
- Bustos Anichiárico, A. (2014). *Sinufonía 3: Porros en Piano*. Fondo editorial – Universidad de Córdoba.
- Calderón, C. (2015). Aspectos musicales del joropo venezolano y colombiano. *Música oral del sur: revista internacional*, (12), 419-444. <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/ojs/index.php/mos/article/view/210/16-calderon>.
- Cefaï, D. (2013). ¿Qué es la etnografía? Debates contemporáneos. Primera parte : Arraigamientos, operaciones y experiencias del trabajo de campo. *Persona y Sociedad*, 27(1), 101–119.

- Chacón, D. (2019). *Estudios técnicos para la guitarra eléctrica basados en golpes de la música llanera*. [Trabajo de grado] Universidad de Cundinamarca, Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Ciencias Políticas, Zipaquirá.
- Daza Cuartas, S. L. (2014). INVESTIGACIÓN – CREACIÓN UN ACERCAMIENTO A LA INVESTIGACIÓN EN LAS ARTES. *Horizontes pedagógicos*, 11(1). Recuperado a partir de <https://horizontespedagogicos.iber.edu.co/article/view/339>
- Fortich, W. (1994). *Con bombos y platillos: origen del porro, aproximación al fandango y las bandas pelayeras*. Domus Libri.
- Grebe, M. E. (1976). Objeto, métodos, técnicas de investigación en etnomusicología: algunos problemas básicos. *Revista Musical Chilena*, 30(133), p.5–27. Recuperado a partir de <https://revistas.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13119>.
- Fortich Díaz, W., Taboada Hernández, R., Helena, F., Baldovino, P., Murillo González, P., Álvarez, D. y López, A. (2014). *LAS BANDAS MUSICALES DE VIENTO, ORIGEN, PRESERVACIÓN Y EVOLUCIÓN: CASOS DE SUCRE Y CÓRDOBA*. Editorial CECAR. <https://www.cecar.edu.co/documentos/editorial/e-book/LAS-BANDAS-MUSICALES-DE-VIENTO.pdf>.
- 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 [Trabajo de grado]. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Artes ASAB.
- Jaimes, D. (2012). *NUEVAS MÚSICAS COLOMBIANAS: Entre porros, cumbias y fandangos* [Trabajo de grado]. Universidad Autónoma de Bucaramanga, Facultad de Música, Bucaramanga.
- LA INVESTIGACIÓN EN LAS ARTES. *Horizontes Pedagógicos*, 11(1). Recuperado a partir de <https://horizontespedagogicos.iber.edu.co/article/view/339>
- Lambuley, R. (2014). *Joropo: Sonoridades de la vida, estéticas de la existencia* [Tesis doctoral]. Universidad Andina “Simón Bolívar” Sede Ecuador.
- Moleiro, M. (s.f.). *Joropo*. PDF.

- Montaña Ramírez, K.K. (2018). *Propuesta de improvisación en el porro palitiao basado en el análisis de la obra “Tema con variaciones y fuga” de Andrés Alén* [Trabajo de grado]. Universidad Pedagógica Nacional, Facultad de Bellas Artes – Licenciatura en Música, Bogotá.
- Olivera, M. (2020) *El porro, su origen, instrumentos, vestuario y baile*. Club de Leones de Corozal.
- Ragin, Charles C. (2007). *La construcción de la investigación social: Introducción a los métodos y su diversidad*. Bogotá, Colombia: Siglo del Hombre Editores.
- Rojas, C. (2004). *La música llanera: cartilla de iniciación musical*. MINISTERIO DE CULTURA.
- Salamanca, C. (2017). *De las maracas a la batería. Propuesta metodológica para la apropiación de los elementos rítmicos de la música llanera colombo – venezolana* [Tesis de maestría]. Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Artes, Bogotá.
- Simosa, L. (2022). *Tenoreteo en el arpa*. TuCuatro. Recuperado el 6 de enero de 2023 de <https://tucuatro.com/aprende/topico/tenoreteo-en-el-arpa/>
- Valencia, V. (2004). *Pitos y tambores: cartilla de iniciación musical*. MINISTERIO DE CULTURA.
- Villareal, J.G. (2009). *Porro al piano: Creación e interpretación de cuatro obras basadas en el porro palitiao con énfasis en la aplicación de un criterio de lenguaje pianístico* [Trabajo de Grado] Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Artes ASAB, Bogotá.
- Yépez, E. y Carbó, G. (2017). *¡Que suene la banda! las lógicas de la apropiación presentes en las músicas de la banda pelayera*. Barranquilla, Colombia: Sello Editorial Universidad del Atlántico.

### a. Discografía

Antonio Martelo Torres. (29 de agosto de 2013). *Mochila - Super Banda de Colomboy / Cordoba*. [Archivo de video]. YouTube.

[https://www.youtube.com/watch?v=nC50T\\_qYnmk](https://www.youtube.com/watch?v=nC50T_qYnmk)

Antonio Martelo Torres. (22 de octubre de 2019). *El Toro Negro – Banda 19 de Marzo de Laguneta / Córdoba* [Archivo de video]. Youtube.

[https://www.youtube.com/watch?v=hRS56thn\\_s0&t=83s](https://www.youtube.com/watch?v=hRS56thn_s0&t=83s)

Various Artists – Topic. (2 de noviembre de 2021). *El Balay* [Archivo de video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=zUU-7ao1l6U>

La Banda Juvenil del Chochó - Tema. (18 de noviembre 2017). *Malala* [Archivo de video].

YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=IvLbAmx3mt4>

Super Banda La Original de Mangelito - Tema. (18 de noviembre de 2017). *Sábado de Gloria* [Archivo de video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=5F8BgIG2a18>

Various Artists – Topic. (21 de julio de 2021). *La Lorenza* [Archivo de video]. YouTube.

[https://www.youtube.com/watch?v=wk3Uz5ETK0M&list=OLAK5uy\\_kzz67PrABynA7v\\_Rhph0qRLEG-WzdQweQ&index=3](https://www.youtube.com/watch?v=wk3Uz5ETK0M&list=OLAK5uy_kzz67PrABynA7v_Rhph0qRLEG-WzdQweQ&index=3)

Thenameisgsarci. (11 de mayo de 2018). *Moises Moleiro - Joropo (audio + sheet music)*

[Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=3pDRFGCGSP8>

Maza, C. (2014). Preludio Mapuche #15 [Canción]. En *Preludios Mapuches Vol. 2*.

Lautaro.



## 9. Anexos

### Anexo A

Entrevista realizada a Nelson Libardo Acevedo Galindez, maestro de arpa y multinstrumentista.

Entrevistador, Obed Rojas Luna.

Lugar. Arauca, Arauca, Casa de Nelson Acevedo.

Recursos: Atril, Smartphone y audífonos.

**Obed Rojas.** ¿Cómo surgió el joropo?

**Nelson Acevedo.** ¿Pero tu pregunta se refiere a cómo surgió el género en sí?

**Obed R.** Osea ¿desde dónde?

**Nelson A.** A okay. Bueno mire Obed, el joropo como tal, tú sabes que siempre uno para ubicarse detrás de un concepto como tal, tiene que ir precisamente a la raíz etimológica de la palabra, osea, cómo nació, dónde nació... Entonces, ese joropo como tal nació de un término arábico, osea, Árabe que se escribe S, A, R, O, P, ¡Sarop! Eso traducido al español obviamente quiere decir jarabe. Ese es un término arábico y nació allá. Ahora ¿por qué Obed? Finalmente no es difícil de entender, lo que es que en ese territorio geográfico que hoy día es Arabia, lo que en su momento bíblicamente fue el Ur de los Caldeos de Abraham donde existe precisamente la Arabia tanto saudita, Irak, Irán... era la denominada Antigua Mesopotamia y los historiadores van precisamente a esa región para entender de donde nació ese joropo, ese término joropo, que vuelvo y te repito nació como Sarop y es un término de allá de Arabia. Ahora, entonces te digo, no es difícil entenderlo porque resulta que los orígenes del arpa según los grandes historiadores lo remontan precisamente a épocas del rey David. El rey David fue el primer rey, o no el primer rey, el rey más grande digamos que tuvo Israel y él reinó cuarenta años en Israel, treinta y tres de ellos en Hebrón... perdón, 7 de ellos en Hebrón y treinta y tres en Jerusalén. Entonces,

remontan los historiadores el arpa a David que era una persona que era arpista y finalmente no está desfocalizado porque es cierto que David tocaba el arpa. ¡Pero yo quiero soltarte una pildorita Obed! para que en tu tesis la contengas y darte una cita bíblica, porque cuando yo me puse a estudiar ¡Yo, eso te hablo de mí, no lo he leído en ningún... no lo vas a encontrar en ningún libro de historia!, pero te la estoy dando que por la gracia de Dios la recibí. Yo me puse a analizar lo del arpa, y hay un versículo que está precisamente en el libro... en el primer libro de la Biblia, el primer libro de la Biblia es Génesis y en ese libro, Obed, habla en el capítulo cuatro, en el versículo veintiuno de Génesis, cuatro veintiuno, dice así a texto (lo estoy buscando acá y te lo voy a compartir), dice: “Y el nombre de su hermano fue Jubál, el cual fue padre de todos los que tocan arpa y flauta”. Al decir fue padre de todos los que tocan arpa y flauta, se sobre entiende que fue verdaderamente quien creó el arpa, quien hizo el arpa. Ahora, me puse a sacarle también, Obed, la genealogía al pisco, a ver de dónde venía Jubál y obviamente le decía... y obviamente aquí está dando atrás dice: “Y Ada dio a luz a Jabal, el cual fue padre de los que habitan en las tiendas y crían ganados”. Osea, ese Jabal era el pastor de los ganados que podemos decir también aplicado al llano, a las costumbres del llano que es criar, que son las majadas, que son los rebaños, ese Jabal, hermano de Jubál, precisamente fue el que dio origen tanto a las tiendas tanto al hecho de, digámoslo así, del régimen pastoril, osea de pastorear ganado de eso... okey y Jubál como tal, entonces fue el padre de los que tocan arpa y flauta, de modo que se equivocaron como dice uno “de cabo a rabo” los historiadores al situar el arpa solamente a épocas del rey David, porque de Jabal y Jubál a David habían pasado miles de generaciones... le saqué un poquito la genealogía y venía siendo un tataranieto, osea la cuarta generación de Adán, entonces estaba muy reciente, usted sabe que Adán fue el primer hombre que existió sobre la tierra, el primer hombre que Dios creó y este tipo (Jubál) venia por allá en la cuarta generación de ellos, entonces el arpa es muy antiquísima. De acuerdo, entonces vuelvo y te repito, a la luz de las sagradas escrituras, que no se equivocan y que son el material de consulta, osea el medio de consulta que más consulta que puede haber para cualquier área sobre la faz de la tierra, está específicamente que el arpa no nació en la Antigua Mesopotamia, pero nosotros la estamos tomando en este momento, Obed, como si hubiera nacido en la Antigua Mesopotamia, entonces fijate, nació allá en la parte de Arabia.

¿Qué pasa hoy día? Y te voy a hacer la diferencia, en estas tierras donde se usa el joropo, donde se habla del joropo, que el joropo además, finalmente ni siquiera nació como una... aquí en, hablemos en Suramérica, porque obviamente Venezuela que se lo atribuye, Colombia que se lo atribuye, sencillamente lo tomaron de las raíces extranjeras, osea, de los colonizadores. El arpa llegó a América en épocas de la colonia, se dice que los evangelizadores Jesuitas que vinieron en esa colonización trajeron arpas y enseñaron a nuestros aborígenes a interpretar ese instrumento. Yo he leído materiales de consulta, y resulta que el arpa aquí... dicen que es originaria de Venezuela, se equivocan de cabo a rabo, ya te di de donde que ni siquiera de la Antigua Mesopotamia ¿Qué cuantas generaciones habrá, hablemos de David para acá? Estaríamos súper equivocados. Pero como la gente no va a los materiales de consulta sino que, de pronto se van más por la tradición, aquello de esa palabra que creó William John Toms el inglés en 1942 y lo llamó folklore. ¿Qué quiere decir folk? Quiere decir pueblo ¿y lore? Quiere decir saber, osea, el saber popular. Entonces ese folklore como tal, son el conjunto de costumbres y tradiciones de los pueblos y se transmiten generalmente generacionalmente, entonces, la generación le va contando a aquella, pero como no hay los materiales de consulta verdaderamente fundamentados entonces, ¡ah no es que mi abuelo fue el que trajo el arpa! Y si mi abuelo tenía... murió, ejemplo de 100 años, entonces, ah sí, el viejo fue el que trajo el arpa. Entonces, situar el joropo de 1700 hacia acá cuando en la Antigua Mesopotamia allá en Arabia nació el término Sarop, que quería decir o que quiere decir jarabe, fíjate la controversia, okay. Sigo remontándome a decir que están equivocados los que dicen que el arpa nació en Venezuela, y están tan equivocados los que dicen que el arpa nació en Colombia primordialmente en Arauca, que es la tierra donde generalmente se escucha más la música llanera, o se hace más la música llanera, porque de aquí se fue para Casanare, se fue para el Meta, se fue para el Vichada, osea, estos fueron los orígenes. ¿Por qué? Te explico Obed. Porque como en Venezuela donde si fue adoptada, pero escúhame ¡adoptada! como la música nacional. Entonces, a Arauca la colonizó precisamente Venezuela. Aquí la gran mayoría de personas hasta hace treinta años atrás tenían la doble nacionalidad, como sé que pasa de pronto en la parte de la Guajira, ejemplo, que pasan por Paraguachón y eso eh, Riohacha inclusive, pues esa gente tiene la doble nacionalidad porque un poco vivían

aquí en Colombia, otro poco vivían en Venezuela, entonces son Colombo-venezolanos, pero aquí precisamente a Arauca la fundó precisamente un presbítero, osea, un cura, en asocio precisamente con un venezolano y quien trajo el arpa, la primera arpa aquí (Arauca), según la historia, pues, el primer arpista que hubo en el llano colombo-venezolano que fue el maestro Figueredo, pues, esa arpa aquí llegó hacia 1950, osea, es muy nueva, muy nueva finalmente, osea, siglo XIX, mediados del siglo XIX. Entonces, no se la podemos atribuir, repito, ni a Colombia ni a Venezuela porque el arpa es muy antigua, ¡antiquísima por demás! Ahora, diferente cuando hablamos del instrumento que la acompaña que es el cuatro, que el cuatro sí fue creado en Venezuela pero que sencillamente es un derivado. Tú que eres músico sabes que hay una palabra técnica que se llama organología, que es precisamente la clasificación o el estudio y la clasificación como tal de los instrumentos. Entonces en esa organología la guitarra española que nosotros conocemos y que nació por allá a finales del siglo XV, esa guitarra, a esa guitarra española que conocemos nosotros de seis cuerdas, que se afina Mi, Si, Sol, Re, La, Mi, de primera a sexta respectivamente, a ella en esa transformación, en esa derivación de instrumento se le redujo tamaño y número de cuerdas y apareció el cuatro. Obviamente ya no como la clasificación de la guitarra, que en su clasificación específica es de pulsación, pulsada, a pesar de que el... yo creo que el... por lo menos el setenta por ciento de la gente la toca rasgueada, pero están equivocados también en eso. Entonces, el cuatro es un instrumento cordofono, como su nombre lo indica de cuatro cuerdas que en su orden específico de afinación, de primera a cuarta, se afina con el Si la primera cuerda, Fa sostenido la segunda, Re la tercera y La, la cuarta cuerda, esa es la afinación del cuatro. Entonces, ese instrumento que se llama cuatro sí nació allá en Venezuela. Las maracas o capachos que así se llaman, ni siquiera son originarias, osea, ese es un instrumento netamente, haber, los instrumentos tienen cuatro clasificaciones, que son los idiofonos, que son precisamente instrumentos digámoslo así rústicos o en el caso de las maracas que no necesitan de sonido, de otra cuestión para que estén, sino que son esos idiofonos que su mismo cuerpo produce ese sonido, entonces esas maracas le hicieron a veces piedritas, por aquí en el llano se les llama capachos porque hay una pepita, una plantica que se llama capacho eh, dan unas pepitas muy duras y esas se las echan al taparo o al coco para precisamente hacer que el cuerpo sonoro produzca, pero, las maracas como tal finalmente nacieron según la historia, realmente entre los historiadores que se han dado

la tarea de estudiar verdaderamente de investigar: en Mato Grosso en el Brasil, entonces no son ni siquiera originarias de esto (joropo), si tú te das cuenta, ni el arpa finalmente, porque el cuatro, el arpa ya sabemos dónde nació... el cuatro sencillamente es una derivación de la guitarra, y las maracas, nacidas en Mato Grosso, entonces nosotros sencillamente lo que hicimos fue, quienes manejamos este género, adoptar. Ahora, el llanero responde “¡Jah! ¡Es que el arpa solamente pa’ tocá joropo porque ese es el instrumento típico!” (Responde Acevedo) ¡Cual típico ni qué carajo! Típico es lo que nació y lo que se dio allí, lo que... Ejemplo, tú vas entonces hablas de un sombrero vueltiao y entonces tú dices, ese si es el instrumento típico allá en Montería. Happy Lora lo utilizaba entonces, entonces, ahí sí. Pero si tú hablas del sombrero de guaduas, entonces ya tienes que, identificas automáticamente a los antioqueños porque allá se creó, allá es instrumento típico, o el Fulano Poncho, por decir algo. Okey, eso para hablarte de las cosas típicas. Entonces nosotros tenemos unas cosas tan infundadas referente a la historia del joropo y de los orígenes del joropo, además de que nació fue como danza, no como música específicamente. Entonces, siempre que tú vayas a leer un artículo, donde lo vayas a leer, entonces te va a decir, el joropo: es una danza generalmente venezolana, o sea se identifica ya a Venezuela una danza venezolana. ¿Me estas entendiendo? Entonces, fijate que hay una controversia grande y no hay definido hasta este momento, Obed, una claridad específica sobre el joropo. Hace poco se trenzaron y yo vi muchos comentarios por las redes sociales donde ellos se trenzaron: “¡que el joropo es colombiano, que el joropo es venezolano, que nació allá, que lo fundó yo no sé quién!”, inclusive un gran cantautor que es el maestro, a quien admiro mucho, el maestro Reinaldo Armas, llegó a decir que el joropo nació en Arauca y que él había hecho una canción que se llama Arauca rio y pueblo, donde él lo dice ahí. ¡Paja, mentira! Yo conozco mucho la canción, la he trabajado. No, ahí no dice que el joropo nació en Arauca ni mucho menos que lo hizo un araucano, ni que... al contrario, nosotros lo adoptamos como una de las músicas. Porque curiosamente en Venezuela es la música nacional, mientras que en Colombia, a Colombia la identifica una Cumbia primordialmente, ¿cierto?, un Vallenato y por allá en un tercer... de pronto un Bambuco, si, o una Guabina, hablando de la región central de Colombia. Porque tú sabes que hay cuatro grandes regiones, la del litoral pacífico, la del litoral Atlántico, la región central o andina y la de los llanos, cada cual tienes, pues, tiene su música específica. Entonces, a Colombia lo

identifica más una Cumbia. No así la música llanera, la música llanera a propósito, te hablo de eso ya, osea, prácticamente aun, después de... pues si hablamos de que llegó el arpa aquí en por allá en mil novecientos cincuenta y algo... cierto, situémoslo en el cincuenta, pues entonces estamos hablando de que es muy joven y finalmente, para el interior del país la mayoría de gente no conoce el joropo, o si ha oído hablar de joropo, Mmm, de pronto le dice a usted: “ah yo escuché Ay sí sí o escuché Carmen tea” y a eso lo focalizan y, últimamente la canción del maestro que ya murió, bueno escapa ahorita el maestro venezolano que compuso... que compuso la canción “Egoísmo”, ¡Julio Miranda! Ciertamente, y algunas dos canciones que son como de pronto las que más pululan del maestro Reinaldo Armas. Y aquí en esta región, pues, del Meta y del Casanare y Arauca que es la que maneja pues, se dio el fenómeno por decir algo del fulano “Cholo” Valderrama que fue, que ganó un premio Grammy. Yo soy respetuoso de eso pero, la verdad no sé por dónde, osea, bajo qué atributos lo ganó porque en mi concepto no es un buen compositor ¡es muy regular en su canto! Eh...bueno no sé, pero bueno. Entonces de pronto la gente: “Ay, el joropo, entonces la máxima figura es el Cholo Valderrama”, okey. Eso está bien porque finalmente son los méritos que bien, regular o mal cada cual gana, entonces, pero ni es la identificación del joropo como tal, porque además el “Cholo” tampoco es que sea llanero, el “Cholo” es sogamoseño, osea, de Boyacá. Entonces hijo, esto que te acabé de contar nos da el parámetro para decir que nosotros estamos completamente desfocalizados de lo que realmente es el joropo y vuelvo y te repito, nació fue como danza, no como música ¿ves? Entonces, al decir que nació como danza, no podríamos tampoco decir que es que es el género musical de la zona de los llanos. Porque nos contradecimos entonces, pero finalmente lo han ido dando a conocer como el joropo, precisamente como el género de los llanos. Pero si tú vas verdaderamente a mirar, entonces y tomamos la historia, resulta que los españoles cuando trajeron y hacían sus fiestas, hacían esos denominados fandangos, y allá precisamente en Venezuela fue donde unos campesinos “no pero no le llamemos a esta vaina fandango, digámosle joropo no más y listo, pa que no sea, pa que no sea lo mismo que nos traen los españoles, entonces llamémosle joropo”, pero seguía siendo el baile. Ahora, que ellos le dieron unas, digamos que unas transformaciones a eso le implementaron unos estilos propios. Eso es diferente, más no por eso puedo decir yo o debería yo decir que nació el joropo en Venezuela. Llámese danza coreográfica o llámese género musical, que

allá no se llama género musical, vuelvo y repito, y todos los materiales de consulta que encuentres, vuelvo y te repito, te van a decir que son, que es danza. Entonces, le repito que ese joropo como tal, nació fue como una danza. ¿De dónde? Las derivaciones de los bailes andaluces, flamencos que ¿de dónde son? ¡Sitúese, la madre patria! Y ellos fueron los que nos colonizaron. Ahora, si usted mira un Flamenco, osea, un ritmo flamenco bailando y mira un ejecutante de eso y encontrará que la similitud es prácticamente del 90%, el zapateo, el coqueteo, el galanteo, de la danza... Entonces, note que no es originario, ahí le estoy rebatiendo la idea a todas aquellas personas que han dicho que el joropo es originario de Venezuela y los que dicen que el joropo es originario de Colombia. Ni de allá, ni de acá. Ya te dije hacia donde se remonta y es más ya nos fuimos inclusive hasta ver de dónde viene el arpa, que no es venezolana. Yo no puedo decir que, ejemplo, yo tuve la oportunidad de representar al país en el año 2008 en el segundo festival mundial del arpa realizado en Asunción del Paraguay y los paraguayos tocan arpa y la tocan muy bien, y son los que más han tecnificado el arpa en América del sur. Porque si nos remontamos a la América central, primordialmente los mexicanos tocan arpa. Ellos tocan la denominada arpa veracruzana o jarocho. Han tomado los modelos de la tecnificación que han hecho los paraguayos y ellos tienen arpas muy similares obviamente, generalmente van al Paraguay y las compran. El arpa de nosotros los llaneros nunca se ha tecnificado. Hasta ahora están saliendo por allá unas arpas poniéndole unos levers para tratar de que no tenga uno que estar boleando aquí llaves para cambiar porque el arpa es un instrumento diatónico... en eso no voy a profundizar porque tú sabes qué quiere decir eso. Si afiné en RE, pues es RE, si tengo que ir a SOL entonces ya me toca ya mover unas cuerdas, de acuerdo a lo que tenga ahí y nosotros entonces, yo te digo que, no porque los paraguayos sean los que más tecnificaron el arpa y porque la ejecuten muy bien vayan ellos a atribuirse como tal la originalidad, osea, que de allá es originaria el arpa. ¿Me hago entender? Ok. Entonces, espero que te haya sido claro en esos conceptos ¿cómo llegó a Arauca? Ya te dije, traída por los venezolanos que fueron los que colonizaron, nos fundaron podemos decir. A mucha gente no le gusta que se diga eso pero es la triste realidad para aquellos que se creen... y que el arpa no sirve para tocar ningún otro género. ¡Paja, mentira! Tú en el arpa puedes tocar el género que quieras. Ahora que es que el arpa es el instrumento autentico del llano, paja, mentiras, curiosamente te doy esta otra pildorita, los orígenes de la música llanera

aquí en Colombia cuando te hablo de Arauca, de Casanare... los orígenes de esa música, hablando ya del género musical, no fueron ni siquiera con arpa. Se tocaba con violín como instrumento melódico mayor obviamente, o se tocaba con el bandolín, en Casanare con la bandola, aquí en Arauca no es usual la bandola, era el bandolín que ya es un instrumento en desuso y que ese bandolín es la misma mandolina, el nombre técnico realmente de ese instrumento es la mandolina, es un instrumento con ocho cuerdas ¿cierto? Con cuatro repartos de a dos y cuerda metálicas. Entonces, aquí se tocó con el bandolín y se tocó con el violín, esos eran los verdaderos orígenes de la música llanera. Aquí mucha gente no sabe eso, póngale usted las personas de cuarenta años para acá no saben eso, no tienen conocimiento de eso. Entonces, no podemos decir que el joropo es araucano, no podemos decir que el joropo es colombiano, no podemos decir por más de que allá haya sido adoptado como la música nacional, que ya poco se habla de ese género porque usted va a Venezuela y pa' onde usted se mueva no suena sino el reggaetón, esos son los géneros que absorbieron todo esto, no porque sean mejores géneros de música sino que porque es lo comercial lo que la gente hace y ya son pocos los estados, porque se llaman es estados, aquí en Colombia son departamentos, ya son muy pocos donde realmente... Todavía se mantiene por aquí un poco de pronto en lo que es el estado Apure, lo que es estado Barinas, el estado Portuguesa, eh, medianamente el estado Cojedes. Ya usted llega a Caracas al distrito federal y ya el joropo no tiene la misma esencia. Ok, entonces, eso te puedo contar del joropo.

**Obed R.** El joropo se constituye por ritmos que se les denominan golpes ¿por qué se les llama así?

**Nelson A.** Sí hijo, primero tengo que decirte con mucha prudencia obviamente, que es una apreciación equivocada. ¿De acuerdo hijo? Porque vuelvo y te repito, ya te dije atrás pero vamos a volver a retomarlo para decirte que nació fue como una danza, nació como un baile y ya te dije de dónde, derivado de qué. A propósito se me olvidó decirte que precisamente los mexicanos lo bailaron también, hicieron esos denominados jarabes, ahí está por ejemplo el jarabe tapatío que ellos tienen unos cinco movimientos esa obra, entonces ¿cierto? bueno. En fin, de modo que ellos tienen también mucha similitud con lo



que es el llano en su vaquería, en su música, ya te dije, el arpa jarocho, pero sin que tampoco puedan atribuirse como tal ni el arpa ni ninguno de los géneros que están derivados de allí porque... porque bueno, de los géneros como tal podría decir... no que el jarabe tapatío es netamente mexicano, ejemplo, listo sí. Pero no decir que los orígenes como tal de esa música fue ahí porque son músicas adoptadas, ya vuelvo y te repito, esa colonización nos hicieron y eso es lo que la gente a veces no ha querido entender y que eso es innegable. Entonces te digo que esto está infundado el concepto y te lo digo con mucha prudencia y quiero hacerte claridad por qué hijo, porque cuando tú me dices que los golpes, que el joropo es golpes, sí, se les llama golpes porque fueron los nombres de la jerga popular para que me entiendas más bien, más exactamente, los que la gente se le ocurrió en algún momento decir y generalmente, eh, con relación ejemplo a una ave zancuda como el caso del gabán, entonces esto es un gabán, esto es un perro de agua, que es un animalito submarino, una nutria, así llamaban perro de agua, ejemplo el gavilán, bueno en fin... pero si vamos a situar el joropo entonces como género musical, yo no puedo ir allá y te voy a decir entonces de qué está compuesto el joropo si lo identificáramos como tal. Que no es así pero te voy a soltar esa pildorita también. El joropo tendríamos que ubicarlo obviamente dentro de, hablando de lento a rápido ¿sí? tenemos que situarlo en una tonada o en un canto de vaquería que espero que lo has escuchado: ajila ajila novillo por la costa del estero... (cantando). Que lo utilizan precisamente para majadear el ganado, osea, para pastorear ese ganado o esas tonadas por decir, a ver, una tonadita que se me ocurra por acá: Mi llano es un paraíso no hay otra tierra mejor, mi llano es como una flor donde tengo yo mi amor, a una linda llanerita yo le di mi corazón (cantando). Entonces, son ya de tipo tonada, osea, muy lentos. Tendríamos que pasar luego a un vals pasaje que ya es un poquito más rápido, un vals pasaje... luego a un pasaje que entonces ya es más rápido y después sí a lo que tú acabas de hablar de un golpe, esos golpes obviamente tienen diferentes nombres, pero se les llama golpes porque eran los más rápido y son los que generalmente se utilizan para la danza, a pesar de que un pasaje también se baila. Pero ya una tonada ¡no quién va a bailar una tonada o un vals pasaje! Sin embargo ¿por qué te digo eso? Y te doy el ejemplo tú que eres de orígenes obviamente costeños, entonces si yo hablo del folclore vallenato tengo que hablar indefectiblemente de la puya, del son, del merengue y del paseo. Cuatro géneros, que finalmente siendo cuatro géneros diferente el uno al otro en ascendencia rítmica son

diferentes el uno al otro, pero que conforman finalmente un solo folclore. Entonces, te digo que la apreciación que tienes ahí infundada, ya te hice la, para que a partir de hoy corrijas y entonces si lo vamos a focalizar como género musical tenemos que pasar por ahí, tenemos que pasar por ahí por esos cuatro géneros que te dije.

**Obed R.** Okey maestro. Usted ahorita mencionó de ese montón de animales que tiene la fauna del joropo. Entonces yo tenía una pregunta, dice: se nota una gran influencia de la fauna y el canto al llano en las canciones y ritmos que hay en el joropo ¿Cuál es la razón?

**Nelson A.** lo que te dije, la razón es que sencillamente generacionalmente lo que ya te expliqué de la palabra folclore al situarse obviamente por países, por estados, por demografías, que las gentes, las razas, las cuestiones, entonces precisamente es lo que la gente más vio entonces miraran una guacharaca y la escuchaban ¡parracapá parrapapá parrapapá! Que es el canto de la Guacharaca una onomatopeya de una guacharaca. Pero si tú vas y hablas en la costa de una guacharaca pues entonces te van a hacer: ¡chichichi chichichi chichichi! ejemplo, entonces ya son dos cosas ¿Qué varía? que estamos en el llano y la Guacharaca, ya le hice la: parrapapá. Son los pajaritos que viven volantoneando por ahí, mientras que allá para el litoral Atlántico entonces ya la guacharaca es otra cosa, entonces de acuerdo a eso y a la fauna que ellos de cotidianidad estaban mirando, entonces empezaron a situar los nombres ¡no! La Guacharaca, el Perro de agua, el Gabán, cierto, bueno y ahí le fueron situando a cada. Entonces es eso, de acuerdo a lo que miraban, al medio entorno, fueron creando, poniéndole un nombre., como a la catira, entonces una catira es una muchacha clara de tés y así.

**Obed R.** Y sobre eso pusieron una forma armónica, rítmica.

**Nelson A.** Sí, una forma armónica. Ahora, este otro detalle ya que hablas de eso. En la música llanera se presenta el siguiente fenómeno: resulta que si tú agarras la estructura de un Zumba que Zumba y agarras la estructura de una Juana guerrero o periquera que es lo mismo, tiene los dos nombres para lo mismo, sencillamente lo que la hace variar, vas a tocar los mismos compases con el mismo orden armónico, pero la hace variar de nombre el

modo en el que está sonando. Tú sabes que en la música todos son tonos, pero hay modo mayor y hay modo menor, entonces si tocas en modo menor se llama Zumba que Zumba, pasaste el arpa a modo mayor y la tocas y ahora es periquera pero es exactamente la misma cosa, te suelto esa pildorita también.

**Obed R.** La misma conformación armónica y todo.

**Nelson A.** La misma conformación armónica.

**Obed R.** Lo mismo pasa con el Pajarillo y con el Seis por derecho

**Nelson A.** Exactamente, el Pajarillo y Seis por derecho, el Gabán y la Paloma que son dos cosas iguales, la Catira y el Seis corrió que son dos cosas iguales en su estructura armónica, pero diferente en su discurrir de modo, mayor o menor respectivamente.

# Porrauca

*Porro y Joropo*

Obed Rojas

**A** Porro  
♩ = 82

Piano

1. 2. 4 5 4

3 5 4 2 1 2 1

5

1.

9 2.

p

14 6

mf f

3

18 6 6

6 6 3 3

22 3 6 3

25

mf

29

p

33

mf

p

36

ff

f

37

ff

40

ff

B

Joropo

42  $\text{♩} = 164$

Musical notation for measures 42-46. The piece is in 6/8 time with a key signature of one flat (Bb). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Accents (>) are placed over several notes in the bass line.

47

Musical notation for measures 47-51. The right hand continues the melodic pattern. The left hand has a more active role with eighth-note patterns and some rests. A fermata is placed over a chord in measure 50.

52

Musical notation for measures 52-57. The right hand has a more complex melodic line with slurs. The left hand continues with eighth-note accompaniment and some chords. Accents (>) are used in the bass line.

58

Musical notation for measures 58-63. The right hand features a steady eighth-note melody. The left hand has a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. Accents (>) are present in the bass line.

64

Musical notation for measures 64-69. The right hand has a melodic line with eighth notes. The left hand continues with eighth-note accompaniment and chords. Accents (>) are used in the bass line.

70

*Golpe de Pajarillo*

1.

2. 3

Musical notation for the section 'Golpe de Pajarillo'. It begins with a dynamic marking of *f* (forte). The right hand plays chords in the first five measures, followed by a melodic phrase. The left hand has a simple accompaniment. The section concludes with a first ending (1.) and a second ending (2.) consisting of a triplet of eighth notes.

75

Musical notation for measures 75-78. Treble clef has chords with accents. Bass clef has a melodic line with accents and a triplet at the end.

79

Musical notation for measures 79-82. Treble clef has chords with accents. Bass clef has a melodic line with accents and a triplet at the end.

83

Musical notation for measures 83-86. Treble clef has chords with accents. Bass clef has a melodic line with accents and a triplet at the end.

87

Musical notation for measures 87-91. Treble clef has a melodic line with accents and fingerings (2, 2, 3, 4, 4). Bass clef has a melodic line with accents and fingerings (3, 2, 1, 2, 4, 5). Includes the word "simile".

92

Musical notation for measures 92-95. Treble clef has a melodic line with accents. Bass clef has a melodic line with accents.

96

Musical notation for measures 96-99. Treble clef has a melodic line with accents. Bass clef has a melodic line with accents.

100

Musical notation for measures 100-103. Treble clef has chords with accents. Bass clef has a melodic line with accents.

104

Musical notation for measures 104-107. Treble clef has chords with sharps. Bass clef has a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

108

Musical notation for measures 108-111. Treble clef has chords with sharps. Bass clef has a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

112

Musical notation for measures 112-115. Treble clef has chords with sharps. Bass clef has a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

116

Musical notation for measures 116-119. Treble clef has chords with sharps. Bass clef has a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

120

Musical notation for measures 120-123. Treble clef has a melodic line. Bass clef has a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

124

Musical notation for measures 124-128. Treble clef has chords with sharps. Bass clef has a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

129

Musical notation for measures 129-132. Treble clef has chords with sharps. Bass clef has a rhythmic pattern of eighth notes with accents.



133

Musical notation for measures 133-136. Treble clef has chords. Bass clef has a rhythmic pattern of eighth notes.

137

1. 2.

Musical notation for measures 137-142. Includes first and second endings. Treble clef has chords and eighth notes. Bass clef has eighth notes.

143

Musical notation for measures 143-146. Treble clef has chords. Bass clef has eighth notes with accents.

147

3

$\text{♩} = 82$

*mp*

Musical notation for measures 147-150. Includes triplets and a tempo marking of quarter note = 82. Dynamic marking *mp*.



Porro

151

*Simile*

Musical notation for measures 151-154. Treble clef has eighth notes. Bass clef has chords and eighth notes.

155

3

*tr*

Musical notation for measures 155-158. Includes a triplet and a trill. Treble clef has eighth notes. Bass clef has chords and eighth notes.

159 *tr* *tr*

163

166 *b* 3 2

169 1 2 1 1 1

172

175 *f*

179

181

185

188

191

A'

195

199

Musical score for measures 199-203. Measure 199 has a '2.' above it. Dynamics include 'f' and 'p'.

204

Musical score for measures 204-206. Measure 204 has a '3' above it. Measure 206 has a '6' above it. Dynamics include 'mf'.

207

Musical score for measures 207-210. Measure 207 has a 'f' dynamic. Measure 210 has a '3' below it.

211

Musical score for measures 211-213. Measure 211 has a '6' above it. Measure 212 has a '6' above it.

214

Musical score for measures 214-217. Measure 214 has a '3' below it.

218

Musical score for measures 218-221.

221

mf f

3 6

Musical score for measures 221-223. Measure 221 starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The bass line features a triplet of eighth notes. Measure 222 continues with similar textures. Measure 223 begins with a forte (f) dynamic and includes a sixteenth-note sextuplet in the right hand.

224

3 3 3

Musical score for measures 224-226. Measure 224 features a key signature change to three flats (B-flat major/D-flat minor) and includes a triplet of eighth notes in the bass. Measures 225 and 226 continue with triplet patterns in the bass line.

227

ff

Musical score for measures 227-230. Measure 227 starts with a fortissimo (ff) dynamic. The right hand plays a complex chordal texture with many accidentals, while the bass line provides a steady accompaniment.

231

Musical score for measures 231-233. This section continues the complex chordal texture in the right hand and the accompaniment in the bass line.

234

Musical score for measures 234-236. The right hand continues with dense chordal patterns, and the bass line maintains its accompaniment role.

237

6 6 6 6 3

Musical score for measures 237-240. Measure 237 features a sixteenth-note sextuplet in the right hand. Measures 238 and 239 continue with sextuplet patterns. Measure 240 concludes with a triplet of eighth notes in the bass line and a final chord in the right hand.