

# MÚSICA LLANERA

*Cartilla de iniciación musical*

CARLOS ROJAS HERNÁNDEZ

**PLAN NACIONAL DE MÚSICA PARA LA CONVIVENCIA**

DIRECCIÓN DE ARTES - ÁREA DE MÚSICA



Libertad y Orden

Ministerio de Cultura  
República de Colombia

MINISTRA DE CULTURA  
**MARÍA CONSUELO ARAÚJO CASTRO**

VICEMINISTRA DE CULTURA  
**ADRIANA MEJÍA HERNÁNDEZ**

SECRETARIA GENERAL  
**MARÍA BEATRIZ CANAL ACERO**

DIRECTORA DE ARTES  
**CLARISA RUIZ CORREAL**

ASESOR DE MÚSICA  
**ALEJANDRO MANTILLA PULIDO**

PROGRAMA NACIONAL DE MÚSICAS POPULARES  
**LEONARDO GARZÓN ORTIZ**  
**YANETH REYES SUÁREZ**

AUTOR  
**CARLOS ROJAS HERNÁNDEZ**

COORDINADOR DE EDICIÓN  
**LEONARDO GARZÓN ORTIZ**

REVISIÓN DE TEXTOS  
**LEONARDO GARZÓN**

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN  
**MARTHA CARRIZOSA**

IMPRESIÓN  
**TÉCNICA GRÁFICA SAN**

PRODUCCIÓN EDITORIAL  
**ASOCIACIÓN CULTURAL ARTESANO**  
artesanoac@hotmail.com

**NOTA**

Material impreso para distribución gratuita con fines pedagógicos y culturales. Queda estrictamente prohibida su reproducción total o parcial con ánimo de lucro, por cualquier sistema o método electrónico sin la autorización expresa para ello

**PROGRAMA NACIONAL DE MÚSICAS POPULARES**

Calle 9 No. 8-31  
Teléfonos: (091) 3369238 - 3369241 - 3369222  
Bogotá, D.C. Colombia  
www.mincultura.gov.co

PRIMERA EDICIÓN, 2004  
© 2004, MINISTERIO DE CULTURA

REPÚBLICA DE COLOMBIA  
MINISTERIO DE CULTURA  
ISBN 8159-92-X

## CONTENIDO

PRESENTACIÓN	4
INTRODUCCIÓN	5
LOS PRIMEROS DÍAS EN LA ESCUELA	6
MÚSICA LLANERA	6
1. ESTRUCTURAS RITMO-PERCUSIVAS DE LA MÚSICA LLANERA	7
ELEMENTOS BÁSICOS DEL SISTEMA MÉTRICO	10
1. Matrices binarias y ternarias	10
2. Pulso y Acento	11
3. Estructura métrica y acentual	11
4. División del pulso	12
5. Tiempo y contratiempo	13
REGÍMENES DE ACENTUACIÓN Y VARIACIONES	14
1. Regímenes acentuales del joropo	14
2. Variaciones de los regímenes acentuales del joropo	15
2. ESTRUCTURAS RITMO-ARMÓNICAS DE LA MÚSICA LLANERA	17
REFERENTES BÁSICOS DEL SISTEMA ARMÓNICO	18
1. El sonido	18
2. Tono y semitono	18
3. Componentes del sistema tonal	19
4. Intervalos	19
5. Escalas	20
6. Grados naturales y alterados	21
ELEMENTOS BÁSICOS DEL SISTEMA RITMO-ARMÓNICO	22
1. Acordes	22
2. Estructuras acórdicas. La triada	22
3. Estructuras acórdicas. La séptima de dominante	22
SISTEMAS DE BAJOS CARACTERÍSTICOS	24
1. Bajos característicos del régimen acentual por corrío	24
2. Bajos característicos del régimen acentual por derecho	25
3. Bajos característicos del régimen acentual de chipola	26
PROGRESIONES ARMÓNICAS CARACTERÍSTICAS	28
RELACIONES ARMÓNICAS PERTINENTES A LAS ESTRUCTURAS ARMÓNICAS TRADICIONALES DE LA MÚSICA LLANERA	29
1. Relación tónica-dominante (I-V) en modo mayor y menor	29
2. Subdominante en modo mayor y menor	30
3. II grado en modo mayor y menor	30
4. Modulación a VI grado en modo mayor	31
5. Modulación a V grado en modo mayor y modo menor	32
6. Giro frigio	34
7. Progresión descendente de acordes en modo mayor	34
8. Progresión descendente de acordes en modo menor	35
CANCIONES	37
• El conejo y el picure	38
• Hablando lenguas	39
• La vaquería	39
• Al son del arpa	40
• Chipolita de mi rancho	40
• Pajarillo zapateado	41
• Gavanes de la llanura	42
• Gozando con la chipola	43
• El rodeo	43
• Don Simón y Juan Vicente	44
• Pajarillo volador	45
• Gaván, chenchena y piapoco	45
• Glosario	46
• Contenido del disco compacto	48
• Créditos	48

# PRESENTACIÓN

A partir del año 2003, el Ministerio de Cultura puso en marcha el *Plan Nacional de Música para la Convivencia* como Política de Estado, proyecto que se enmarca dentro del Programa Fortalecimiento de la Convivencia y los Valores del Plan Nacional de Desarrollo “Hacia un Estado Comunitario”.

El *Plan Nacional de Música para la Convivencia* se propone ampliar las posibilidades de práctica, conocimiento y disfrute de la música a través de la creación o fortalecimiento de Escuelas de Música en todos los municipios; además, busca hacer de la música una herramienta que contribuya al desarrollo de los individuos y de las comunidades, al fortalecimiento de mejores oportunidades de educación y esparcimiento para las nuevas generaciones de colombianos, y a la construcción de proyectos colectivos en torno a esta expresión artística. Las escuelas de música posibilitarán el desarrollo de prácticas colectivas de música tradicional, coros, bandas y orquestas, generando, de esta manera, espacios de expresión, participación y convivencia.

Para el logro de estos propósitos, el Plan se estructura en componentes de la siguiente manera: gestión, formación, dotación de instrumentos y de materiales didácticos, divulgación y consolidación de sistemas de información.

Como estrategia de apoyo al proceso formativo, el Ministerio de Cultura desarrolla un proyecto editorial destinado a la elaboración de materiales pedagógicos y musicales que recogen diversas características culturales y formas de conocimiento, y corresponden a las necesidades y niveles de desarrollo de los procesos formativos.

Desde 1999 el Área de Música del Ministerio de Cultura inició la implementación del Proyecto de Músicas Tradicionales como experiencia Piloto en los municipios de los Montes de María en Bolívar y Sucre, Tumaco en Nariño y los departamentos del Meta, Araruca, Vichada y Casanare. El proceso priorizó el trabajo formativo con niños, jóvenes y maestros de estos municipios y el fortalecimiento de sus Escuelas. Con la puesta en marcha del *Plan Nacional de Música para la Convivencia*, este proyecto logra cobertura en todos los departamentos del país, atendiendo las particularidades de las músicas tradicionales de cada región o subregión, en una propuesta de Ejes de Música Tradicional.

Los ejes permiten identificar las músicas de la tradición con relación a un territorio que prioritariamente las ha producido y en donde generan un fuerte arraigo social y, por ende, una especial identidad; además, hacen referencia a los formatos instrumentales y los géneros más representativos. Así, se proponen los siguientes ejes:

- eje de músicas isleñas: músicas de shotiss, calipso, zoka y otros.
- eje de música vallenata: formatos de acordeón y guitarras con músicas de son, merengue, puya y paseo.
- eje de músicas de pitos y tambores: formatos de gaita, pito atravesado, tambora, baile cantado, banda pelayera, y otros; con músicas de cumbia, bullerengue, porro, fandango y otros.
- eje de músicas del Pacífico Norte: formato de chirimía con músicas de porro chochoano, abzaos, alabaos y otras prácticas vocales.
- eje de músicas del Pacífico Sur: formato de marimba con músicas de currulao, berejú, entre otros y prácticas vocales.
- eje de músicas andinas del centro oriente: formatos de torbellino, estudiantinas, tríos y prácticas vocales, entre otros, con músicas de torbellino, guabina, carranga, bambuco, pasillo y otros.
- eje de músicas andinas del centro occidente: formatos campesinos, estudiantinas, prácticas vocales, con músicas de bambuco, pasillo, shotis, rumba y otros.
- eje de músicas andinas del centro sur: formato cucamba, tríos, duetos vocales, con músicas de sanjuanero, caña, rajaleña, bambuco y otros.
- eje de músicas andinas del sur occidente: formatos campesinos, bandas de flautas, andino sureño, con músicas de sanjuanito, pasillo, tincu, hayno y otros.
- eje de músicas llaneras: formatos de arpa y bandola llanera con cuatro y capachos, con músicas de joropo.
- eje de músicas de la amazonía: formatos diversos con músicas de frontera entre músicas de Colombia y de otros países; músicas híbridas entre músicas de colonización y músicas indígenas.

Esta propuesta, aunque no pretende ser excluyente ni exhaustiva, se estructura para facilitar el estudio de las músicas y el desarrollo de los procesos formativos en el país que adelanta el *Plan Nacional de Música para la Convivencia*, y, por consiguiente, fundamenta la creación de materiales didácticos que apoyan dichos procesos.

Como resultado de varios años de trabajo en procesos de investigación y de experimentación pedagógica, tenemos el placer de entregar la colección Cartillas de Iniciación Musical para Músicas Tradicionales de la presente edición, como una forma de materializar el diálogo entre los saberes tradicionales de estas prácticas y los saberes académicos, experiencia que constituye para el Ministerio de Cultura, una notable oportunidad de ampliar el conocimiento sobre las prácticas culturales diversas del país y enriquecer el camino hacia la edición de materiales pedagógicos en este campo.

Los textos están dirigidos a la actualización de músicos que lideran la formación en las Escuelas Municipales en torno a las músicas tradicionales y están destinados a apoyar los procesos de formación con niños y jóvenes.

Este proyecto editorial se fundamenta en la labor de investigación y creación musical y aspira a integrar las diversas regiones del país a través del conocimiento riguroso de las músicas y sus contextos, mediante la circulación y el intercambio.

# INTRODUCCIÓN

El presente material ha sido diseñado como una herramienta de apoyo para el maestro en el trabajo de formación musical de niños y jóvenes en las Escuelas de Música Tradicional del Eje de Músicas Llaneras; sus contenidos, calculados como material de trabajo para ser desarrollado en dos años, abarcan los niveles ritmo – percusivo y ritmo – armónico, de los cuatro niveles propuestos para el proceso en las Escuelas. Los niveles melódico e improvisatorio se desarrollarán en un material posterior.

El diseño del material se fundamenta en el trabajo de investigación y análisis desarrollado por el autor sobre los comportamientos estructurales de la música llanera en sus tres regímenes de acentuación métrica, denominados *Por Corrio*, *Por Derecho* y *Chipoliao*, y en su propuesta de interpretación sobre la articulación de estos tres regímenes y las variaciones conocidas como *El Tamborio*, *Los Partidos* y *El Cruza*.

Las actividades propuestas apuntan a brindar fundamentación musical a los estudiantes de las Escuelas de Música Tradicional Llanera a partir de un conocimiento progresivo y ordenado de los elementos, las estructuras y los comportamientos del joropo; el maestro encontrará los conceptos relacionados con la formación inicial de sus estudiantes en notas breves referidas a elementos de la música llanera las cuales le permitirán comprenderlos y asimilarlos desde la experiencia y el conocimiento de su propio bagaje musical.

Cada unidad agrupa una serie de temas interrelacionados, articulados con el logro de un objetivo musical específico. Los conceptos relacionados con el objetivo formativo se incluyen en un glosario técnico al final de la cartilla a manera de guía de consulta del maestro; otros elementos teóricos no incluidos en el Glosario pueden ser consultados por el docente en textos corrientes de Teoría Musical tales como los relacionados en la bibliografía de apoyo incluida al final de esta cartilla.

Se presentan luego una serie de actividades introductorias acompañadas de indicaciones para el trabajo en el aula; al final de cada unidad, el maestro encontrará un conjunto de pautas de evaluación (indicadores de logro) que le ayudarán a medir la efectividad de las acciones desarrolladas. El desarrollo de las actividades introductorias debe preceder a la presentación de los conceptos teóricos, por cuanto la experiencia musical es el soporte para la elaboración del concepto.

Las actividades que se sugieren en cada tema constituyen una propuesta inicial para el trabajo en el aula. El maestro, en concordancia con la actitud de búsqueda constante y generación permanente de propuestas novedosas que debe caracterizar su trabajo, propondrá a sus estudiantes otras estrategias que considere pertinentes para el logro de los objetivos de la clase.

El material de la presente cartilla incluye un Disco Compacto con canciones y ejercicios rítmicos destinados a servir de soporte, mediante el ejercicio vivo de la música, para la comprensión y el manejo operativo de los conceptos expuestos. Las doce canciones del disco han sido compuestas por el autor del presente material con un objetivo pedagógico específico y están referidas a los distintos aspectos tratados en la cartilla. Diez de ellas están relacionadas con la fundamentación ritmo-percusiva y las dos restantes con las progresiones características del nivel ritmo-armónico de la música llanera.

El trabajo que el maestro puede desarrollar con las distintas canciones aparece descrito en la unidad correspondiente. El maestro no debe limitarse, sin embargo, al material del disco; se recomienda que adelante su trabajo en el aula con el apoyo de otras canciones y temas instrumentales que, en su criterio, puedan ser útiles para el desarrollo de los diferentes aspectos de la formación musical tratados en este material.

El disco también incluye, a manera de muestra, interpretaciones instrumentales de cada una de las estructuras armónicas tradicionales del joropo, así como ejemplos sonoros de las bases de cuatro, maracas, bajo y zapateos, y de las texturas de las bases de acompañamiento en cada uno de los tres regímenes acentuales expuestos en la cartilla.

La cartilla no incluye metodologías de entrenamiento instrumental específico. La técnica interpretativa se considera de dominio del docente tanto para las maracas, cuya interpretación es necesaria para el trabajo en el primer nivel (el ritmo-percusivo), como para el cuatro, herramienta fundamental para el trabajo en el segundo nivel (el ritmo-armónico). Otros materiales como el *Método de Formación Musical a partir de Músicas Llaneras*<sup>1</sup>, contienen orientaciones sobre los aspectos teóricos y otros correlacionados.

<sup>1</sup> Rojas, Carlos y Díaz, Carlos. *Método de Formación Musical a partir de Músicas Llaneras*. Ministerio de Cultura, Programa Nacional de Educación Musical. Bogotá, 1999.

## LOS PRIMEROS DÍAS EN LA ESCUELA

Es indudable que los tiempos han cambiado. Antes, tal como lo vivenciaron muchos de los profesores que van a utilizar este material en las escuelas, la música tradicional se aprendía con los mayores, en la casa con un familiar o cerca de ella en donde la música que inundaba el pueblo atraía la curiosidad de muchos. Hoy día, las condiciones de la nueva vida hacen transformar los mecanismos para acceder a este mundo musical y allí es en donde la escuela se convierte en eje vital para garantizar que la práctica musical continúe cautivando a niños y adultos.

Uno de los valores trascendentes de la música tradicional es su vigencia en la comunidad; antes de aprender a tocarla se escucha, baila y disfruta profundamente, es posible encontrarla en muchos rincones, de ahí que la primera recomendación para el profesor es empapar de esta música al niño que empieza a asistir a la escuela. El disco compacto que acompaña a este material escrito es muy útil al respecto; también se podrán utilizar fuentes sonoras adicionales y se deberán construir estrategias de gestión para traer grupos y músicos mayores al encuentro con los estudiantes. En síntesis, la escuela debe llenarse de sonidos, historias y amigos, y progresivamente convertirse en un polo de gran convocatoria en donde estudiantes, familia y comunidad generan vida y convivencia.

Al iniciar el proceso formativo y antes de abordar las distintas unidades de formación teórica y técnica, se le recomienda al profesor que desarrolle estrategias lúdicas para el contacto entre el niño y la escuela. Bailar, montar coreografías, cantar, construir historias con las distintas canciones de referencia del disco compacto y trabajar concienzudamente las primeras cinco, serán un buen punto de partida.

## LA MÚSICA LLANERA

Por *Música Llanera* se entiende la música de fiesta del pueblo mestizo que habita las sabanas que bañan los ríos de la cuenca hidrográfica del Río Orinoco, en territorio de Colombia y Venezuela. La región de los Llanos del Orinoco, como se denomina este extenso territorio, comprende en Colombia principalmente los departamentos de Arauca, Casanare, Vichada y Meta, y en Venezuela los estados Apure, Barinas, Portuguesa, Cojedes y Guárico. La influencia de las formas culturales llaneras se extiende hacia otras regiones colindantes tales como algunas zonas de Guaviare y Boyacá, en Colombia.

En la región hacen presencia grupos indígenas que poseen expresiones musicales diferenciadas de la denominada música llanera. También en la población mestiza se cultivan otros estilos musicales de raíz tradicional como los cantos de labor conocidos como *cantos de ganado* (tonadas de ordeño y cantos de vaquería), asociados a las tareas ganaderas que constituyen la principal actividad económica regional, y las *músicas de santo*, denominados también *tonos de velorio*, que se interpretan en ceremoniales de velación de imágenes votivas (*velorios de santo*) y velorios de infantes difuntos (*velorios de angelito*). En la región se reconocen las diferencias de carácter entre estos estilos musicales y la música festiva (los *sones de parranda*), reservándose para esta última la designación de *Música Llanera*.

Los repertorios de la música llanera se agrupan en dos grandes géneros: el *Golpe* y el *Pasaje*, conocidos ambos con la denominación genérica de *zoropo*, expresión que también designa la danza de pareja que se acompaña con estos repertorios.

El *zoropo* mostraba hasta las primeras décadas del siglo XX, una gran diversidad organológica. En la segunda mitad del siglo, el acceso a la discografía y el impulso de la radiodifusión acabaron imponiendo el formato instrumental que se conoce como *Conjunto Llanero*, integrado por un instrumento melódico –el arpa criolla o la bandola llanera de cuatro cuerdas– al que se suman en el rol ritmo-armónico el cuatro llanero y en el ritmo-percutivo las maracas. Desde la década del 60 es usual la inclusión del contrabajo- y un poco más recientemente el bajo eléctrico- como soporte ritmo-armónico del conjunto, conformando un cuarteto que interpreta piezas instrumentales o acompaña solistas vocales.



# 1. ESTRUCTURAS RITMO- PERCUSIVAS DE LA MÚSICA LLANERA

## ESTRUCTURAS RITMO-PERCUSIVAS DE LA MÚSICA LLANERA

El *joropo* es música de baile en las áreas rurales de los Llanos. Es una danza de taconeos vigorosos conocidos como zapateos y contiene una rutina básica constituida por una marcación fuerte de dos de los tiempos del compás ternario y una marcación débil del tiempo restante, patrón rítmico reproducido también por los bajos del arpa y la bandola, y asumido en la organología reciente por el bajo eléctrico.

El rol de acompañamiento ritmo-percusivo está asignado a las maracas y a los taconeos de las parejas de bailarines.

The image shows three staves of musical notation. The top staff is labeled 'Maraca MD' and features a series of square notes with stems pointing down, representing a rhythmic pattern. The middle staff is labeled 'Maraca MI' and shows a series of notes with stems pointing down, some with accents (>) above them. The bottom staff is labeled 'Zapateo (Bajos)' and consists of a series of notes with stems pointing down, also with accents (>) above them.

La ejecución del cuatro en la rutina básica de acompañamiento (denominada la base) contiene también elementos importantes para la definición de la textura ritmo-percusiva del joropo: los ataques asordinados (los llamados *pizzicattos* o *apagados*) son importantes elementos de puntuación del flujo rítmico.

La textura de lo que se denomina la base (base de acompañamiento) está conformada por tres líneas instrumentales cuya sincronía presenta las siguientes correspondencias :

The image shows four staves of musical notation. The top staff is labeled 'Cuatro' and features a series of notes with stems pointing down, some with 'x' marks above them, indicating muted attacks. The second staff is labeled 'Maraca MD' and shows square notes with stems pointing down. The third staff is labeled 'Maraca MI' and shows notes with stems pointing down, some with accents (>) above them. The bottom staff is labeled 'Zapateo (Bajos)' and consists of notes with stems pointing down, also with accents (>) above them.

Las bases de ejecución del cuatro y las maracas están constituidas por secuencias simétricas de módulos (agrupaciones de sonidos que se repiten) que combinan dos sonidos no acentuados (los rasgueos abiertos del cuatro y los ataques arriba-abajo no acentuados de las maracas) con un tercer sonido acentuado bien por efecto fímblico (el sonido *asordinado* o *apagado* del cuatro) o por énfasis dinámico (como el ataque hacia abajo acentuado de las maracas), configurándose así unidades modulares de tres sonidos con un acento principal que sugieren un pulso de división ternaria.

Otros aspectos de la base tales como los ritmos armónicos del cuatro señalan claramente un tipo de compás que agrupa dos de estas unidades modulares de tres sonidos: el compás de 6/8 (de pulso binario y subdivisión ternaria).

Los cambios armónicos del cuatro, que señalan los inicios de compás, pueden producirse bien sobre el sonido asordinado o sobre el primero de sus dos sonidos abiertos, determinando de esta manera dos tipos de texturas o toques, los llamados *Por Corrio* y *Por Derecha*.

Textura Por Corrió

Musical score for 'Textura Por Corrió' in 6/8 time. It consists of four staves: Cuatro, Maraca MD, Maraca MI, and Zapateo (Bajos). The Cuatro staff shows a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them. The Maraca MD staff shows eighth notes with 'x' marks above them. The Maraca MI staff shows eighth notes with 'x' marks above them and accents (>) above some notes. The Zapateo (Bajos) staff shows eighth notes with accents (>) above them.

Textura Por Derecho

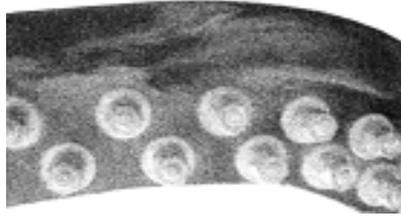
Musical score for 'Textura Por Derecho' in 6/8 time. It consists of four staves: Cuatro, Maraca MD, Maraca MI, and Zapateo (Bajos). The Cuatro staff shows eighth notes with 'x' marks above them. The Maraca MD staff shows eighth notes with 'x' marks above them. The Maraca MI staff shows eighth notes with 'x' marks above them and accents (>) above some notes. The Zapateo (Bajos) staff shows eighth notes with accents (>) above them.

Las bases de la rítmica danzaria –fundamento del sistema de bajos de la música llanera– están constituidas por módulos de tres eventos, dos de ellos acentuados, correspondientes a los pulsos del compás ternario:

Diagram of the basic rhythmic base for Zapateo (Bajos). It shows a single staff with eighth notes. The first, third, and fifth notes are accented (>), while the second, fourth, and sixth notes are not. This represents the 1-2-3 pulse of the ternary measure.

El desempeño básico del instrumentista de música llanera en el nivel ritmo-percusivo está determinado por una precisa identificación, deducción y reproducción de estas bases de acompañamiento.

# ELEMENTOS BÁSICOS DEL SISTEMA MÉTRICO



## 1. MATRICES BINARIAS Y TERNARIAS

**OBJETIVO:** Ejecutar adecuadamente divisiones binarias y ternarias del pulso en las maracas y en el cuatro

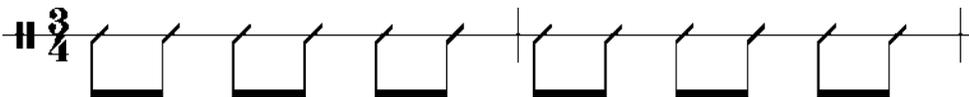
El pulso puede ser dividido en fracciones. Es posible dividirlo en dos eventos, caso en el cual se habla de división binaria del pulso; también se puede dividir en tres eventos, en cuyo caso se habla de división ternaria. La apropiación de estas diferentes divisiones es de vital importancia en la interpretación de la música llanera. En esta unidad se proponen actividades para comprender estas divisiones y apropiarlas corporalmente a través de diferentes medios, lo cual dará las bases para interpretarlas posteriormente en el cuatro y en las maracas.

Un concepto directamente relacionado con la división del pulso es el de matriz métrica. Se denomina matriz (o matriz métrica) la estructura que establece las coordenadas sobre las cuales se ubican en el tiempo los eventos sonoros de una música específica.

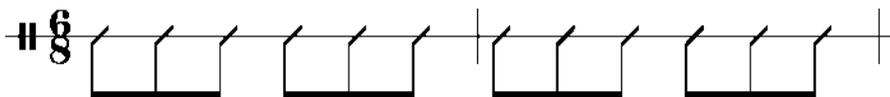
Para definir la matriz métrica de una determinada música, es indispensable establecer tres elementos: número de pulsos por compás, tipo de división binaria o ternaria de los pulsos, y elementos rítmicos de menor duración.

En algunas músicas como la llanera, los elementos de menor duración en el nivel estructural coinciden con la división del pulso; es decir, cada compás cuenta con seis eventos agrupados en tres grupos de dos en el caso del compás ternario o en dos grupos de tres en el compás binario.

Se entiende por matriz binaria la estructura conformada por pulsos de división binaria.



Por *matriz ternaria* se entiende la estructura conformada por pulsos de división ternaria.



En algunas músicas, la matriz métrica, como sucesión de eventos, aparece efectivamente ejecutada en alguno o algunos instrumentos. Las bases de maracas llaneras constituyen un buen ejemplo de una matriz expresada en el nivel de las bases de acompañamiento.

### ACTIVIDADES

**NOTA:** En algunos temas se propone la utilización, a manera de recursos de apoyo para el entrenamiento rítmico, de *resonadores de cartón*, los cuales pueden ser fabricados por los mismos estudiantes con cartón corriente. Corte diez círculos de 35 centímetros de diámetro y péguelos formando un cojín de aproximadamente 5 centímetros de espesor, el cual puede ser percutido con un par de varillas cilíndricas de madera de 1 cm de diámetro y 35 cm de largo o con baquetas corrientes.

- Implemente con baquetas sobre los resonadores de cartón la ejecución de matrices binarias y ternarias en diversas piezas del repertorio llanero. Implemente con baquetas sobre los resonadores de cartón los ataques alternados de la base de maracas con el objeto de preparar las mecánicas de su ejecución.
- Implemente con sus estudiantes la base de maracas (Aunque es importante asi-

milar desde un comienzo una buena técnica de interpretación del instrumento, el objetivo del ejercicio, antes que un entrenamiento instrumental, debe ser en primera instancia conseguir regularidad y definición en la marcación de los eventos). Practique y solidifique en principio la base de compás binario; continúe luego con la base de compás ternario.

- Practique las bases binarias y ternarias de las maracas de manera sincronizada con las canciones *Gavanes de la Llanura*, *Gaván*, *chenchena* y *piapoco*, *Pajarillo zapateado*, *Pajarillo volador*, *Gozando con la Chipola* y *Chipolita de mi rancho* (Cortes Nos. 1, 9, 11, 15, 13 y 17 del disco).
- Incentive a los estudiantes para que en trabajo extra-clase practiquen el acompañamiento de maracas a diferentes piezas de música llanera.
- Desarrolle otras actividades que considere pertinentes para reforzar la asimilación del tema tratado.

## EVALUACIÓN

- Verifique, en duetos de estudiantes, uno ejecutando resonadores y otro las maracas, la correcta relación entre ejecución de matrices binarias y ternarias en resonadores y la ejecución de bases de maracas correspondientes a dichas matrices.

## 2. PULSO Y ACENTO

**OBJETIVO:** Vivenciar y comprender la noción de compás a partir de la marcación regular y continua del pulso y el acento.

### ACTIVIDADES

- Escuchen el tema *Gavanes de la Llanura* (Corte No. 1)
- Mientras se escucha el tema establezca con sus estudiantes el pulso: pida que lo reproduzcan primero con sonidos vocales (tam, tum, etc.), luego con palmas, luego caminando haciendo que los pasos coincidan con cada uno de los pulsos. Guarde especial cuidado en garantizar la regularidad.
- Marque la secuencia de pulsos con baqueteos sobre los resonadores de cartón.
- Determine los pulsos acentuados o el acento. Marque con sonidos vocales mas fuertes dichos acentos. Marque con palmas los acentos mientras mantiene la serie regular con sonidos vocales. Mediante alternancia de los pies marque el pulso con diferenciación de acentos.
- Repita los mismos ejercicios con los temas *Pajarillo zapateado* y *Gozando con la Chipola* (Cortes Nos. 11 y 13).
- Induzca la rutina básica de la danza llanera, cuyas marcaciones corresponden a los pulsos, como estrategia de refuerzo a la percepción correcta de los mismos.
- Desarrolle otras actividades que considere pertinentes para reforzar la asimilación del tema tratado.

## EVALUACIÓN

- Verifique individualmente la identificación de Pulsos y Pulsos acentuados sobre diversas piezas del repertorio llanero.
- Verifique que sus estudiantes diferencian entre Pulso y Pulso acentuado.

## 3. ESTRUCTURA MÉTRICA Y ACENTUAL

**OBJETIVO:** Identificar y diferenciar compases binarios y ternarios por la percepción de los pulsos acentuados.

### ACTIVIDADES

- Escuchen las piezas de la actividad anterior y otras que usen los mismos tipos de bajos (piezas *Por Corrió*, *Por Derecho* y *Chipoliadas*), y establezca la secuencia de pulsos, pulsos acentuados.



- Determine los compases.
- Identifique compases ternarios y binarios (de tres y dos pulsos).
- En el caso del tema *Gozando con La Chipola* (Corte No. 13), preste especial atención a la percepción de los dos tipos de compás que componen su primer segmento:



- Organice competencias de identificación de pulsos y compases por grupos.
- Sobre los resonadores de cartón ejecute los distintos tipos de pulsos identificados en diversas piezas. Ejecute la combinatoria de pulsos binarios y ternarios sobre la audición de *La Chipola*.
- Establezca diferencias en la extensión de diferentes piezas y sectores de las mismas contando sus compases.
- Desarrolle otras actividades que considere pertinentes para reforzar la asimilación del tema tratado.

## EVALUACIÓN

- Verifique la identificación de compases.
- Verifique que los estudiantes diferencian correctamente compases ternarios y binarios.

Verifique la interpretación fluida y regular de la alternancia de pulsos binarios y ternarios en el tema *Gozando con La Chipola* (Corte No. 13) y otros propuestos por el docente.

## 4. DIVISIÓN DEL PULSO

**OBJETIVO:** Identificar divisiones binarias y ternarias del pulso.

### ACTIVIDADES

- Escuche con sus estudiantes la canción *La Vaquería* (Corte No. 5).
- Memorice el texto del coro para que este pueda ser cantado con naturalidad por el grupo.
- Practique los bisílabos –palabras de dos sílabas– del coro (“silla, sogá freno y manta”; “banco, trillo, pica y caño”; “luna, copla cuatro y verso”; “rancho, palma, monte y mata”) hasta cuando se logre precisión y ajuste rítmico en la interpretación. Comience recitando el texto (sin entonación melódica) y luego cántelo una vez se haya logrado la precisión rítmica.
- Escuche con sus estudiantes la canción *El Rodeo* (Corte No. 7).
- Memorice el texto del coro para que este pueda ser cantado con naturalidad por el grupo.
- Practique los trisílabos –palabras de tres sílabas– del mismo (“sálgale, lléguele, jálelo”; “sálgale, lléguele, tumbelo”) hasta cuando se logre precisión y ajuste rítmico en la interpretación. Comience recitando el texto (sin entonación melódica) y luego cántelo una vez se haya logrado la precisión rítmica.
- Adicione palmas a la interpretación vocal marcando los pulsos en compás ternario para el texto de bisílabos y en compás binario para los trisílabos.
- Practique con baquetas sobre resonadores de cartón la marcación de rítmicas correspondientes a los bisílabos y los trisílabos. Trabaje con dos grupos: uno con las percusiones y otro con el coro; garantice la rotación de cada uno de ellos por las dos funciones de percusionista y corista.
- Aplique la división del pulso en trabajo de percusión con baquetas sobre el tema *Chipolita de mi rancho* (Corte No. 17)
- Desarrolle otras actividades que considere pertinentes para reforzar la asimilación del tema tratado.

## EVALUACIÓN

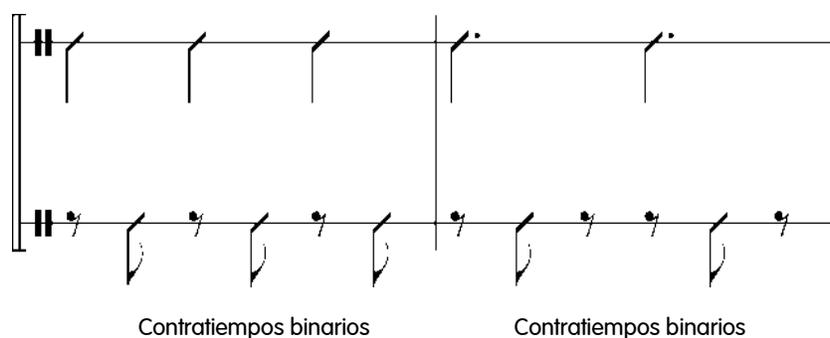
- Verifique la correcta ejecución de divisiones binarias y ternarias de pulsos identificados sobre la audición de piezas del repertorio tradicional llanero.
- Verifique la interpretación fluida y regular de la alternancia de divisiones binarias y ternarias en el tema *Gozando con La Chipola* (Coret No. 13) y otros propuestos por el docente.

## 5. TIEMPO Y CONTRATIEMPO

**OBJETIVO:** Identificar vivencial y conceptualmente las nociones de *tiempo* y *contratiempo* binario y ternario.

El *tiempo* y el *contratiempo* se refieren a los momentos en los que ocurre un evento sonoro. Dependiendo de su ubicación, los elementos en que se dividen los pulsos reciben el nombre de tiempo o contratiempo. El elemento que coincide con el ataque del pulso se denomina *tiempo* y el que se produce inmediatamente después se denomina *contratiempo*.

El tiempo y el contratiempo se presentan tanto en las divisiones binarias como en las ternarias.



### ACTIVIDADES

- Escuche con sus estudiantes la canción *Gaván, chenchena y piapoco* (Corte No. 9).
- Practique el acompañamiento de la canción marcando los pulsos. Aborde el trabajo según la metodología acostumbrada.
- Practique los ejercicios de contratiempos binarios del segundo segmento de ejercicios rítmicos marcando los pulsos (que actúan como los tiempos a los cuales responden los baqueteos a contratiempo) en compás ternario hasta que se logre precisión y ajuste rítmico en la interpretación.
- Practique los ejercicios de contratiempos ternarios del tercer segmento de ejercicios rítmicos marcando los pulsos en compás binario (que actúan como los tiempos a los cuales responden los baqueteos a contratiempo) hasta cuando se logre precisión y ajuste rítmico en la interpretación.
- Practique con baquetas sobre resonadores de cartón la marcación de tiempos y contratiempos en tiempos binarios y ternarios. Trabaje con dos grupos: uno marcando los tiempos y otro los contratiempos. Alterne los roles de cada grupo.
- Practique marcación de tiempos y contratiempos binarios y ternarios en trabajo de percusión con baquetas sobre los temas *Gaván, chenchena y piapoco, Pajarillo volador y Chipolita de mi rancho* (Cortes Nos. 9, 15 y 17).
- Desarrolle otras actividades que considere pertinentes para reforzar la asimilación del tema tratado.

## EVALUACIÓN

- Verifique la correcta implementación de los ejercicios propuestos. Preste especial atención a la regularidad de la ejecución continuada de tiempos y contratiempos, la cual debe reproducir de manera precisa las divisiones binarias y ternarias de los pulsos.

# REGÍMENES DE ACENTUACIÓN Y VARIACIONES



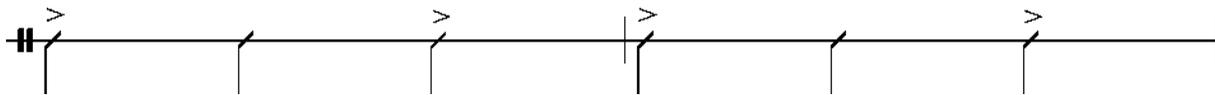
## 1. REGÍMENES ACENTUALES DEL JOROPO

**OBJETIVO:** Identificar los tres regímenes acentuales del joropo y preparar la ejecución de sus sistemas de bajos característicos.

La música llanera presenta tres regímenes acentuales plenamente diferenciados. Son ellos: el régimen acentual *Por Corrió* (cuando se marca el acento en el primero y tercer tiempo del compás), el régimen acentual *Por Derecho* (cuando se marca el acento en el segundo y tercer tiempo del compás) y el régimen acentual de *Chipola* (cuando se marca el acento en el segundo y tercer pulso en su primer segmento ternario y en el primero y segundo pulso en su segmento binario).

- **RÉGIMEN ACENTUAL POR CORRÍO**

El modelo de acentuación sobre primero y tercer tiempo en compás ternario se conoce como *toque Por Corrió*. La totalidad de las piezas conocidas como pasaje y la gran mayoría del repertorio de *golpes* (estructuras armónicas y melódicas tradicionales) se estructuran en este régimen acentual.



- **RÉGIMEN ACENTUAL POR DERECHO**

El régimen de acentuación sobre segundo y tercer tiempo en compás ternario se conoce como *toque Por Derecho*. Los golpes conocidos como *seis por derecho*, *pajarillo* y una modalidad de *seis numeroa* se estructuran en este régimen acentual. Los músicos llaneros lo denominan también como *toque atravesao* y en ocasiones lo aplican también a determinados sectores de los pasajes o los golpes configurados en los regímenes acentuales *Por Corrió* y *Chipola* como un recurso de variación.



- **REGIMEN ACENTUAL DE CHIPOLA**

El régimen de acentuación de *Chipolao* *toque chipoliao* tiene una extensión de dos compases, a diferencia de los anteriores cuyo patrón se repite a cada compás. El patrón de *Chipola* combina alternadamente un primer segmento de un compás de tiempo ternario, acentuado en segundo y tercer tiempo (además del natural acento métrico en primer tiempo) y un segundo segmento de un compás de tiempo binario acentuado en su segundo tiempo (además del natural acento métrico en primer tiempo). La particular acentuación de este segundo segmento se conoce como *compás partido* y se aplica como una variación ritmo-métrica en piezas configuradas en los modelos de acentuación *Por Corrió* y *Por Derecho*.



## ACTIVIDADES

- Sobre la audición de las piezas *Gaván*, *chenchena* y *piapoco*, *Pajarillo volador* y *Chipolita de mi rancho* (Cortes Nos. 9, 15 y 17) identifique los pulsos; marque los pulsos con palmas.
- Practique las acentuaciones de pulsos correspondientes a cada uno de los regímenes acentuales dentro los que se inscriben las piezas mencionadas.

## 2. VARIACIONES DE LOS REGÍMENES ACENTUALES DEL JOROPO

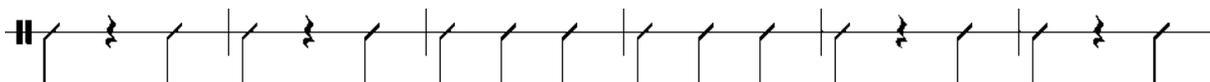
**OBJETIVO:** Identificar las variaciones métricas presentes en los tres regímenes acentuales y preparar la implementación de las formas complejas de los sistemas de bajos de acompañamiento.

Al interior de los regímenes acentuales *Por Corrió*, *Por Derecho* y *Chipola*, los intérpretes llaneros introducen en algunos segmentos de las piezas, a manera de variaciones, tres tipos de patrones de acentuación simétrica llamados *El Tamborio*, *Los Partidos* y *El Cruzao*.

## • EL TAMBORIAO

Esta variación (usada en los regímenes *Por Corrió* y *Por derecho*) consiste en marcar, usualmente durante dos compases, el pulso regular de negra, eliminando -en el bajo- el silencio de segundo tiempo del *Por corrió* y el de primer tiempo del *Por derecho*.

Tamborio en *Por Corrió*.



Tamborio en *Por derecho*.



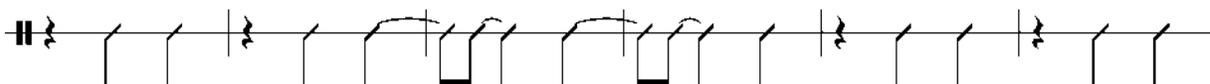
## • LOS PARTIDOS

Esta variación (usada en los tres regímenes) consiste en marcar, usualmente durante dos compases, un pulso regular de negra con puntillo (un pulso binario en compás ternario).

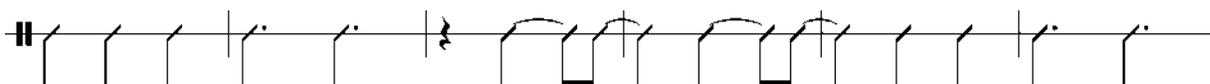
Partidos en *Por corrió*



Partidos en *Por derecho*



Partidos en *Chipola*.



## • EL CRUZAO O HEMIOLA

Consiste en un módulo de dos compases de tiempo ternario acentuado cada dos pulsos (pulsos de blanca) de forma que en la extensión de los dos compases se perciben tres acentos principales (y no dos, como ocurriría con dos compases normales de tiempo ternario).

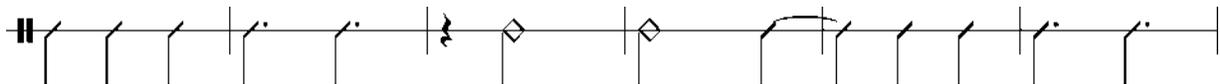
Cruzaos en *Por Corrió*



Cruzaos en *Por derecho*



Cruzaos en *Chipola*



Regularmente la hemiola o el cruzao aparece como una variación que utiliza solo un módulo- unidad repetible, concatenable con otra(s) similar(es) para construir fragmentos de mayor extensión- de dos compases; sin embargo, se pueden encadenar dos o más módulos para configurar sectores completos de la pieza dentro de este particular sistema de acentuaciones.

### ACTIVIDADES

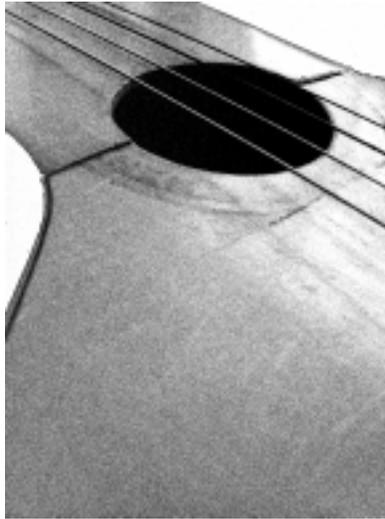
- Sobre la audición de las piezas *Gaván*, *chenchena* y *piapoco*, *Pajarillo volador* y *Chipolita de mi rancho* (Cortes Nos. 9, 15 y 17) identifique los pulsos; marque los pulsos con palmas. Practique las acentuaciones de pulsos correspondientes a cada uno de los regímenes acentuales dentro los que se inscriben las piezas mencionadas.
- Sobre la audición de la pieza *El Conejo* y *el Picure* (Corte No.19) identifique los pulsos básicos del régimen *Por corrió*; marque los pulsos con palmas.
- Memorice el texto del primer segmento del tema en su primera y segunda parte (*"Me voy a busca en Apure ese picure que me cure con cambure y merecure y que procure que me dure"*; *"Si ese conejito nota que se agota unas gotas de pasota y compotas de guanota y manirota"*), diseñado con acentuaciones fonéticas en hemiola, para que este pueda ser cantado con naturalidad por el grupo. Comience recitando el texto (sin entonación melódica) y luego cántelo una vez se haya logrado la precisión rítmica. Practique hasta que se logre precisión y ajuste rítmico en la interpretación.
- Trabajando con dos grupos, adicione palmas a la interpretación vocal marcando los pulsos en compás ternario con un grupo y las acentuaciones de *El Cruzao* con el otro. Garantice la rotación de cada uno de los grupos por las dos funciones.
- Practique con baquetas sobre resonadores de cartón la marcación de la rítmica de *El Cruzao* correspondiente al texto. Trabaje con dos grupos: uno con las percusiones y otro con el coro; garantice la rotación de cada uno de los grupos por las dos funciones de percusionista y corista.
- Implemente los segmentos de percusión que contienen los tres tipos de variaciones contrastantes en las piezas *Gaván*, *chenchena* y *piapoco*, *Pajarillo volador* y *Chipolita de mi rancho* (Cortes Nos. 9, 15 y 17).
- Desarrolle otras actividades que considere pertinentes para reforzar la asimilación del tema tratado.

### EVALUACIÓN

- Verifique la correcta marcación de los acentos en los tres regímenes básicos del joropo (*Por Corrió*, *Por derecho* y *Chipola*).
- Verifique la correcta marcación de las variaciones *Tamboriao*, *Partidos* y *Cruzao* en los tres regímenes del joropo.
- Verifique la correcta implementación de *El Cruzao* en el fragmento correspondiente en la canción *El Conejo* y *El Picure*.

## 2. ESTRUCTURAS RITMO- ARMÓNICAS DE LA MÚSICA LLANERA

# REFERENTES BÁSICOS DEL SISTEMA ARMÓNICO.



## 1. EL SONIDO

**OBJETIVO:** Discriminar los distintos parámetros de valoración del fenómeno acústico.

### ACTIVIDADES

- Toque notas de diferente altura en el arpa (tiples, luego bordones, etc) y pida a los estudiantes que establezcan cual es más alto, más bajo, etc. Pida a sus estudiantes que canten sonidos de diferente altura.
- Toque notas de diferente intensidad en cualquier instrumento y pida a los estudiantes que establezcan cual es más fuerte, más débil, etc. Cante con ellos alguna canción conocida estableciendo cambios de intensidad en algunos sectores.
- Toque notas de diferente duración en cualquier instrumento y pida a los estudiantes que establezcan cual es más larga, más corta, etc. Cante con ellos alguna canción conocida estableciendo las diferencias de duración en algunos sectores de la melodía (notas prolongadas de los finales de frase en comparación con notas cortas del sector central de la misma, etc).
- Toque notas de diferente altura en diversos instrumentos (arpa, cuatro, bandola, bajo, etc.) en diferentes sectores de la tesitura (tiples, luego bordones en el arpa, etc.). Los estudiantes, de espaldas al profesor, tratarán de establecer el tipo de instrumento en el cual se están produciendo los sonidos escuchados.
- Toque notas diferenciadas en múltiples niveles en diversos instrumentos y pida a sus estudiantes que indiquen cada vez que tipo de instrumento es, si se trata de sonidos altos o bajos, fuertes o débiles, cortos o largos.
- Desarrolle otras actividades que considere pertinentes para reforzar la asimilación del tema tratado.

### EVALUACIÓN

- Verifique que sus estudiantes discriminan y efectúan valoraciones comparativas correctas de altura, intensidad, duración y timbre en un conjunto de sonidos diversos.

## 2. TONO Y SEMITONO

**OBJETIVO:** Discriminar auditivamente las medidas interválicas del semitono y el tono. Preparar la discriminación interválica fundamento de la escala y sus modos.

## ACTIVIDADES

- Toque octavas (intervalo que comprende ocho cuerdas entre sus extremos- de do a do, por ejemplo-) en el arpa, como intervalos armónicos (las dos notas ejecutadas simultáneamente) y como intervalo melódico (las dos notas ejecutadas alternadamente). Preséntelas en diversos sectores de la tesitura, haciendo conciencia de su analogía a pesar de las diferencias de altura y timbre.
- Toque escalas diatónicas en el arpa en el ámbito de una octava (de La a La, en el sector central) contando el número de notas diferentes (siete) que se inscriben en el ámbito de una octava.
- Toque una escala cromática en el cuatro (comenzando en el mismo La, en la cuarta cuerda al aire) contando el número de notas diferentes (doce) que se inscriben en el ámbito de una octava.
- Mostrando los sonidos situados entre los distintos grados de la escala diatónica presente la diferencia acústica entre el tono y el semitono.
- Desarrolle otras actividades que considere pertinentes para reforzar la asimilación del tema tratado.

## EVALUACIÓN

- Verifique la correcta diferenciación acústica entre el intervalo de semitono y el de tono entero.

## 3. COMPONENTES DEL SISTEMA TONAL

**OBJETIVO:** Fijar la estructura del patrón de alturas del sistema tonal occidental.

### ACTIVIDADES

- Con el arpa afinada en Do mayor toque escalas ascendentes y descendentes. Memorice los nombres de las notas y practique su orden ascendente y descendente.
- Utilizando la técnica de elevación de semitono toque una escala cromática ascendente y señale los nombres (con sostenidos) de las notas alteradas.
- Utilizando la técnica de elevación de semitono toque una escala cromática descendente y señale los nombres (con bemoles) de las notas alteradas.
- Desarrolle otras actividades que considere pertinentes para reforzar la asimilación del tema tratado.

## EVALUACIÓN

- Verifique la memorización de los nombres de las notas naturales y la correcta denominación de las notas alteradas.

## 4. INTERVALOS

**OBJETIVO:** Identificación y construcción de los distintos tipos de intervalos.

### ACTIVIDADES

- Pida a sus estudiantes que construyan diferentes intervalos en el arpa. Indique en el instrumento el sonido inferior y el tipo de intervalo y solicite el sonido superior; indique en el instrumento el sonido superior y el tipo de intervalo y solicite el sonido inferior.
- Practique la construcción de intervalos como ejercicio teórico sin recurrir al instrumento.
- Desarrolle otras actividades que considere pertinentes para reforzar la asimilación del tema tratado.

## EVALUACIÓN

- Verifique la identificación de distintos tipos de intervalos, y su correcta denominación cuantitativa y cualitativa.
- Verifique la correcta construcción de distintos tipos de intervalos a partir de notas naturales y alteradas asignadas por el docente.

## 5. ESCALAS

**OBJETIVO:** Discriminar auditivamente los tres tipos de escala usuales en la música llanera. Desarrollar herramientas teóricas básicas para la comprensión de los modelos de escala aplicados en la afinación del arpa llanera.

### ACTIVIDADES

- Toque una escala cromática en el cuatro (comenzando en La, en la cuarta cuerda al aire) contando el número de notas diferentes (doce) comprendidas en el ámbito de una octava.
- Toque una escala mayor en el arpa en el intervalo de una octava (de La a La, en el sector central) contando el número de notas diferentes (siete) comprendidas en el ámbito de una octava.
- Ubíquense con los estudiantes los sonidos de la escala cromática eliminados para organizar la selección de notas que constituyen el modo mayor de la escala. Nótese los grados en donde la distancia de semitono se ha ampliado a distancia de un tono por eliminación de algún sonido intermedio.
- Construya con sus estudiantes escalas mayores sobre diferentes fundamentales. Aplique los modelos construidos para cambiar la afinación del arpa mediante el procedimiento de análisis de las diferencias entre escalas. Se sugiere trabajar este procedimiento siguiendo el círculo de quintas, comenzando en Do mayor, luego Sol Mayor, Re mayor, y así consecutivamente. Analice las diferencias entre la escala de partida y la escala de destino, proceda a cambiar la afinación y haga conciencia de la nueva tónica; cante la nueva escala y continúe así con el procedimiento hasta cubrir la totalidad de las escalas con sostenidos. Desarrolle luego el mismo procedimiento con las escalas con bemoles. Mantenga como objetivo fundamental de la actividad fijar auditivamente la estructura del modo como hecho acústico independiente de los nombres de sus notas constitutivas.
- Toque una escala menor natural en el arpa en el intervalo de una octava (de La a La, en el sector central).
- Ubíquense con los estudiantes los sonidos de la escala cromática eliminados para organizar la selección de notas que constituyen el modo menor natural de la escala. Nótese los grados en donde la distancia de semitono se ha ampliado a distancia de un tono por eliminación de algún sonido intermedio.
- Construya con sus estudiantes escalas en modo menor natural sobre diferentes fundamentales.
- Aplique los modelos construidos para cambiar la afinación del arpa mediante el procedimiento de análisis de las diferencias entre escalas. Se sugiere trabajar este procedimiento siguiendo el círculo de quintas, comenzando en Do menor (Mi bemol mayor), luego Sol menor (Si bemol mayor), Re menor (Fa mayor), La menor (Do mayor), y así consecutivamente. Analice las diferencias entre la escala de partida y la escala de destino, proceda a cambiar la afinación y haga conciencia de la nueva tónica; cante la nueva escala y continúe así con el procedimiento hasta cubrir la totalidad de las escalas. Mantenga como objetivo fundamental de la actividad fijar auditivamente la estructura del modo como hecho acústico independientemente de los nombres de sus notas constitutivas.
- Toque una escala menor armónica en el arpa en el intervalo de una octava (de La a La, en el sector central).
- Ubíquense con los estudiantes los sonidos de la escala cromática eliminados para organizar la selección de notas que constituyen el modo menor armónico de la escala. Nótese los grados en donde la distancia de semitono se ha ampliado a distancia de un tono o de tono y medio por eliminación de sonidos intermedios.
- Construya con sus estudiantes escalas en modo menor armónico sobre diferentes fundamentales.
- Aplique los modelos construidos para cambiar la afinación del arpa mediante el procedimiento de análisis de las diferencias entre escalas. Se sugiere trabajar este procedimiento siguiendo el círculo de quintas, implementando primero el modo menor natural de la tonalidad seleccionada y procediendo luego a efectuar la alteración de

su séptimo grado. Tal como en la unidad anterior, se sugiere comenzar en Do menor (Mi bemol mayor), luego Sol menor (Si bemol mayor), Re menor (Fa mayor), La menor (Do mayor), y así consecutivamente. Analice las diferencias entre la escala de partida y la escala de destino, proceda a cambiar la afinación y haga conciencia de la nueva tónica; cante la nueva escala y continúe así con el procedimiento hasta cubrir la totalidad de las escalas. Mantenga como objetivo fundamental de la actividad fijar auditivamente la estructura del modo como hecho acústico independientemente de los nombres de sus notas constitutivas.

- Desarrolle otras actividades que considere pertinentes para reforzar la asimilación de los temas tratados.

## EVALUACIÓN

- Verifique la discriminación auditiva de los tres tipos de escala.
- Verifique la correcta construcción de escalas en los modos estudiados.

## 6. GRADOS NATURALES Y ALTERADOS

### ACTIVIDADES

- Tomando como referencia una escala mayor de La en el arpa, ubique los grados naturales. Haga que sus estudiantes los reconozcan y nombren correctamente.
- Tomando como referencia la escala cromática de La en el cuatro, ubique sonidos no pertenecientes al modo mayor de esa tonalidad. Ubíquelos en el contexto de la escala de La mayor, determine los grados naturales con mayor proximidad al grado alterado propuesto y encuentre con sus estudiantes la denominación correcta del grado alterado. Recuerde nombrar siempre el grado alterado con su doble carácter de grado bajo y alto según se tome como referencia una nota vecina más aguda o más grave (en La mayor, un Do natural será tercer grado bajo y, a la vez, segundo grado alto, bajo su denominación enarmónica de Si sostenido).
- Desarrolle otras actividades que considere pertinentes para reforzar la asimilación del tema tratado.

## EVALUACIÓN

- Verifique la correcta identificación de diferentes notas como grados naturales o alterados en el contexto de diferentes tonalidades.
- Verifique en sus estudiantes la capacidad de nombrar correctamente los distintos grados naturales y alterados de una tonalidad determinada.

# ELEMENTOS BÁSICOS DEL SISTEMA RITMO – ARMÓNICO



## 1. ACORDES

**OBJETIVO:** Comprender la estructura del acorde. El intervalo de tercera como elemento constructivo básico del acorde.

### ACTIVIDADES

- Pida a sus estudiantes que ubiquen en el arpa diferentes intervalos de tercera. Pida que identifiquen sus notas constitutivas.
- Solicite que definan el carácter mayor o menor del intervalo, con una explicación suficiente y clara de las sumas de semitonos.
- Desarrolle otras actividades que considere pertinentes para reforzar la asimilación del tema tratado.

### EVALUACIÓN

- Verifique la correcta identificación y construcción de intervalos de terceras mayores y menores.

## 2. ESTRUCTURAS ACÓRDICAS. LA TRÍADA.

**OBJETIVO:** Construir los distintos tipos de tríada. Discriminación auditiva de los mismos.

## ACTIVIDADES

- En un arpa afinada en modo menor armónico toque diferentes tipos de tríadas.
- Pida a los estudiantes que establezcan similitudes y diferencias en la manera como suenan las distintas tríadas que pueden construirse en esa escala: ¿cuales tríadas suenan similares? (la tríada de primer grado y la de cuarto –menores–, la de quinto y sexto –mayores–, la de segundo y séptimo –disminuidas–,) ¿cuales no? (la de tercero –aumentada– diferente de las otras y sin un “par” dentro de la escala).
- En el cuatro, toque acordes relacionados con los acordes de la tonalidad del arpa. Interprete una tríada de primer grado en el arpa y la misma en el cuatro: ¿suenan similares? ; Interprete el mismo acorde en el arpa y otro del mismo tipo con diferente fundamental en el cuatro: ¿suenan similares? ¿qué los hace parecidos o diferentes?
- Desarrolle este último ejercicio con todos los tipos de tríada.
- Desarrolle otras actividades que considere pertinentes para reforzar la asimilación del tema tratado.

## EVALUACIÓN

- Verifique la correcta construcción de tríadas mayores, menores, aumentadas y disminuidas a partir de fundamentales asignadas por el docente.
- Verifique la correcta discriminación auditiva de tríadas; en principio como identificación de sonoridades similares (relación de similitud entre dos tríadas mayores, por ejemplo) o disímiles (una mayor y otra aumentada, por ejemplo) en audiciones comparativas, y luego como discriminación del color acórdico específico (tocar solo una tríada y pedir que se identifique su carácter-mayor, menor, ,aumentado, disminuido- , por ejemplo).

## 3. ESTRUCTURAS ACÓRDICAS. LA SÉPTIMA DE DOMINANTE

**OBJETIVO:** Construir y discriminar auditivamente el acorde de séptima de dominante. Preparación de la identificación del movimiento de resolución armónica (V7-I).

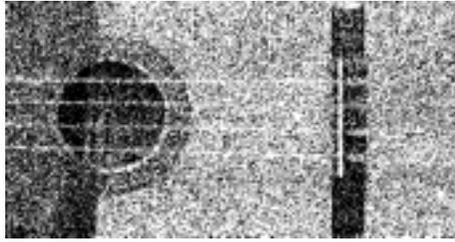
### ACTIVIDADES

- En el arpa construya acordes de séptima de dominante; compare su sonoridad con los acordes similares en el cuatro.
- Con acompañamientos de acordes en el arpa o en el cuatro en relación de Dominante y Tónica en la tonalidad Do mayor , cántense de manera consecutiva las notas Sol-Do, Si-Do, Re-Do y Fa-Mi, haciendo que los primeros sonidos de cada una de estos grupos (Sol, Si, Re y Fa) suenen simultáneamente con el acorde de G7 y los segundos (Do, Do, Do y Mi) con el acorde de Do mayor. Preste especial atención a la correspondencia de este tipo de movimientos melódicos y el movimiento de resolución armónica V7-I.
- Desarrolle otras actividades que considere pertinentes para reforzar la asimilación del tema tratado.

## EVALUACIÓN

- Verifique la identificación auditiva de la sonoridad característica (color acórdico) del acorde de séptima de dominante por diferenciación con otros tipos de acorde.
- Verifique la identificación de la correcta resolución armónica (progresión V7-I) de acordes de séptima de dominante a través de recursos metodológicos tales como tocar progresiones de acordes de séptima de dominante y diversas tríadas en modo mayor y menor, pidiendo en cada caso a sus estudiantes que señalen si son o no correctas las resoluciones armónicas.

# SISTEMAS DE BAJOS CARACTERÍSTICOS

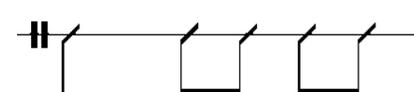
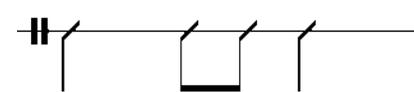
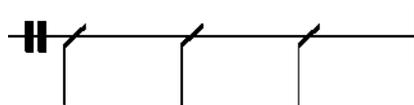


## 1. BAJOS CARACTERÍSTICOS DEL RÉGIMEN ACENTUAL POR CORRÍO

OBJETIVO: Desarrollar una interpretación fluida de los bajos característicos del régimen acentual *Por Corríó*, en principio como esquemas rítmico-percusivos y finalmente como esquemas ritmo-melódicos implementados en el bajo eléctrico y los bajos del arpa y la bandola llanera.

- INVENTARIO DE BAJOS

Sobre el régimen acentual *Por Corríó* se estructuran la gran mayoría de las piezas del repertorio tradicional llanero. En este régimen se ha construido un importante conjunto de variaciones de bajos, algunas de ellas destinadas hoy a ser implementadas en el bajo eléctrico (aunque presentes también en los bajos de bandola y arpa y en las rítmicas de los zapateos de los bailarines) y otras marcadamente características del repertorio del acompañamiento ritmo-armónico en el arpa.



## ACTIVIDADES

- Escuche con sus estudiantes la pieza Gaván, chenchena y piapoco (Corte No. 9).
- Determine pulso, acento métrico e implemente el correspondiente régimen acentual Por Corrí.
- Implemente con marcación de palmas y con percusión de baquetas sobre resonadores de cartón las variaciones de bajos contenidas en el tema. Es importante asumir el trabajo siguiendo el ordenamiento de las variaciones propuesto en este material, bajo el principio metodológico de no asumir la práctica de una nueva variación hasta tanto no se haya logrado un manejo fluido de las variaciones precedentes.
- Implemente las diferentes variaciones del sistema de bajos en el arpa, la bandola y el bajo eléctrico, en principio como patrón repetitivo sobre una misma función armónica (tónica o dominante). Cuidando la correcta correspondencia entre el modelo de bajo y la función armónica, implemente luego el sistema de bajos en la pieza completa.
- Implemente el conjunto de variaciones sobre otros temas pertenecientes al mismo régimen acentual.
- Desarrolle otras actividades que considere pertinentes para reforzar la asimilación del tema tratado.

## EVALUACIÓN

- Verifique la correcta ejecución de las distintas variaciones de los bajos como esquemas rítmico- percusivos. Preste especial atención a la precisión rítmica de la ejecución.
- Verifique la correcta ejecución de las distintas variaciones de los bajos como esquemas rítmico-melódicos. Preste especial atención a la estricta correspondencia entre el diseño ritmo-melódico del bajo y la función armónica.

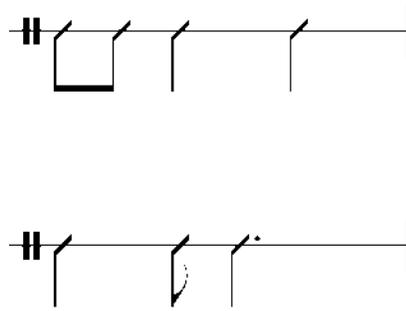
## 2. BAJOS CARACTERÍSTICOS DEL RÉGIMEN ACENTUAL POR DERECHO

**OBJETIVO:** Desarrollar una interpretación fluida de los bajos característicos del régimen acentual *Por Derecho*, en principio como esquemas rítmico-percusivos y finalmente como esquemas ritmo-melódicos implementados en el bajo eléctrico y los bajos del arpa y la bandola llanera.

### • INVENTARIO DE BAJOS

Este sistema ha desarrollado también un importante conjunto de variaciones de bajos, algunas de ellas destinadas hoy a ser implementadas en el bajo eléctrico (aunque presentes también en los bajos de bandola y arpa y en las rítmicas de los zapateos de los bailarines) y otras marcadamente características del repertorio del acompañamiento ritmo-armónico en el arpa.





## ACTIVIDADES

- Escuche con sus estudiantes la pieza Pajarillo volador (Corte No. 15)
- Determine pulso, acento métrico e implemente el correspondiente régimen acentual Por Derecho.
- Implemente con marcación de palmas y con percusión de baquetas sobre resonadores de cartón las variaciones de bajos contenidas en el tema. Es importante asumir el trabajo siguiendo el ordenamiento de las variaciones propuesto en este material, bajo el principio metodológico de no asumir la práctica de una nueva variación hasta tanto no se haya logrado un manejo fluido de las variaciones precedentes.
- Implemente las diferentes variaciones del sistema de bajos en el arpa, la bandola y el bajo eléctrico, en principio como patrón repetitivo sobre una misma función armónica (tónica o dominante). Cuidando la correcta correspondencia entre el modelo de bajo y la función armónica, implemente luego el sistema de bajos en la pieza completa.
- Implemente el conjunto de variaciones sobre otros temas pertenecientes al mismo régimen acentual.
- Desarrolle otras actividades que considere pertinentes para reforzar la asimilación del tema tratado.

## EVALUACIÓN

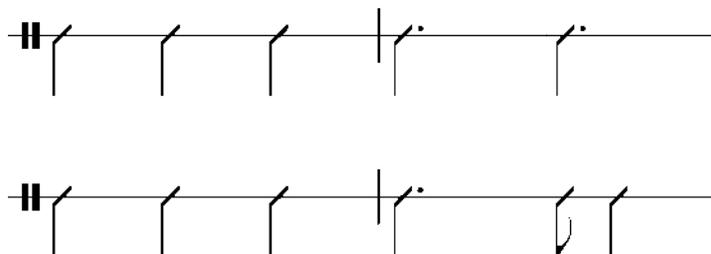
- Verifique la correcta ejecución de las distintas variaciones de los bajos como esquemas rítmico- percusivos. Preste especial atención a la precisión rítmica de la ejecución.
- Verifique la correcta ejecución de las distintas variaciones de los bajos como esquemas rítmico-melódicos. Preste especial atención a la estricta correspondencia entre el diseño ritmo-melódico del bajo y la función armónica.

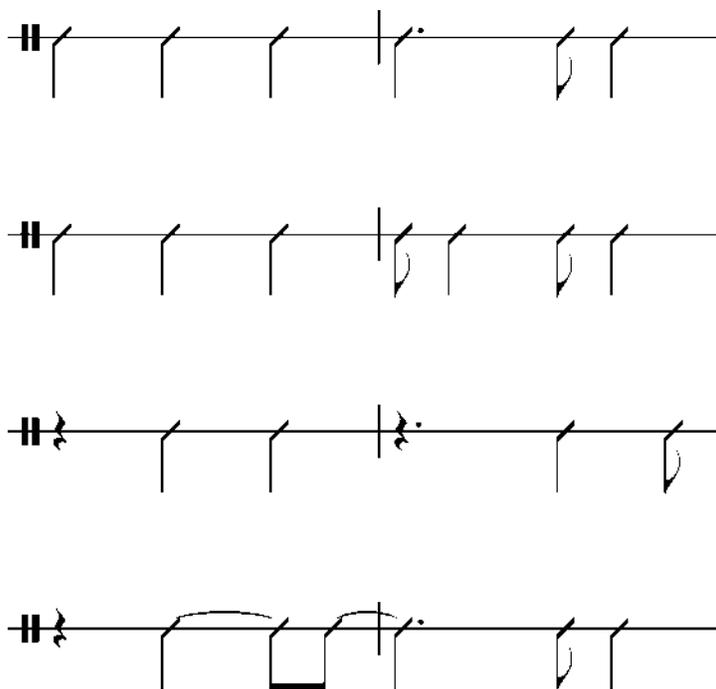
## 3. BAJOS CARACTERÍSTICOS DEL RÉGIMEN ACENTUAL DE CHIPOLA

**OBJETIVO:** Desarrollar una interpretación fluida de los bajos característicos del régimen acentual de *Chipola*, en principio como esquemas rítmico-percusivos y finalmente como esquemas ritmo-melódicos implementados en el bajo eléctrico y los bajos del arpa y la bandola llanera.

### • INVENTARIO DE BAJOS

El sistema de bajos de *La Chipola*, aunque tiene su principal aplicación en el golpe tradicional del mismo nombre, se usa también a manera de variación contrastante dentro de otros sistemas de bajos. Es frecuente que los instrumentistas utilicen bajos *chipoliaos* (a la manera de *La Chipola*) en algún sector de los golpes o los pasajes.





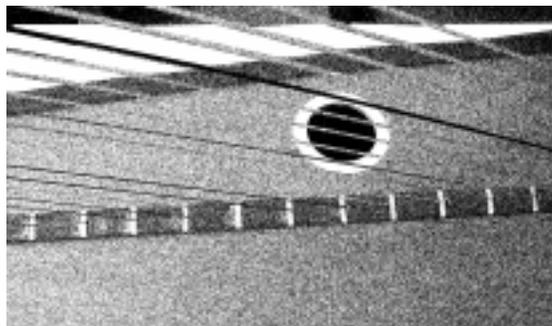
## ACTIVIDADES

- Escuche con sus estudiantes la pieza Chipolita de mi rancho (Corte No. 17)
- Determine pulso, acento métrico e implemente el correspondiente régimen acentual de La Chipola.
- Implemente con marcación de palmas y con percusión de baquetas sobre resonadores de cartón las variaciones de bajos contenidas en el tema. Es importante asumir el trabajo siguiendo el ordenamiento de las variaciones propuesto en este material, bajo el principio metodológico de no asumir la práctica de una nueva variación hasta tanto no se haya logrado un manejo fluido de las variaciones precedentes.
- Implemente las diferentes variaciones del sistema de bajos en el arpa, la bandomba y el bajo eléctrico, en principio como patrón repetitivo sobre una misma función armónica (tónica o dominante). Cuidando la correcta correspondencia entre el modelo de bajo y la función armónica, implemente luego el sistema de bajos en la pieza completa.
- Implemente el conjunto de variaciones sobre otros temas pertenecientes al mismo régimen acentual.
- Implemente los modelos de bajos de Chipola sobre temas pertenecientes a otros regímenes acentuales, a manera de variaciones contrastantes con los sistemas de bajos característicos de los mismos.
- Desarrolle otras actividades que considere pertinentes para reforzar la asimilación del tema tratado.

## EVALUACIÓN

- Verifique la correcta ejecución de las distintas variaciones de los bajos como esquemas rítmico- percusivos. Preste especial atención a la precisión rítmica de la ejecución.
- Verifique la correcta ejecución de las distintas variaciones de los bajos como esquemas rítmico-melódicos. Preste especial atención a la estricta correspondencia entre el diseño ritmo-melódico del bajo y la función armónica.

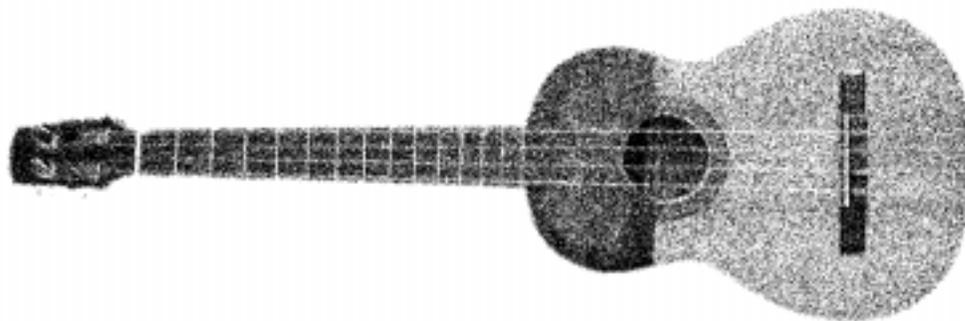
# PROGRESIONES ARMÓNICAS CARACTERÍSTICAS



## PROGRESIONES ARMÓNICAS CARACTERÍSTICAS DEL JOPOPO.

Denominación del Golpe o estructura	Modo	Funciones armónicas contenidas en la estructura
Gaván/ La Paloma	Mayor/ Menor	I-V7
Seis Corrió (La Catira)/Seis por derecho(Pajarillo)/Chipola/Revuelta	Mayor/ Menor	I-IV-V7
Seis numerao/ Guacharaca/ Pasaje tradicional	Mayor/ Menor	I-V7de IV-IV-V7
Periquera/ Zumbaquezumba	Mayor/ Menor	I-V7de IV-IV- V7de V-V7
Nuevo Callao	Mayor	I-V7de IV-IV- V7de V-V7-V7 de II
Cacho Pelao	Mayor	I-V7. Modulación a VI menor (I-V7 sobre el VI Grado)
Quirpa	Mayor	I-IV-V7. Modulación a VI menor (I-V7de IV-IV-V7 en modo menor)
Sanrafael.Sanrafaelito.	Mayor/ Menor	I-V7. Modulación a V.
El Carnaval.	Mayor	I-V. Modulación a V Grado (V7 de V-V). Modulación a VI Grado (V7 de VI-VI).
Los Mamonales.	Mayor	I-V. Modulación a VI Grado (V7 de VI-VI). Modulación a V Grado (V7 de V-V). Modulación a II Grado (V7 de II-II).
El Gavilán.	Mayor	I- -V7. Modulación a VI menor. Progresión descendente de acordes en modo menor natural sobre el VI Grado.
Quitapesares.	Menor	I-V7de IV-IV-V7 en modo menor. Giro Frigio (I-VII-VI V7 en menor natural).
Las tres damas.	Menor	I-V7 en modo menor. Progresión descendente de acordes en modo menor (I-VII-VI-V7-IV-III-II-I en modo menor natural). Modulación a III Grado en modo menor natural.
Los diamantes.	Mayor	I-V7 en modo mayor. Progresión descendente de acordes en modo mayor (I-VII-VI-V7-IV-III-II-I en modo mayor).
Los mercurés	Mayor	Estructura modal (Mixolidio)

# RELACIONES ARMÓNICAS PERTINENTES A LAS ESTRUCTURAS ARMÓNICAS TRADICIONALES DE LA MÚSICA LLANERA



## 1. RELACIÓN TÓNICA - DOMINANTE (I- V) EN MODO MAYOR Y MENOR

**OBJETIVO:** Identificar auditivamente las relaciones funcionales armónicas contenidas en los golpes *El Gaván* y *La Paloma*. Identificar auditivamente las funciones de Tónica y Dominante en el contexto de los modos Mayor y Menor Armónico. Aplicar los bajos correspondientes de la Relación Tónica - Dominante sobre temas seleccionados y diseñados para el ejercicio.

### ESTRUCTURA ARMÓNICA DE LOS GOLPES. GAVÁN

$\frac{3}{4}$ ||: I | // | V<sub>7</sub> | // :||

$\frac{3}{4}$ ||: Im | // | V<sub>7</sub> | // :||

#### ACTIVIDADES

- Interprete con sus estudiantes los golpes *El Gaván* y *La Paloma*, en distintas tonalidades. Establezca duetos de cuatro y bajos de arpa, bandola o bajo eléctrico para la interpretación de las piezas mencionadas.
- Sobre la interpretación de los golpes mencionados analícese el rol del I grado como centro tonal y del V grado como centro de tensión.
- Escuche el tema *Gavanes de la Llanura* (Corte No.1).
- Con las arpas afinadas en la tonalidad respectiva (Fa sostenido menor), acompañen la pieza con marcación del I Grado (Tónica) y V Grado (Dominante) sobre los bajos del arpa.
- Sugiera otras piezas del repertorio llanero que contengan la relación I-V. Ejecútelas con sus estudiantes.
- Desarrolle otras actividades que considere pertinentes para reforzar la asimilación del tema tratado.

#### EVALUACIÓN

- Verifique, sobre la audición de diversas piezas del repertorio tradicional y de autor, la correcta identificación de las funciones de tónica y dominante a través del uso de recursos metodológicos tales como señalar el compás de cambio de una a otra a función, determinar el número de compases en cada función, etc.

## 2. SUBDOMINANTE EN MODO MAYOR Y MENOR

**OBJETIVOS:** - Identificar auditivamente las relaciones funcionales armónicas contenidas en los Golpes *El Seis Corrió, La Catira, El Seis por derecho, El Pajarillo, La Chipola, La Revuelta* y *La Guacharaca*. Identificar auditivamente la función de Subdominante en el contexto de los modos Mayor y Menor Armónico. Aplicar los bajos correspondientes al uso de la función de Subdominante sobre temas seleccionados y diseñados para el ejercicio.

ESTRUCTURA ARMÓNICA DE LOS GOLPES. LA REVUELTA

$\frac{3}{4}$ ||: IV | I | V<sub>7</sub> | I :||

$\frac{3}{4}$ ||: IVm | Im | V<sub>7</sub> | Im :||

### ACTIVIDADES

- Interprete con sus estudiantes el golpe La Revuelta en tonalidades como Re, La y Mi. Establezca duetos de cuatro y bajos de arpa, bandola o bajo eléctrico para la interpretación de la pieza mencionada.
- Sobre la interpretación de un pasaje tradicional analícese el rol del I grado como centro tonal, del IV grado como centro de tensión secundaria y del V grado como centro de tensión en la cadencia de cierre.
- Escuche el tema Al son del arpa (Corte No.3).
- Con las arpas afinadas en la tonalidad respectiva (La mayor), acompañen la Sección A tocando el I Grado (Tónica) y V Grado (Dominante) y la sección B (modulación a IV grado) sobre los bajos del arpa.
- Sugiera e implemente otras piezas del repertorio llanero que contengan la relación I-IV-I-V-I. Ejecútelas con sus estudiantes.
- Desarrolle otras actividades que considere pertinentes para reforzar la asimilación del tema tratado.

### EVALUACIÓN

- Verifique, sobre la audición de diversas piezas del repertorio tradicional y de autor, la correcta identificación de la función de subdominante a través del uso de recursos metodológicos tales como señalar el compás de cambio a dicha función, determinar la extensión -en número de compases- del período armónico (sector de la pieza) en la función de subdominante, etc.

## 3. II GRADO EN MODO MAYOR

**OBJETIVO:** Identificar auditivamente las relaciones funcionales armónicas contenidas en el golpe *El Nuevocallao*. Identificar auditivamente la función de Supertónica (II Grado) en el contexto del modo Mayor. Aplicar los bajos correspondientes a la modulación transitoria al II grado sobre temas seleccionados y diseñados para el ejercicio.

ESTRUCTURA ARMÓNICA DE LOS GOLPES. NUEVOCALLAO

$\frac{3}{4}$ ||: I |  $\neq$  | V<sub>7</sub> | I | V<sub>7</sub> de II<sub>m</sub> | II<sub>m</sub> | V<sub>7</sub> de II<sub>m</sub> | II<sub>m</sub> |

| V<sub>7</sub> de V | V<sub>7</sub> |  $\neq$  | I | IV | I | V<sub>7</sub> | I :||

## ACTIVIDADES

- Interprete con sus estudiantes el golpe El Nuevocallao en tonalidades como Re, La, Mi. Establezca duetos de cuatro y bajos de arpa, bandola o bajo eléctrico para la interpretación de la pieza mencionada.
- Escuche el tema La Vaquería (Corte No. 5).
- Con las arpas afinadas en la tonalidad respectiva (Si mayor), acompañen la Sección A tocando en los bajos el I Grado (Tónica) y II Grado con su respectiva dominante auxiliar.
- Sugiera otras piezas del repertorio llanero (los pasajes Mes de mayo en la llanura y Sabanas de Arauca constituyen buenas referencias) que contengan la relación I-II-V-I. Ejecútelas con sus estudiantes.
- Desarrolle otras actividades que considere pertinentes para reforzar la asimilación del tema tratado.

## EVALUACIÓN

- Verifique, sobre la audición de diversas piezas del repertorio tradicional y de autor, la correcta identificación del II grado en el modo mayor a través del uso de recursos metodológicos tales como señalar el compás de cambio a dicha función, determinar la extensión -en número de compases- del período armónico (sector de la pieza) en la función de II grado, etc.

## 4. MODULACIÓN A VI GRADO EN MODO MAYOR

**OBJETIVO:** Identificar auditivamente las relaciones funcionales armónicas contenidas en los golpes *Cacho Pelao* y *La Quirpa*. Identificación auditiva del VI grado como nuevo centro tonal en el contexto del modo Mayor. Aplicar los bajos correspondientes a la modulación al VI grado sobre temas seleccionados y diseñados para el ejercicio.

## ESTRUCTURA ARMÓNICA DE LOS GOLPES. CACHOPELAO

$\frac{3}{4}$ ||: I | // | V<sub>7</sub> | // | // | // | I | // :||

||: VI<sub>m</sub> | // | V<sub>7</sub> de VI | // | // | // | VI<sub>m</sub> | // :||

## ESTRUCTURA ARMÓNICA DE LOS GOLPES. QUIRPA

$\frac{3}{4}$ ||: IV | V<sub>7</sub> | // | I :||: V<sub>7</sub> de II | II<sub>m</sub> | // | VI<sub>m</sub> |

| // | V<sub>7</sub> de VI | // | VI<sub>m</sub> :||

## ACTIVIDADES

- Toque con sus estudiantes los golpes La Quirpa y Cacho Pelao en tonalidades como Re, La, Mi, Sol. Establezca duetos de cuatro y bajos de arpa, bandola o bajo eléctrico para la interpretación de las piezas mencionadas.
- Sobre la interpretación de los golpes mencionados analice el rol del VI grado como nuevo centro tonal transitorio en la Sección B o Revuelta. Otras piezas como La potra zaina pueden utilizarse como repertorio de referencia para una práctica de la utilización de este recurso armónico. Sugiera e implemente otras piezas del repertorio llanero que contengan la modulación a VI grado (El Carnaval, por ejemplo).

- Escuche el tema Don Simón y Juan Vicente (Corte No. 21)
- Con las arpas afinadas en la tonalidad respectiva (Fa mayor), acompañen sobre los bajos del arpa la Sección B con marcación de el VI Grado (relativo menor) y sus relaciones funcionales básicas.
- Desarrolle otras actividades que considere pertinentes para reforzar la asimilación del tema tratado.

## EVALUACIÓN

- Verifique, sobre la audición de diversas piezas del repertorio tradicional y de autor, la correcta identificación de la modulación a VI grado a través del uso de recursos metodológicos tales como señalar el compás de entrada de la modulación, determinar la extensión -en número de compases- del período armónico (sector de la pieza) en el nuevo centro tonal, etc.

## 5. MODULACIÓN A V GRADO EN MODO MAYOR Y MODO MENOR

**OBJETIVO:** Identificar auditivamente las relaciones funcionales armónicas contenidas en los golpes *Sanrafael*, *Sanrafaelito*, *El Carnaval* y *Los Mamonales*. Identificar auditivamente el V grado como nuevo centro tonal en el contexto de los modos Mayor y Menor Armónico. Aplicar los bajos correspondientes a la modulación al V grado sobre temas seleccionados y diseñados para el ejercicio.

### ESTRUCTURA ARMÓNICA DE LOS GOLPES. SANRAFAEL

$\frac{3}{4}$ ||: **Im** | **∄** | **V<sub>7</sub>** | **Im** | **∄** | **V<sub>7</sub>** | **∄** | **Im** :||

||: **Im** || **V<sub>7</sub> de V** | **∄** | **V** | **∄** | **V<sub>7</sub> de V** | **∄** | **V** ||

| **IVm** | **Im** | **V<sub>7</sub>** | **Im** :||

### ESTRUCTURA ARMÓNICA DE LOS GOLPES. SANRAFAELITO

$\frac{3}{4}$ ||: **I** | **∄** | **V<sub>7</sub>** | **I** | **∄** | **V<sub>7</sub>** | **∄** | **I** :||

||: **I** || **V<sub>7</sub> de V** | **∄** | **V** | **∄** | **V<sub>7</sub> de V** | **∄** | **V** ||

| **IV** | **I** | **V<sub>7</sub>** | **I** :||

## ESTRUCTURA ARMÓNICA DE LOS GOLPES. EL CARNAVAL

$\frac{3}{4}$ ||: I | // | V<sub>7</sub> | // | // | // | I | // |  
 | // | // | V<sub>7</sub> | // | // | // | I | // :||  
 ||: V<sub>7</sub> de VI | // | VI<sub>m</sub> | // | V | V<sub>7</sub> de V | V | // :||

## ESTRUCTURA ARMÓNICA DE LOS GOLPES. LOS MAMONALES

$\frac{3}{4}$ ||: I | // | // | V<sub>7</sub> | // | // | // | I :||  
 ||: V<sub>7</sub> de VI | VI<sub>m</sub> | V<sub>7</sub> de V | V | V<sub>7</sub> de II | II<sub>m</sub> | V<sub>7</sub> | I :||

## ACTIVIDADES

- Toque con sus estudiantes los golpes Sanrafael y Sanrafaelito en tonalidades como Re menor, Re mayor, Mi menor, Mi mayor. Establezca duetos de cuatro y bajos de arpa, bandola o bajo eléctrico para la interpretación de las piezas mencionadas.
- Sobre la interpretación de los golpes mencionados analícese el rol diferenciado del V grado como dominante de la tonalidad de la pieza y como nuevo centro tonal transitorio en la Sección B o Revuelta. Otras piezas como Atardecer en Arauca o Remansos del Cabuyare pueden utilizarse como repertorio de referencia para una práctica de la utilización de este recurso armónico. Sugiera y toque otras piezas del repertorio llanero que contengan la separación a V grado ( El carnaval y Los Mamonales, por ejemplo ).
- Escuche el tema Hablando lenguas (Corte No. 23).
- Con las arpas afinadas en la tonalidad respectiva (La mayor), acompañen la Sección B con marcación del V Grado y su dominante respectiva sobre los bajos del arpa.
- Desarrolle otras actividades que considere pertinentes para reforzar la asimilación del tema tratado.

## EVALUACIÓN:

- Verifique, sobre la audición de diversas piezas del repertorio tradicional y de autor, la correcta identificación de la modulación a V grado a través del uso de recursos metodológicos tales como señalar el compás de entrada de la modulación, determinar la extensión -en número de compases- del período armónico ( sector de la pieza) en el nuevo centro tonal.

## 6. GIRO FRIGIO

**OBJETIVO:** Identificar auditivamente las relaciones funcionales armónicas contenidas en el golpe *El Quitapesares*. Identificar auditivamente la progresión I-VII-VI-V7 en el modo menor natural. Aplicar los bajos correspondientes a la progresión mencionada sobre temas seleccionados y diseñados para el ejercicio.

### ESTRUCTURA ARMÓNICA DE LOS GOLPES. EL QUITAPESARES

$\frac{3}{4}$ ||: **I<sub>m</sub>** | // | // | // | // | // |  $\frac{6}{4}$  **I<sub>m</sub>** / **bVII** / **bVI** |  
 $\frac{3}{4}$  **V<sub>7</sub>** | // | // | // | **V<sub>7</sub> / IV<sub>m</sub>** | **bIII** / **V<sub>7</sub>** | **I<sub>m</sub>** :||: **V<sub>7</sub> de IV** |  
 | **IV<sub>m</sub>** | // | **I<sub>m</sub>** | // | **V<sub>7</sub>** | // | **I<sub>m</sub>** | // |  
 | **V<sub>7</sub>** | // | **I<sub>m</sub>** :||

#### ACTIVIDADES

- Toque con sus estudiantes el golpe El Quitapesares en tonalidades como Re menor, Si menor, La menor. Establezca duetos de cuatro y bajos de arpa, bandola o bajo eléctrico para la interpretación de la pieza mencionada. Sobre la interpretación de El Quitapesares analícese el segmento de escala descendente I-VII-VI-V7. Otras piezas como Puerto Miranda y Cajón de Arauca Apureño pueden utilizarse como repertorio de referencia para una práctica de la utilización de este recurso armónico.
- Cante con sus estudiantes las notas fundamentales de los acordes del giro frigio sobre cada uno de los acordes (como fundamental de los mismos) de la Sección B o revuelta del tema.
- Escuche el tema Don Simón y Juan Vicente (Corte No. 21)
- Con las arpas afinadas en la tonalidad respectiva (Fa mayor), acompañen la Sección B con el giro frigio sobre los bajos del arpa.
- Desarrolle otras actividades que considere pertinentes para reforzar la asimilación del tema tratado.

#### EVALUACIÓN

- Verifique, sobre la audición de diversas piezas del repertorio tradicional y de autor, la correcta identificación del Giro Frigio a través del uso de recursos metodológicos tales como señalar el compás de entrada de la progresión, determinar la extensión -en número de compases- de la progresión integral y el número de compases en cada uno de los acordes de la misma, etc.

## 7. PROGRESIÓN DESCENDENTE DE ACORDES EN MODO MAYOR

**OBJETIVO:** Identificar auditivamente las relaciones funcionales armónicas contenidas en el golpe Los Diamantes. Identificar auditivamente la progresión I-VII-VI-V-IV-III-II-I en modo mayor. Aplicar los bajos correspondientes a la progresión mencionada sobre temas seleccionados y diseñados para el ejercicio.

## ESTRUCTURA ARMÓNICA DE LOS GOLPES. LOS DIAMANTES

$$\frac{3}{4}||: \mathbf{I} \quad | \quad \text{//} \quad | \quad \text{//} \quad | \quad \mathbf{V}_7 \quad | \quad \text{//} \quad | \quad \text{//} \quad | \quad \text{//} \quad | \quad \mathbf{I} \quad :||$$

$$||: \mathbf{I} \quad | \quad \mathbf{VII}^\circ \quad | \quad \mathbf{V}_7 \text{ de VI} \quad | \quad \mathbf{VIIm} \quad | \quad \mathbf{V}_7 \text{ de V} \quad | \quad \mathbf{V} \quad | \quad \mathbf{V}_7 \text{ de IV} \quad | \quad \mathbf{IV} \quad | \quad \mathbf{V}_7 \text{ de III} \quad |$$

$$| \quad \mathbf{IIIIm} \quad | \quad \mathbf{V}_7 \text{ de II} \quad | \quad \mathbf{IIIm} \quad | \quad \mathbf{V}_7 \quad | \quad \mathbf{I} \quad | \quad \text{//} \quad | \quad \mathbf{V}_7 \quad | \quad \text{//} \quad | \quad \mathbf{I} \quad :||$$

## ACTIVIDADES.

- Sobre la interpretación de La Periquera en duetos de cuatro y bajos de arpa o bandola, analícense el segmento de escala descendente V-IV-III-II-I.
- Toque con sus estudiantes el golpe Los Diamantes en tonalidades como Do, Re, La. Establezca duetos de cuatro y bajos de arpa, bandola o bajo eléctrico para la interpretación de la pieza mencionada.
- Cante con sus estudiantes una escala descendente sobre cada uno de los acordes ( como fundamental de los mismos) de la Sección B o Revuelta del tema.
- Escuche el tema Don Simón y Juan Vicente (Corte No. 21).
- Con las arpas afinadas en la tonalidad respectiva (Fa mayor), acompañen la Sección C con la escala descendente sobre los bajos del arpa.
- Desarrolle otras actividades que considere pertinentes para reforzar la asimilación del tema tratado.

## EVALUACIÓN:

- Verifique, sobre la audición de diversas piezas del repertorio tradicional y de autor en modo mayor, la correcta identificación de la progresión descendente de acordes a través del uso de recursos metodológicos tales como señalar el compás de entrada de la progresión, determinar la extensión -en número de compases- de la progresión integral y el número de compases en cada uno de los acordes de la misma, etc.

## 8. PROGRESIÓN DESCENDENTE DE ACORDES EN MODO MENOR

OBJETIVO: Identificar auditivamente las relaciones funcionales armónicas contenidas en los Golpes Las Tres Damas y El Gavilán. Identificación auditiva de la progresión I-VII-VI-V-IV-III-II-I en modo menor natural. Aplicación de los bajos correspondientes a la progresión mencionada, sobre temas seleccionados y diseñados para el ejercicio.

## ESTRUCTURA ARMÓNICA DE LOS GOLPES. EL GAVILÁN

$$\frac{3}{4}||: \mathbf{V}_7 \quad | \quad \mathbf{I} \quad | \quad \text{//} \quad | \quad \mathbf{V}_7 \quad | \quad \text{//} \quad | \quad \text{//} \quad | \quad \text{//} \quad | \quad \mathbf{I} \quad :|| \quad \mathbf{I} / \mathbf{VIIm} \quad |$$

$$| \quad \mathbf{V} / \mathbf{IV} \quad | \quad \mathbf{V}_7 \text{ de VI} / \mathbf{IIIm} \quad | \quad \mathbf{I} / \mathbf{V}_7 \text{ de VI} ||: \mathbf{VIIm} \quad | \quad \text{//} \quad | \quad \mathbf{V}_7 \text{ de VI} \quad | \quad \text{//} \quad :|| \mathbf{VIIm} ||$$

## ESTRUCTURA ARMÓNICA DE LOS GOLPES. LAS TRES DAMAS

$\frac{3}{4}$ ||: **V<sub>7</sub>** | **Im** | **∄** | **V<sub>7</sub>** | **IVm** | **bIII** | **V<sub>7</sub>** | **Im** :||

||: **Im** | **bVII** | **bVI** | **V<sub>7</sub>** | **IVm** | **bIII** | **V<sub>7</sub>** | **Im** :||

||: **bIII** | **V<sub>7</sub> de bIII** | **∄** | **bIII** | **∄** | **V<sub>7</sub> de bIII** | **∄** | **bIII** :||

||: **Im** | **bVII** | **bVI** | **V<sub>7</sub>** | **IVm** | **bIII** | **V<sub>7</sub>** | **Im** :||

### ACTIVIDADES

- Sobre la interpretación de El Zumbaquezumba en duetos de cuatro y bajos de arpa o bandola, analice la progresión descendente V-IVm-III-II-Im.
- Implemente con sus estudiantes los golpes El Gavilán y Las Tres Damas en tonalidades como Sol mayor (y su tonalidad relativa Mi menor), Re mayor (y su tonalidad relativa Si menor). Establezca duetos de cuatro y bajos de arpa, bandola o bajo eléctrico para la interpretación de los golpes mencionados.
- Cante con sus estudiantes una escala descendente sobre cada uno de los acordes (como fundamental de los mismos) de la Sección B o revuelta del tema.
- Escuche el tema *Hablando lenguas* (Corte No.23).
- Con las arpas afinadas en la tonalidad respectiva (La mayor), acompañen la Sección D con la escala descendente sobre los bajos del arpa.
- Desarrolle otras actividades que considere pertinentes para reforzar la asimilación del tema tratado.

### EVALUACIÓN

- Verifique, sobre la audición de diversas piezas del repertorio tradicional y de autor en modo menor, la correcta identificación de la progresión descendente de acordes a través del uso de recursos metodológicos tales como señalar el compás de entrada de la progresión, determinar la extensión -en número de compases- de la progresión integral y el número de compases en cada uno de los acordes de la misma, etc.

# CANCIONES

## EL CONEJO Y EL PICURE

*Autor: Carlos Rojas Hernández*

Como decían que un picure  
Anda curando los males  
De todos los animales  
el conejo decía así:  
¡Pero como no!  
Voy a busca ese picure  
En el Apure  
que me cure  
con cambure  
y merecure  
y que procure  
que me dure  
el remedio de mi mal , si señor,

Pues ya no puedo  
Soportar esta tortura  
Si el picure no me cura,  
Yo no se que voy a hacer  
Pues ya no puedo  
Soportar esta tortura  
Si el picure no me cura,  
Yo no se que voy a hacer

Si voy p´al cerro  
De allá me corren los perros  
Si voy p´al mar,  
El sol me puede quemar

Pero en el llano  
Yo si me curo paisano  
Con un cuatrico en la mano  
Cantando y bailando el son  
Allá en el llano  
Yo me curo ligerito  
Fresquiando en mi chinchorrito  
Y echando palos de ron

Como decían que el conejo  
Dizque lo andaba buscando  
En su casa descansando  
El picure decía así:  
¡Pero como no!  
Si ese conejito nota  
Que se agota  
Unas gotas  
de pasota  
Y compotas  
De guanota  
Y manirotta  
Eso si lo va ´curar, si señor

Pues no se puede  
Vivir con esa amargura  
Si el conejo no se cura  
No sé que vamos a hacer

Pues no se puede  
Vivir con esa amargura  
Si el conejo no se cura  
No sé que vamos a hacer

Si va p´al cerro,  
De allá lo corren los perros  
Si va p´al mar,  
El sol lo puede quemar

Pero en el llano  
Allá se cura paisano  
Con un cuatrico en la mano  
Cantando y bailando el son  
Allá en el llano  
Si se cura ligerito  
Fresquiando en un chinchorrito  
Y echando palos de ron

## HABLANDO LENGUAS

*Autor: Carlos Rojas Hernández*

Cerca del Capanaparo  
me encontré un indio yaruro  
y en un idioma bonito  
me hablaba y yo no entendí

Al perro le dicen jaure  
Y al chigüire homokobi  
La lengua de los yaruros  
No la comprenden aquí  
Al loro llaman ewala  
Y al perico peloli  
La lengua que hablan los sálivas  
No la entendemos aquí

Por caminos vichadenses  
Venía cruzando un guajibo  
El me hablaba de su gente  
Cosas que no comprendí

Xuatabo llaman sus flechas  
Y a su arco bitsabi  
La lengua de los guajibos  
No la entendemos aquí  
La yuca la llaman káini  
Y el jojoto kanai  
La lengua de los piapocos  
Es difícil para mí

Allá por la costa él Meta  
Llegué a un caserío achagua  
Y desde la puerta el rancho  
Me invitaban a seguir

Siatai le dicen al agua  
Y a la tierra káinabi  
La lengua de los achaguas  
No la sabemos aquí  
Wipiaro llaman las aves  
Y a la hormiga kaiwiri  
Como hablan los curripacos  
Me gustaría hablar a mí

## LA VAQUERÍA

*Carlos Rojas Hernández*

Viene el ganao  
Trochando el camino real  
Y el grito del caporal se escucha en sabana abierta  
Alante va el cabrestero  
Con su bonito cantar  
Y tras su huella el ganado  
Apura su caminar

Por el camino  
Van los vaqueros  
Silla sogá freno y manta  
Son sus fieles compañeros  
Banco trillo pica y caño  
Son su camino y sendero  
Silla sogá freno y manta  
Son sus fieles compañeros  
Banco trillo pica y caño  
Son su camino y sendero

Y en la posada se alegran los corazones  
Porque ya viene el ganado y ya llegan los vaqueros  
Y en la posada se alegran los corazones  
Porque ya viene el ganado y ya llegan los vaqueros

En la posada  
Se oye en la noche un cantar  
Un llanero en el corral vela el ganado y le canta  
Y aunque se escucha a lo lejos  
El trueno amenazador  
Se va quietando el ganado  
Al canto del velador

## AL SON DEL ARPA

*Carlos Rojas Hernández*

Pum pum pum pum  
Se oyen los zapateadores  
Pum pum pum pum  
Vienen marcando el compás  
Pum pum pum pum  
Al golpe del bordoneo  
Pum pum pum pum  
Se oye el suelo resonar

Tácatan tácatan  
Resuenan las alpargatas  
Tácatan tácatan tácatan  
Todos quieren repicar  
Tácatan tácatan tácatan  
Bailan todas las muchachas  
Tán tacatá tán tacatá  
Nadie quiere descansar

Al son del arpa vamos bailando joropo  
Al son del arpa vamos todos a valsear  
Al son del arpa vamos sacando pareja  
Al son del arpa todo el mundo a zapatear

Pum pum pum pum  
Van llegando los copleros  
Pum pum pum pum  
Que quieren improvisar  
Pum pum pum pum  
Sus coplas pa' las muchachas  
Pum pum pum pum  
Oyendo el arpa sonar

Tácatan tácatan  
Resuenan las alpargatas  
Tácatan tácatan tácatan  
Todos quieren repicar  
Tácatan tácatan tácatan  
Bailan todas las muchachas  
Tán tacatá tán tacatá  
Nadie quiere descansar

Al son del arpa vamos bailando joropo  
Al son del arpa vamos todos a valsear  
Al son del arpa vamos sacando pareja  
Al son del arpa todo el mundo a zapatear

## CHIPOLITA DE MI RANCHO

*Carlos Rojas Hernández*

Chipolita chipolita  
Que alumbra bajo el alero  
Como te envidian tu luz  
el cocuyo y los luceros

Chipolita chipolita  
De querosén y mechero  
Alúbrame mi ranchito  
Como la luna de enero

Chipolita chipolita  
Colgadita en el horcón  
Cúidate que no te apague  
Ni brisa ni ventarrón

## PAJARILLO ZAPATEADO

*Carlos Rojas Hernández*

Pajarillo pajarillo  
Tucusito chupaflor  
Yo quiero volar contigo  
Chupando de flor en flor.

Ta cutá tacutá  
Pum pum pum pum  
Ta cutá tacutá  
Pum pum pum pum

Pajarillo pajarillo  
Arrendajo cantador  
Llevémosle serenata  
A mi amor en su balcón.

Ta cutá tacutá  
Pum pum pum pum  
Ta cutá tacutá  
Pum pum pum pum

Pajarillo pajarillo  
Turpialito picador  
Yo quiero picar contigo  
De la frutica mejor.

Ta cutá tacutá  
Pum pum pum pum  
Ta cutá tacutá  
Pum pum pum pum

## GAVANES DE LA LLANURA

*Carlos Rojas Hernández*

Gaván gaván  
Gaván garzón  
Gaván gaván  
Gaván garzón  
Alerta mi gavancito  
Mi gavancito pionío  
No quiero que el cazador  
te agarre desprevenío  
Gaván gaván  
Gaván garzón  
Gaván gaván  
Gaván garzón  
Pum pum  
Pum pum taca pum pum  
Pum pum

Gaván gaván  
Gaván garzón  
Gaván gaván  
Gaván garzón  
Vuela largo mi gaván  
Vuela mi garzón soldado  
que allá vienen los yaruros  
Con flecha y arco templado  
Gaván gaván  
Gaván garzón  
Gaván gaván  
Gaván garzón  
Pum pum  
Pum pum taca pum pum  
Pum pum

Gaván gaván  
Gaván garzón  
Gaván gaván  
Gaván garzón  
Gavancito golillú  
Yo quiero verte amañado  
Con tu golillita llena  
De guarura y de pescado  
Gaván gaván  
Gaván garzón  
Gaván gaván  
Gaván garzón  
Pum pum  
Pum pum taca pum pum  
Pum pum

Gaván gaván  
Gaván garzón  
Gaván gaván  
Gaván garzón  
Vuela vuela mi gaván  
Gavancito volador  
Donde no haya cunaguaro  
Gavilán ni cazador  
Gaván gaván  
Gaván garzón  
Gaván gaván  
Gaván garzón  
Pum pum  
Pum pum taca pum pum  
Pum pum



## GOZANDO CON LA CHIPOLA

*Carlos Rojas Hernández*

Chipolita chipolita  
 Joropo del llano adentro  
 Yo quiero gozar contigo  
 Oyendo el arpa sonar

Pum pum  
 Tiquiti tiquicha  
 Pum pum  
 Tácata tá

Pum pum  
 Tiquiti tiquicha  
 Pum pum  
 Tácata tá

Chipolita chipolita  
 Joropo recio del llano  
 Como suenan las maracas  
 Con su tiqui tiquichá

Tiqui tiqui  
 Tiquisi tiquisi  
 Tiqui tiqui tiqui  
 Tiquisitá

Tiqui tiqui  
 Tiquisi tiquisi  
 Tiqui tiqui tiqui  
 Tiquisitá

Chipolita chipolita  
 Joropo de la sabana  
 Yo quiero bailar contigo  
 Oyendo el cuatro sonar

Taca taca  
 Túcucha túcucha  
 Taca tan  
 Túcucha túcuchá

Taca taca  
 Túcucha túcucha  
 Taca tan  
 Túcucha túcuchá



## EL RODEO

*Carlos Rojas Hernández*

Mayo mes de campanillas y de aguaceros tramaos  
 es tiempo de vaquerías y de trabajos de llano

Van los vaqueros  
 buscando el rodeo lejano  
 Detrás de los orejanos y arreando reses matreras  
 Hay alegría y entusiasmo cuando en la tarde soleada  
 Se oye el caporal que grita organizando el rodeo

Sálgale lléguele jálelo  
 Que se va ese toro al monte  
 Sálgale lléguele túmbelo  
 Que no se vaya a enmontar

Sálgale lléguele jálelo  
 Que se va ese toro al monte  
 Sálgale lléguele túmbelo  
 Que no se vaya a enmontar

En vaquería se divierten los llaneros  
 Ensillan buenos caballos  
 Y estrenan buenos aperos

En el rodeo se divierten los llaneros  
 Amarrando cimarrones  
 Y orejanos altaneros

En vaquería se divierten los llaneros  
 Ensillan buenos caballos  
 Y estrenan buenos aperos

En el rodeo se divierten los llaneros  
 Amarrando cimarrones  
 Y orejanos altaneros

## DON SIMON Y JUAN VICENTE

*Autor: Carlos Rojas Hernández*

Allá viene Juan Vicente  
Con su potranquita zaina  
Viene silbando un pasaje  
Que le recuerda un amor

La mujer de los ojazos  
Color de la noche oscura  
Puro cariño y dulzura  
Que le anda pidiendo a Dios

Allá viene Don Simón  
Con su caballito viejo  
Pensando en el becerrito  
Que en el potrero quedó

Y en la vaca Mariposa  
Que lo cuida en su cunita  
Con frutas y florecitas  
Que el gavilán le llevó

Por el camino se van  
Hablando cosas del llano  
Y hablando cosas del llano  
Muy animados los dos  
Se sientan en el tranquero  
Mirando como retozan  
Felices en el potrero  
La potranquita sin freno  
Sin riendas y sin bozal  
Y el caballo sin aperos

Por el camino se van  
Hablando cosas del llano  
Y hablando cosas del llano  
Muy animados los dos  
Se sientan en el tranquero  
Mirando como retozan  
Felices en el potrero  
La potranquita sin freno  
Sin riendas y sin bozal  
Y el caballo sin aperos

## PAJARILLO VOLADOR

*Carlos Rojas Hernández*

Pajarillo pajarillo  
Vámonos pa' la sabana  
A comer la manirita y  
La guayabita serrana

Pajarillo pajarillo  
Vámonos para el corral  
A mirar de tardecita  
A la chusmita volar

Pajarillo pajarillo  
Vámonos para el estero  
A mirar como se llena  
de garza blanca el garcero

## GAVÁN, CHENCHENA Y PIAPOCO

*Carlos Rojas Hernández*

El gavancito pionío  
Va a visitar la morena  
Y de regalo le lleva  
Malabares y cayenas

La chenchena coqueta  
Va a mirarse su vestido  
Y a peinarse su copete  
En los espejos del río

El pajarillo piapoco  
Le decía a la paraulata  
Quisiera pasear contigo  
Cantando de mata en mata

## GLOSARIO

### ACENTO

Acento significa énfasis. El pulso que recibe mayor énfasis en la cadena de pulsos se denomina pulso acentuado o acento. Por otra parte, se le denomina acento a aquellos puntos de énfasis de una determinada música o patrón rítmico. Por ejemplo, el señalado por la maraca de movimiento descendente en la base de joropo.

### BASE / Patrón

Estructura que le da piso a la melodía y que comprende la acción de uno o varios instrumentos. La base rítmica se constituye por acción de uno o varios instrumentos de percusión. La base armónica, a su vez, por la acción de uno o varios instrumentos que produzcan acordes.

### COMPÁS

Agrupación de pulsos en la cual el acento marca el primer pulso del grupo o compás. En música existen, básicamente, compases de dos, tres y cuatro pulsos. En la música llanera se presentan combinados los compases de tres y dos tiempos.

### CONTEXTO SOCIOCULTURAL

Zona o región de influencia - sector geográfico en donde se conocen o practican formas culturales con arraigo ancestral - y comunidades portantes y practicantes de estas expresiones.

### CONTRATIEMPO

En la división del pulso el evento que coincide con el pulso se denomina *a tiempo*, mientras que el que se produce inmediatamente después se denomina *a contratiempo*.

### CORDÓFONO

Instrumento de cuerdas. En la música llanera se usan varios cordófonos: la bandola llanera, el bandolón, el cuatro –todos ellos clasificados genéricamente como *guitarras*- y el arpa.

### DIVISIÓN

Cada una de las fracciones en que se divide el pulso o tiempo. En la primera división el pulso puede fraccionarse en dos partes, denominada división binaria, o en tres, denominada división ternaria. A su vez cada una de estos fragmentos puede subdividirse, lo que se denomina segunda división o subdivisión del pulso.

### ESTRUCTURA ARMÓNICA

Soporte armónico constituido por una serie de funciones armónicas interrelacionadas y distribuidas según determinados ritmos armónicos. En la música llanera, golpes como *El Gaván*, por ejemplo, presentan una estructura armónica configurada por la relación de las funciones de *Tónica* y *Dominante* (funciones armónicas) alternándose cada dos compases (ritmo armónico).

### FORMATO / Grupo, Agrupación

Conjunto de instrumentos, agrupación instrumental. La banda, el coro y la orquesta sinfónica son ejemplos de formatos instrumentales, cada uno con características instrumentales distintas. Las músicas abordadas en este material corresponden al formato instrumental denominado *conjunto llanero*. Existen además en la región de los Llanos prácticas musicales tradicionales con alguna vigencia que utilizan otros formatos - como el *conjunto de galerón arauquiteño*, constituido por violín, cuatro y furruco- y también cantos sin acompañamiento instrumental tales como los *rosarios cantados* y los *cantos de ganado*.

### FUNCIONES ARMÓNICAS y FUNCIONALIDAD ARMÓNICA

Hacen referencia a los roles de los distintos grados de la tonalidad en la definición de la coherencia armónica de la misma. La *Tónica* (I grado), la *Dominante* (V grado) y la *Subdominante* (IV grado) son las más importantes *funciones armónicas* de la tonalidad.

### GRAFÍA

Signo o conjunto de signos con los que se representa un sonido.

### HEMIOLA

Percepción de pulsos distinta al del sistema métrico de base producida por una sucesión de acentos que agrupan a un número de elementos de la matriz distinto al normal.

### IDIÓFONO

Instrumento en el cual el sonido se produce por la vibración de su cuerpo entero. En el eje de Músicas Llaneras se usa un idiófono de sacudimiento: la maraca, ejecutada en pares.

### LATERALIDAD

Derecha o izquierda, lado hacia el que se orienta una acción.

### MATRIZ MÉTRICA o MATRIZ

Estructura que contiene todas la unidades rítmicas usadas por una música. En los ritmos ternarios de la música llanera esta estructura está dada por la división binaria del pulso (seis eventos por compás, agrupados en pares) mientras que en los binarios por la división ternaria de los mismos (seis eventos por compás, agrupados en ternas).

## GLOSARIO

### MODELO DE ACENTUACIÓN, RÉGIMEN ACENTUAL o CLAVE RÍTMICA

Patrón de acentuaciones distribuidas en distintos puntos de la matriz métrica. Estos patrones, por ejemplo, el patrón acentos de la chipola, generan estructuraciones rítmicas características de determinada música, simetría y cuadratura en la forma, puntos especiales de alineación o sincronía de los instrumentos de la base, puntos de síncopa, puntos de cambio armónico...

### PARÁMETROS DEL SONIDO

Aspectos valiables del fenómeno acústico: duración, intensidad, altura (frecuencia) y timbre.

### PIEZA / Tema, Canción, Número

En música, es cada de las obras que pertenecen a un determinado ritmo o que son ejecutadas por una agrupación.

### PROGRESIÓN ARMÓNICA

Sucesión de acordes concatenados.

### PULSO

Cadena de eventos simétricos que se suceden con regularidad. En algunas músicas el pulso es ejecutado efectivamente por algún instrumento y en otras no; aún en estos casos, puede ser percibido y extraído de la música.

### REPERTORIO

Conjunto de obras o piezas musicales que hacen parte de un conjunto. El repertorio puede hacer referencia al conjunto de piezas de un tipo de formato (por ejemplo el repertorio del conjunto de galerón), de un ritmo (por ejemplo, el repertorio de joropos), de una agrupación o intérprete (por ejemplo, el repertorio de un determinado bandolista).

### RITMOS ARMÓNICOS

Hacen referencia a la frecuencia con la que se producen los cambios de una a otra de las funciones armónicas involucradas en una estructura (duración, en términos de número de compases).

### SÍNCOPA

Evento rítmico en el cual un elemento ubicado en tiempo o parte de tiempo débil se prolonga hasta el tiempo o parte de tiempo fuerte siguiente. También se asocia con la síncopa la acentuación que se realiza de un elemento rítmico débil.

### TÍMBRICA / Sonido

Hace relación al timbre, cualidad del sonido. En música se relaciona con la percepción del sonido de los instrumentos y sus combinaciones. En instrumentos como el arpa es común diferenciar con denominaciones distintas cada uno de los sonidos que se produce con una fímbrica específica. En este sentido, *cuereao*, *trapeao* y *bandoleao* serían *tímblicas* distintas ejecutadas en los bordones del arpa llanera.

### TRANSCRIPCIÓN

Procedimiento musical que consiste en llevar a notación musical una melodía o ritmo.

## CONTENIDO DEL DISCO COMPACTO

CORTE	TEMA		AUTOR
1	GAVANES DE LA LLANURA		Carlos Rojas H.
2	GAVANES DE LA LLANURA	Versión Instrumental	
3	AL SON DEL ARPA		Carlos Rojas H.
4	AL SON DEL ARPA	Versión Instrumental	
5	LA VAQUERÍA		Carlos Rojas H.
6	LA VAQUERÍA	Versión Instrumental	
7	EL RODEO		Carlos Rojas H.
8	EL RODEO	Versión Instrumental	
9	GAVAN, CHENCHENA Y PIAPOCO		Carlos Rojas H.
10	GAVAN, CHENCHENA Y PIAPOCO	Versión Instrumental	
11	PAJARILLO ZAPATEADO		Carlos Rojas H.
12	PAJARILLO ZAPATEADO	Versión Instrumental	
13	GOZANDO CON LA CHIPOLA		Carlos Rojas H.
14	GOZANDO CON LA CHIPOLA	Versión Instrumental	
15	PAJARILLO VOLADOR		Carlos Rojas H.
16	PAJARILLO VOLADOR	Versión Instrumental	
17	CHIPOLITA DE MI RANCHO		Carlos Rojas H.
18	CHIPOLITA DE MI RANCHO	Versión Instrumental	
19	EL CONEJO Y EL PICURE		Carlos Rojas H.
20	EL CONEJO Y EL PICURE	Versión Instrumental	
21	DON SIMÓN Y JUAN VICENTE		Carlos Rojas H.
22	DON SIMÓN Y JUAN VICENTE	Versión Instrumental	
23	HABLANDO LENGUAS		Carlos Rojas H.
24	HABLANDO LENGUAS	Versión Instrumental	
25	GAVAN	Versión Instrumental	Tradicional
26	SEIS POR DERECHO	Versión Instrumental	Tradicional
27	CHIPOLA	Versión Instrumental	Tradicional
28	SEIS NUMERAO	Versión Instrumental	Tradicional
29	REVUELTA	Versión Instrumental	Tradicional
30	PERIQUERA	Versión Instrumental	Tradicional
31	ZUMBAQUEZUMBA	Versión Instrumental	Tradicional
32	PASAJE TRADICIONAL	Versión Instrumental	Tradicional
33	NUEVO CALLAO	Versión Instrumental	Tradicional
34	CACHOPELAO	Versión Instrumental	Tradicional
35	QUIRPA	Versión Instrumental	Tradicional
36	CARNAVAL	Versión Instrumental	Tradicional
37	SANRAFAEL	Versión Instrumental	Tradicional
38	SANRAFAELITO	Versión Instrumental	Tradicional
39	LOS DIAMANTES	Versión Instrumental	Tradicional
40	EL GAVILÁN	Versión Instrumental	Tradicional
41	LOS MEREURES	Versión Instrumental	Tradicional
42	BASE DE MARACAS	Versión Instrumental	Tradicional
43	BASE DE CUATRO	Versión Instrumental	Tradicional
44	BASE DE ACOMPAÑAMIENTO POR CORRÍO	Versión Instrumental	Tradicional
45	BASE DE ACOMPAÑAMIENTO POR DERECHO	Versión Instrumental	Tradicional
46	BASE DE ACOMPAÑAMIENTO DE CHIPOLA	Versión Instrumental	Tradicional

## CRÉDITOS

Autor de las canciones:  
CARLOS ROJAS HERNÁNDEZ

Grabado en  
AUDIOIMAGEN DIGITAL STUDIO  
Bogotá, D.C.

Grabación:  
Carlos Rojas

Mezcla y masterización:  
Ramiro Cardona

Dirección musical:  
Carlos Rojas H.

Arpa:  
William Macualo  
Cuatro:  
Libardo Rey

Maracas:  
Omar Fandiño

Bajo:  
Ricardo Zapata

Voz:  
Julie Fernanda Ovalle

Muestras sonoras de Golpes  
tradicionales llaneros  
(Cortes 25 a 45):  
Archivos sonoros de  
AUDIOIMAGEN DIGITAL STUDIO

Conjuntos de William Macualo, Julio  
González, Hugo Molina, Carlos Quintero, José  
L. Ortiz, Solian Rosillo y el Grupo Guadalupe.