

**Tratamiento tímbrico en la fusión del joropo llanero y la balada romántica
latinoamericana**

Cristhian Daniel Contreras Tovar

Asesor

Jeyson Nayid García Gómez

Universidad Nacional Abierta y a Distancia UNAD

Escuela de Ciencias Sociales Artes y Humanidades ECSAH

Música

2026

Dedicatoria

Agradezco a los maestros y directivos de la UNAD que me acompañaron durante el aprendizaje de la carrera musical con sus enseñanzas, asesoría y soluciones para que yo pueda llevar a cabo mi proyecto musical, ayudándome a superar los obstáculos que se me han venido presentando, haciendo que valore, comprenda la esencia artística de la música y su importancia como componente fundamental del ser humano. También quiero agradecer a mi mamá Ivone Tovar y a mi familia porque desde muy pequeño me han vinculado y apoyado en diferentes entidades relacionadas con la música como estrategia de apoyo en métodos conductuales para manejar mis emociones como la ansiedad y el estrés, para la integración social, desarrollo de talentos al futuro, en la inclusión por los derechos de las personas con discapacidad, donde la música es una herramienta para salir adelante en proyectos de vida, brindándome oportunidades de mejora y fortalezas en la vida diaria. Aprecio mucho que mi mamá nunca se da por vencida y siembra la semilla de la esperanza con palabras de afirmación no solamente a mí como hijo, sino a muchas otras personas que no conocen cómo la música puede transformar su calidad de vida.

Agradecimientos

Expreso un agradecimiento muy especial a la Universidad Nacional Abierta y a Distancia (UNAD), institución que hizo posible el desarrollo de este proceso de formación durante todos estos años. La Universidad no solamente brindó los espacios académicos necesarios para la construcción del conocimiento, sino que también permitió comprender la investigación como un proceso continuo de aprendizaje, reflexión y mejoramiento, donde cada etapa aportó elementos importantes para el desarrollo de este trabajo. A través de su modelo pedagógico fue posible integrar diferentes áreas del conocimiento que finalmente dieron origen a esta propuesta de investigación-creación, orientada hacia la composición musical desde una perspectiva interdisciplinaria. A la UNAD también le reconozco el valor de promover escenarios donde la música no solamente se entiende como una práctica artística, sino además como una posibilidad de investigación, análisis y construcción de conocimiento. En ese sentido, este proyecto representa también el resultado de un proceso formativo que permitió integrar la reflexión académica con la experiencia creativa, aspecto que fue importante para darle forma a esta propuesta. Del mismo modo, la orientación de los docentes, las observaciones realizadas durante las diferentes etapas y el acompañamiento institucional hicieron posible fortalecer tanto el documento escrito como el desarrollo musical de la obra, permitiendo comprender que la investigación y la creación artística no son procesos separados, sino que pueden complementarse durante la formación profesional.

Resumen

Esta propuesta se desarrolla bajo la modalidad de investigación-creación y tiene como propósito la composición de una suite conformada por tres movimientos, a partir del diálogo entre referentes de la música llanera y la balada romántica latinoamericana. No obstante, la obra no se plantea como una composición inscrita directamente en la tradición del joropo, ni busca reproducir sus células rítmicas, patrones acentuales o acompañamiento, analizando elementos musicales con el fin de identificar recursos pertinentes para el proceso compositivo. La balada romántica latinoamericana aporta el marco expresivo predominante, especialmente en la organización melódica, el tratamiento armónico y el crecimiento emocional de la obra que funciona como una fuente de color sonoro y evocación cultural. Dicha investigación no busca profundizar en las tradiciones folclóricas del joropo desde sus estructuras tradicionales, sino explorar como determinados elementos sonoros del universo llanero pueden resignificarse dentro de una propuesta compositiva contemporánea sustentada en la exploración tímbrica. Por otro lado, se propone identificar la intención sonora de los instrumentos que conforman cada formato instrumental, analizando su función dentro de los modelos compositivos de la Suite. Este proceso investigativo y compositivo permitirá comprender cómo los timbres, registros, roles rítmicos, melódicos y armónicos contribuyen a la construcción discursiva de la obra y orientan las decisiones creativas en el proceso de composición y arreglo. Finalmente, se busca articular los hallazgos teóricos, contextuales y estilísticos con las decisiones musicales adoptadas, de modo que la Suite no solo responda a un ejercicio creativo, sino que se sustente en fundamentos investigativos sólidos que dialoguen con la tradición y el contexto cultural de referencia.

Palabras Clave: joropo llanero, balada romántica, timbre, fusión musical, composición.

Abstract

This proposal is developed under the research-creation approach and aims to compose a suite consisting of three movements, based on the dialogue between references from Llanero music and Latin American romantic ballad. Nevertheless, the work is not conceived as a composition directly rooted in the traditional joropo style, nor does it seek to reproduce its rhythmic cells, accentual patterns, or accompaniment structures. Instead, it analyzes musical elements to identify relevant resources for the compositional process. Latin American romantic ballad provides the predominant expressive framework, especially through melodic organization, harmonic treatment, and the emotional growth of the work, functioning as a source of sonic color and cultural evocation. This research does not aim to deepen the folkloric traditions of joropo through its conventional structures, but rather to explore how certain sonic elements from the Llanero musical universe can be re-signified within a contemporary compositional proposal supported by timbral exploration. On the other hand, it is proposed to identify the sonic intention of the instruments that make up each instrumental format, analyzing their function of the compositional models of Suite. This investigative and compositional process will allow understanding how timbres, registers, rhythmic, melodic, and harmonic roles contribute to the discursive construction of the work and guide creative decisions in the process of composition and arrangement. Finally, based on the research carried out, it seeks to articulate theoretical, contextual, and stylistic findings with the musical decisions adopted, so that the Suite not only responds to a creative exercise, but is also supported by solid research foundations that engage in dialogue with tradition and the cultural context of reference.

Keywords: Joropo, romantic ballad, timbre, musical fusion, composition.

Tabla de Contenido

Introducción	1
Planteamiento Temático	2
Pregunta de Investigación.....	3
Justificación.....	4
Objetivos	8
Objetivo General	8
Objetivos Específicos.....	8
Antecedentes	9
Contextualización de la Fusión.....	9
Referentes Artísticos.....	12
Cholo Valderrama.....	12
Aldemaro Romero.....	13
Ricardo Montaner	13
Marco Teórico	15
Panorama y Contextualización	15
Flexibilidad Estructural y Continuidad del Género	15
Identidad Tímbrica y Estructural del Joropo	16
Características del Joropo	18
Golpe.....	18
Pasaje	18
Tonada.....	19
Música Llanera	19
Patrimonio e Identidad Sonora Maleable.....	19

Balada Romántica Latinoamericana	21
Configuración Tímbrica y Armónica.....	21
Intimidad y una estética urbana	22
Tratamiento Tímbrico como un Catalizador Estructural para la Fusión	22
Elementos Estructurales del Joropo	23
Variaciones de la Acentuación del Joropo.....	25
Tamboriao.....	25
Los Partidos.	26
Cruzao.....	26
Estructura Armónica de los Golpes de la Música Llanera.....	27
Instrumentos Típicos de la Música Llanera.....	33
Arpa Llanera como Eje Estructural.....	33
Cuatro Llanero como Motor Rítmico y Armónico	34
Maracas como la Matriz Métrica y Percusiva.....	35
Bandola Llanera como una Alternativa Melódica	35
Bajo Eléctrico como la Consolidación del Registro Grave	35
Desarrollo Metodológico.....	37
Subgéneros y Patrones Rítmicos del Joropo.....	37
Repertorio de las Obras de Al Ritmo del Llano.....	38
Galope	38
Indomable	51
Libertad.....	60
Conclusiones	70
Recomendaciones	72

Comunicación y Divulgación	74
Referencias Bibliográficas	76

Tabla de Figuras

Figura 1 <i>Régimen Acentual Por Corríó</i>	23
Figura 2 <i>Régimen Acentual Por Derecho</i>	24
Figura 3 <i>Régimen Acentual Chipola</i>	24
Figura 4 <i>Tamboríao Por Corríó</i>	25
Figura 5 <i>Tamboríao Por Derecho</i>	25
Figura 6 <i>Partidos Por Corríó</i>	26
Figura 7 <i>Partidos Por Derecho</i>	26
Figura 8 <i>Cruzao Por Corríó</i>	26
Figura 9 <i>Cruzao Por Derecho</i>	27
Figura 10 <i>Gaván</i>	27
Figura 11 <i>La Revuelta</i>	28
Figura 12 <i>Nuevocallao</i>	28
Figura 13 <i>Chachopelao</i>	29
Figura 14 <i>Quirpa</i>	29
Figura 15 <i>Sanrafaelito</i>	30
Figura 16 <i>El Carnaval</i>	30
Figura 17 <i>Los Mamonales</i>	31
Figura 18 <i>Los Diamantes</i>	31
Figura 19 <i>Textura Por Corríó y Por Derecho</i>	31
Figura 20 <i>Tesitura del Arpa Llanera</i>	33
Figura 21 <i>Introducción Galope</i>	39
Figura 22 <i>Colchón de la Expresión Armónica</i>	41
Figura 23 <i>Textura del Arpegio en el Arpa</i>	41
Figura 24 <i>Textura Tímbrica del Cuatro</i>	42
Figura 25 <i>Expresividad Armónica del Joropo</i>	42
Figura 26 <i>Reconfiguración Tímbrica</i>	43
Figura 27 <i>Diálogo de Cámara Pianística</i>	45
Figura 28 <i>Marcaciones Melódicas</i>	45

Figura 29 <i>El Contraste de las Acentuaciones Rítmicas</i>	46
Figura 30 <i>Bordoneo del Arpa</i>	47
Figura 31 <i>Aplicación Técnica del Segundillo</i>	48
Figura 32 <i>Modulación Subdominante</i>	49
Figura 33 <i>Abruptos Armónicos</i>	49
Figura 34 <i>Desvanecimiento de Cuerdas</i>	50
Figura 35 <i>Contorno Melódico del Arpa</i>	52
Figura 36 <i>Colchón Armónico de la Guitarra</i>	53
Figura 37 <i>Carácter del Bordoneo</i>	53
Figura 38 <i>Estabilidad del Pulso Rítmico del Cajón</i>	54
Figura 39 <i>Textura Rítmica del Joropo</i>	54
Figura 40 <i>Diálogo Llanero</i>	55
Figura 41 <i>Cantabile del Violín</i>	55
Figura 42 <i>El Contraste de la Chipola</i>	56
Figura 43 <i>El Dominio del Arpeggio</i>	56
Figura 44 <i>Expansión Dominante de los Acentos Fuertes</i>	57
Figura 45 <i>Discurso Armónico de la Fusión Tímbrica</i>	58
Figura 46 <i>Acentos Rítmicos del Joropo</i>	58
Figura 47 <i>Sonido Híbrido del Joropo</i>	59
Figura 48 <i>Introducción Libertad</i>	60
Figura 49 <i>Gravedad Armónica del Bajo Eléctrico</i>	61
Figura 50 <i>Derivación del Bordeo Central del Joropo</i>	62
Figura 51 <i>Densidad Moderada de la Balada</i>	62
Figura 52 <i>Acompañamiento Contrapuntístico de la Balada</i>	63
Figura 53 <i>El Uso de los Trémolos Melódicos</i>	64
Figura 54 <i>Variación Rítmica de la Melodía Cromática</i>	65
Figura 55 <i>Centro Funcional de las Cadencias</i>	65
Figura 56 <i>Crecimiento Expresivo de las Cuerdas</i>	66
Figura 57 <i>Estética Urbana de la Balada</i>	67
Figura 58 <i>Textura Contrapuntística de la Melodía</i>	68

Figura 59 <i>Articulación Rítmica de la Guitarra</i>	69
Figura 60 <i>Resolución Final</i>	70
Figura 61 <i>Presentación del Repertorio Al Ritmo del Llano</i>	74

Apéndices

Apéndice A <i>Galope</i>	87
Apéndice B <i>Indomable</i>	24
Apéndice C <i>Libertad</i>	24

Introducción

Esta investigación surge del interés por explorar posibilidades compositivas contemporáneas a partir del diálogo entre el joropo llanero y la balada romántica latinoamericana. Este interés se relaciona con la coexistencia de prácticas musicales tradicionales y urbanas en Villavicencio, donde la cultura llanera se promueve en instituciones educativas, y convive con identidades musicales que se articulan alrededor de otros géneros y formatos instrumentales (Bolaños-Motta, 2018). Esta propuesta investigativa de creación aborda la fusión entre el tratamiento tímbrico del joropo llanero y la balada romántica latinoamericana como estrategia de resignificación cultural de la música llanera (Sánchez y Martínez, 2021).

Analizando que la versión del joropo del cantante Elio Zamora en referencia a la obra de Ricardo Montaner, Brito (2019) sostiene: “El uso de acordes maj7 y add9 suaviza las cadencias tradicionales y genera una atmósfera de introspección emocional característica de la balada romántica”. Estos elementos armónicos y tímbricos se han convertido en referentes para compositores llaneros interesados en procesos de fusión.

Con base en la identificación de timbres, texturas y dinámicas se busca estructurar una nueva identidad sonora híbrida que innove la energía rítmica del joropo con el lirismo de la balada romántica, conservando las características principales de ambos géneros. Como resultado de la investigación-creación se evidencia la composición de una Suite de tres movimientos instrumentales: “Galope”, “Indomable” y “Libertad”. La Suite integra una nueva identidad sonora que permita avanzar conocimientos musicales del tratamiento tímbricos de ambos géneros en una misma pieza, como sincretismo entre la música folclórica del Llano y la balada romántica teniendo en cuenta la aplicación del tratamiento tímbrico.

Planteamiento Temático

En este planteamiento, el joropo llanero no se asume como un modelo formal que deba reproducirse estrictamente en la partitura, sino como un sistema de recursos rítmicos, tímbricos e interpretativos que puede ser reorganizado dentro de una propuesta híbrida con la balada romántica latinoamericana. En ese sentido, la referencia al joropo se delimita a aquellos componentes que resultan pertinentes para el problema de investigación: el tratamiento tímbrico del conjunto llanero y, particularmente, la versatilidad funcional del arpa en procesos de reconfiguración estética.

Por su parte la balada romántica, surgida en las décadas de 1950 y 1960 bajo la influencia de la canción italiana y la chanson francesa, se consolidó en América Latina como vehículo de expresión emocional de las clases medias urbanas, centrada en temáticas de amor, desamor y relaciones personales (Cano, 2014). Sánchez y Martínez (2021) distinguen su estética musical por un tempo moderado o lento, armonías funcionales enriquecidas (acordes maj7, add9, etc.) y una instrumentación en la que predominan el piano, las guitarras, las cuerdas y los sintetizadores.

La fusión entre joropo y balada plantea una propuesta estética que excede la yuxtaposición superficial de elemento el tratamiento tímbrico como categoría central: es decir, la elección, combinación y manipulación de las cualidades sonoras de instrumentos y voces para construir nuevas configuraciones identitarias (López y Kittrell, 2024). En este contexto, la presente investigación se focaliza en cómo los timbres distintivos del joropo “el arpa llanera, el cuatro y las maracas” con sus técnicas de bordoneo, segundillo y metrallera (Rojas Hernández, 2004, pp. 24–27), pueden dialogar con las cualidades melódicas y sentimentales de la balada romántica latinoamericana.

De este modo, el tratamiento tímbrico no se concibe como mera suma instrumental, sino como estrategia estética que exige sensibilidad artística, rigor técnico y un respeto informado por la tradición sonora de ambos géneros. La articulación de timbres contrastantes siendo la percusión viva y acentual del joropo frente a la sonoridad introspectiva y envolvente de la balada que abre la posibilidad de una síntesis coherente entre lo tradicional, lo contemporáneo y deja pues, un interrogante correspondiente a la pregunta de investigación de este documento.

Pregunta de Investigación

¿De qué manera el tratamiento tímbrico permite articular la fusión entre el joropo llanero y la balada romántica, generando una identidad sonora que preserve las características esenciales de ambos géneros?

Justificación

Desde la disciplina de la composición musical, la fusión de géneros constituye una estrategia legítima de experimentación estética y resignificación cultural, siempre que se fundamente en el conocimiento profundo de los lenguajes involucrados. En el caso del joropo llanero, distintos estudios han mostrado que su fuerza identitaria se asienta en la relación entre métrica compuesta, regímenes acentuales, sistemas de bajos y timbre del conjunto llanero como es el arpa, el cuatro y las maracas (Rojas Hernández, 2004; Gutiérrez, 2018).

Calderón (2015) señala que las transformaciones contemporáneas del joropo —nuevos formatos, inclusión de bajo eléctrico o baterías— son viables siempre que se respete ese núcleo rítmico-tímbrico, lo cual respalda la pertinencia de una propuesta de fusión que parta del tratamiento sonoro y no de la simple yuxtaposición estilística.

Por su parte, la balada romántica latinoamericana ha sido analizada como un género clave en la construcción de sensibilidades urbanas, articulando recursos armónicos y tímbricos provenientes de la canción europea con imaginarios afectivos propios de la región (Cano, 2014). En los estudios de Sánchez y Martínez (2021) y Tagg (2013) muestran cómo las progresiones funcionales enriquecidas por el protagonismo del piano, las cuerdas y el manejo gradual de la dinámica crean un “clima emocional” reconocible que se ha convertido en un código compartido de generación en generación para comunicar a través de la música como lenguaje universal.

De modo que este proyecto propone la creación de una obra original que articule la energía rítmica del joropo con la narrativa expresiva de la balada, mediante procesos de análisis musical, experimentación compositiva y producción sonora. La metodología se estructura en fases que integran revisión teórica, análisis comparativo, diseño compositivo y validación

estética. Se espera como resultado una propuesta sonora híbrida que aporte al campo de la composición contemporánea en Colombia y la resignificación del patrimonio musical llanero.

Esta investigación–creación tiene como propósito fusionar el joropo llanero y la balada romántica latinoamericana mediante un tratamiento tímbrico consciente que preserve la identidad estructural de ambos géneros. El joropo, definido como música festiva del pueblo mestizo de los Llanos del Orinoco (Rojas Hernández, 2004), se caracteriza por su base ritmo-percusiva en 6/8 y 3/4, sus regímenes acentuales Por Corrió, Por Derecho y Chipola, y su formato instrumental de arpa, cuatro y maracas. Por su parte, la balada romántica latinoamericana se distingue por su lirismo melódico, armonías funcionales enriquecidas y una estética sonora centrada en el piano y las cuerdas (Calderón, 2015).

El tratamiento tímbrico en la fusión del joropo y la balada favorece la emergencia de una identidad sonora distintiva mediante la integración planificada de elementos propios de cada género. La manipulación de texturas homofónicas, heterofónicas y polifónicas, dinámicas y cualidades tímbricas de instrumentos y voces permitirá articular la energía rítmica y acentual del joropo, incluyendo sus regímenes Por Corrió [marcación del acento en el primero y tercer tiempo del compás ternario de $\frac{3}{4}$], Por Derecho [marcación del acento en el segundo y tercer tiempo del compás ternario] y Chipola [extensión de dos compases, combinando un primer segmento ternario acentuado en segundo y tercer tiempo con un segundo segmento binario acentuado en su segundo tiempo] con la expresividad emocional y la narrativa melódica de la balada (Rojas Hernández, 2004, pp. 14–16).

Para el campo artístico, la obra resultante amplía el repertorio de fusión latinoamericana desde un enfoque compositivo informado; para el contexto sociocultural, ofrece una lectura sonora de las tensiones entre ruralidad e imaginación urbana que atraviesan hoy el Llano; y para

la universidad, constituye un ejercicio de investigación-creación que articula análisis musicológico, experimentación compositiva y producción sonora del proceso formativo. Para ello, es necesario realizar un trabajo compositivo basado en las raíces de esta música y que, a través de la exploración tímbrica y técnica, involucren instrumentos ajenos a este folclor, buscando un correcto desarrollo de los motivos melódicos, armónicos, las formas y las dinámicas. Es preciso mencionar que esta idea ya está siendo realizada por diferentes artistas del medio; sin embargo, también es necesaria la aplicación de procesos académicos en el tratamiento e innovación de las músicas tradicionales de los Llanos.

Por este motivo, se plantea componer una obra musical tipo Suite fundamentada en cantos, tonadas y golpes tradicionales, escrita para instrumentos ajenos al folclor llanero, pero también incluyendo el formato tradicional, con el fin de buscar un resultado sonoro diferente al convencional en estas músicas, permitiendo la inclusión de nuevos instrumentos, contribuyendo a una exploración tímbrica y de esta manera aportar material de consulta para los interesados en este género, los cuales se componen de la diversidad cultural de los movimientos tradicionales de la poesía lírica, por lo tanto, se puede manejar en la misma obra con diferentes elementos musicales por medio de los patrones rítmicos del joropo.

El estudio se apoya en las herramientas analíticas y técnicas para compositores y productores en procesos de hibridación musical por la reflexión etnomusicológica acerca de los procesos contemporáneos de mestizaje sonoro en Latinoamérica (López y Kittrell, 2024). La propuesta responde a la necesidad de explorar nuevas posibilidades de creación para la música llanera sin perder su identidad cultural. A partir de la hibridación tímbrica con la balada romántica latinoamericana, la obra busca ampliar los recursos expresivos del repertorio

contemporáneo, demostrando que la tradición puede dialogar con otros lenguajes musicales.

Según Lengwinat (2016), el conjunto llanero tradicional está conformado principalmente por el arpa, el cuatro, las maracas y, en algunas agrupaciones, la bandola llanera. Cada instrumento cumple funciones específicas dentro de la construcción sonora del joropo, permitiendo una interacción entre la base armónica, el acompañamiento rítmico y el desarrollo melódico.

De esta manera, contribuye a la innovación artística, al fortalecimiento del patrimonio sonoro llanero y la generación de nuevas alternativas compositivas dentro del contexto musical latinoamericano, contribuyendo la creación artística en la innovación tímbrica cuando se respetan estructuras rítmicas y modelos del género, aun incorporando recursos no tradicionales (Arenas Ríos, 2022).

Objetivos

Objetivo General

Componer una Suite con el elemento de tratamiento tímbrico como identidad sonora híbrida entre la música llanera y la balada romántica latinoamericana.

Objetivos Específicos

Analizar el repertorio, para la identificación de los elementos tímbricos esenciales en la estructura musical del joropo y la balada romántica.

Determinar los recursos aplicables a la fusión de la música llanera, a través del estudio comparativo de obras representativas y las características armónicas y expresivas de la balada romántica latinoamericana.

Describir las características sonoras de los instrumentos de ambos géneros en relación con la coherencia estética, el equilibrio tímbrico e identidad sonora híbrida.

Concretar una propuesta compositiva original mediante la creación y notación musical de una suite en tres movimientos para la fusión tímbrica de ambos géneros.

Antecedentes

La propuesta de articulación del joropo con lenguajes musicales externos se inscribe en una tradición documentada de experiencias de hibridación dentro del ámbito latinoamericano. La propuesta de fusión entre la música llanera y la balada romántica latinoamericana también puede entenderse como una estrategia de aprendizaje y creación musical. En este sentido, Regelski (1980) plantea que la formación musical trasciende la adquisición de habilidades técnicas, ya que involucra procesos de percepción, sensibilidad y razonamiento permitiendo construir significado musical a partir de la experiencia artística. Desde esta perspectiva, la exploración tímbrica entre ambos géneros favorece el desarrollo de nuevas formas de comprensión e interpretación musical, promoviendo el diálogo entre la tradición y la innovación creativa contemporánea.

La música llanera ha demostrado una importante capacidad de transformación sin contradecir su condición patrimonial, más bien, confirma su carácter dinámico y un permanente movimiento. Los componentes estructurales del joropo y plantean la identidad llanera en la lógica de acentuación e interacción funcional que se da entre los instrumentos del conjunto llanero, entendiendo que la tradición oral y la innovación sonora no se excluyen entre sí, sino que coexisten dentro de un mismo proceso de continuidad cultural (Rojas Hernández, 2004).

Contextualización de la Fusión

La fusión entre el joropo y la balada se entiende como un proceso musical donde dos géneros que vienen de tradiciones distintas terminan encontrándose en un mismo espacio sonoro. Por un lado, el joropo trae toda la fuerza rítmica del llano, su acentuación particular y su instrumentación tradicional; por el otro lado la balada aporta una sensibilidad más íntima, melódica y armónicamente más amplia. Esta unión no es algo nuevo del todo, ya que en los

últimos años muchos compositores han buscado mezclar elementos tradicionales con géneros urbanos para llegar a nuevos públicos sin perder la raíz cultural.

En el contexto colombiano y venezolano, el joropo tiene un valor patrimonial muy grande. La UNESCO (2017) reconoció los “Cantos de trabajo de los Llanos de Colombia y Venezuela” como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad, lo cual demuestra que estas expresiones no son solamente música sino también una forma de vida ligada al territorio. De forma parecida, Calderón (2015) señala: “El joropo en ambos países comparte rasgos musicales en común pero también tiene variantes interpretativas, lo que permite que el género se adapte a distintas propuestas creativas”.

A esto se suma que las músicas tradicionales hoy en día están en constante diálogo con otros géneros y con el mercado musical global. Pazos (2014) argumenta el concepto de tradición cultural de Stuart Hall en los elementos significativos de “músicas locales, mercado global y el nuevo milenio en Colombia”:

“La tradición es un elemento vital de la cultura; pero tiene poco que ver con la mera resistencia de formas antiguas. Tiene mucho más que ver con la forma en que se han vinculado o articulado los elementos unos con otros. Estas combinaciones en una cultura nacional-popular no tienen una posición fija o inscrita y, ciertamente, ningún significado al que arrastre, por decirlo así, la corriente de la tradición histórica, sin sufrir ningún cambio. No sólo puede modificarse la combinación de los elementos de la «tradición», de tal manera que se articulen con prácticas y posiciones diferentes y adquieran un significado y una pertinencia nuevos. También es frecuente que la lucha cultural se manifieste de la forma más aguda justamente en el punto donde se encuentran, se cruzan, tradiciones distintas, opuestas. Tratan de despegar una forma cultural de su implantación en una tradición y de darle una nueva resonancia o acento cultural. Las tradiciones no son fijas para siempre: ciertamente no lo son en ninguna posición universal en relación con

una sola clase. Las culturas, concebidas no como «formas de vida» separadas, sino como «formas de lucha» se cruzan constantemente: las luchas culturales pertinentes surgen en los puntos de cruzamiento” (Hall, 2013, pág. 197).

Esta apertura ya se ha visto en investigaciones recientes sobre el Llano. Padilla (2024) trabaja con la integración entre música llanera y música electrónica, mientras que Arenas Ríos (2022) propone “suite de músicas llaneras para instrumentos tradicionales y no convencionales”. Esto demuestra que el joropo tiene la capacidad de relacionarse con muchos formatos diferentes sin dejar de ser reconocible. Arbeláez (2016) estudia la relación entre “tradición e innovación” del arpa llanera, reforzando la idea de que la innovación y tradición no son opuestas, sino unidas.

Por el lado de los instrumentos, Gutiérrez (2018) plantea que el arpa llanera tiene transformaciones contemporáneas en su técnica y timbre, lo cual abre la puerta a usarla en contextos de fusión. Noguera (2019) analiza el cuatro llanero desde sus “nuevas tendencias”, mostrando que también este instrumento puede asumir nuevas funciones interpretativas que van más allá del acompañamiento tradicional.

En cuanto a la balada se centra en la expresión sentimental y en el desarrollo melódico de carácter romántico. Esta característica es la que permite que la balada se integre al joropo, ya que aporta atmósferas suaves, fraseos amplios y una sensibilidad más íntima que contrasta con la energía rítmica del llano. La fusión entonces no es una mezcla forzada sino una propuesta donde ambos géneros se complementan, uno aportando la fuerza territorial y la dimensión emocional.

El autor señala que el joropo no debe entenderse únicamente como un género musical, sino como una expresión cultural asociada a las prácticas sociales, las formas de interpretación y la tradición oral de los Llanos venezolanos. Este aspecto contribuye a explicar la permanencia de sus elementos musicales dentro de propuestas contemporáneas, donde se retoman recursos

tradicionales para ser resignificados en otros contextos sonoros (Lengwinat, 2016).

Referentes Artísticos

La propuesta toma como referentes a tres compositores que representan estas dos orillas: Cholo Valderrama desde el joropo más tradicional, Aldemaro Romero desde la innovación de las músicas venezolanas, y Ricardo Montaner desde la balada romántica latinoamericana.

Cholo Valderrama

Cholo Valderrama es uno de los referentes más importantes del joropo actual, sobre todo porque su música mantiene un vínculo muy fuerte con el territorio llanero, con su gente y con sus formas de vida. En su obra el joropo no es solamente un ritmo o un estilo, sino que también es una manera de contar historias del campo, del trabajo y de la cotidianidad del llanero.

Alvarado (2017) trabaja esta relación cuando habla de literatura, memoria social y joropo, dejando claro que el género tiene una dimensión narrativa y social que va más allá de lo puramente musical. Esta idea se conecta también con lo que dice Rodado (2010), quien titula su trabajo de una manera muy significativa: “Cholo Valderrama, el joropo está en la tierra”. Esta frase resume bien la relación entre el cantante y su raíz, porque su música nace y se sostiene desde el territorio.

Por otro lado, Avella (2008) destaca la proyección internacional de Valderrama al referirse a él como el “cantante de joropo que ganó el Grammy Latino”, lo que muestra que es posible llevar la tradición a escenarios mundiales sin que pierda su esencia. Esto es importante para la propuesta de fusión, porque Valderrama representa esa autenticidad que se puede proyectar hacia nuevos públicos.

Dentro de la obra, su influencia justifica que se conserven los elementos básicos del

joropo: el arpa, el cuatro, las maracas, los acentos Por Corrió y Por Derecho, y las formas melódicas propias del canto llanero. Es decir, gracias a este referente la fusión no pierde su raíz.

Aldemaro Romero

Aldemaro Romero es un referente diferente pero igual de importante, porque su trabajo demuestra que las músicas tradicionales se pueden modernizar sin perder identidad. Él integró elementos populares con recursos académicos, orquestales y urbanos, generando un lenguaje propio que abrió camino para muchas propuestas de fusión posteriores.

Bariona y Pirela (2019) lo presentan directamente como “Aldemaro el Maestro”, expresión que ya muestra la importancia que tiene dentro del panorama musical venezolano. Y Figueredo (2018) lo describe como “ejemplo del talento musical venezolano”, lo que refuerza la idea de que es un compositor referente para pensar la innovación dentro de la tradición.

Su valor para esta propuesta permite justificar el uso de nuevos recursos tímbricos y armónicos sobre una base tradicional. En otras palabras, gracias al ejemplo de Romero se puede pensar que el joropo no tiene que mantenerse cerrado, sino que puede dialogar con otros instrumentos como el piano, el violín o el chelo, sin perder lo que lo hace reconocible. Esto va de la mano con lo que plantean Arbeláez (2016) sobre la relación entre tradición e innovación, y Noguera (2019) sobre las nuevas tendencias del cuatro llanero.

Entonces, la influencia de Aldemaro Romero en la obra se ve reflejada en la incorporación de instrumentos no tradicionales del joropo, en arreglos más elaborados y en una expansión del color armónico, todo esto sin abandonar la raíz llanera que aporta Valderrama.

Ricardo Montaner

Ricardo Montaner aparece como el referente principal de la balada romántica dentro de la

propuesta. Su música se caracteriza por darle mucha importancia a la voz, a la melodía y a la atmósfera sentimental, lo que aporta una sensibilidad distinta a la fuerza rítmica del joropo. Esta dimensión también queda reflejada en el trabajo de Monterrey Live (2023), titulado “Ricardo Montaner y sus canciones más románticas”, donde se resalta su perfil como cantante de baladas afectivas y melodías amplias.

Su influencia dentro de la obra se traduce en el uso de líneas melódicas más cantabile, armonías extendidas y acompañamientos suaves de piano y cuerdas. Estos elementos generan una atmósfera más íntima que se superpone a la base rítmica del joropo, sin reemplazarla. Es decir, Montaner no entra para imponerlo, sino complementar con fraseo romántico y emocional.

Bolaños-Motta (2018) ha estudiado las prácticas de escucha musical en Villavicencio, identificando que las audiencias locales sostienen una convivencia orgánica entre el repertorio llanero tradicional y géneros urbanos como la balada romántica. Este hallazgo proporciona un sustento sociocultural concreto para la propuesta de fusión, al evidenciar que el público potencial ya posee los referentes auditivos necesarios para decodificar una composición que integre elementos de ambos géneros.

Marco Teórico

Panorama y Contextualización

Se reconoce que la tradición musical llanera ha operado históricamente mediante dinámicas de transmisión oral y procesos de aprendizaje situado, características que no solo configuran su naturaleza patrimonial, sino que han garantizado su preservación diacrónica. Al respecto, Rojas Hernández (2004) documenta que el joropo experimentó transformaciones organológicas significativas a lo largo del siglo XX, señalando que fue el impulso de la radiodifusión el que consolidó el formato del conjunto llanero como estructura sonora predominante en la segunda mitad de ese siglo para la estructura tímbrica del género:

Lejos de constituir una limitación para su estudio sistemático, esta modalidad de transmisión oral evidencia la vigencia de un sistema epistémico que ha perdurado por generaciones sin depender exclusivamente de la notación escrita. En este sentido, desde la etnomusicología se plantea que la oralidad y la escritura deben concebirse como sistemas complementarios dentro de los procesos de salvaguarda del patrimonio musical (Agawu, 2003).

Flexibilidad Estructural y Continuidad del Género

Bajo esta comprensión, la música llanera ha sido identificada por diversos investigadores como un lenguaje con gramática interna propia, susceptible de desarrollos estilísticos coherentes con su naturaleza estructural.

Esta premisa teórica encuentra verificación empírica en el desarrollo histórico del joropo: la incorporación del contrabajo y, posteriormente, del bajo eléctrico durante la década de 1960 no alteró la identidad del género, sino que amplió su paleta tímbrica manteniendo intacta la lógica funcional del ensamble (Rojas Hernández, 2004).

Esto demuestra que la innovación tímbrica ha formado parte del desarrollo natural del

joropo llanero.

Identidad Tímbrica y Estructural del Joropo

Para fundamentar una propuesta de fusión con rigor analítico, resulta imprescindible delimitar con precisión los elementos que configuran la identidad musical del joropo. La investigación de Rojas Hernández (2004), desarrollada en el marco del Plan Nacional de Música para la Convivencia del Ministerio de Cultura de Colombia, establece que dicha identidad no reside únicamente en la instrumentación del conjunto llanero, sino en la interacción funcional de sus componentes dentro de un sistema de acentuación que identifica las características de la música llanera. Sin embargo, el joropo se resalta por su impacto cultural de las tradiciones artísticas de los Llanos Orientales a través de la danza y el ritmo del arpa, las maracas, el cuatro, la bandola y el bajo eléctrico, siendo los instrumentos típicos del joropo. Esta delimitación resulta fundamental como antecedente investigativo, pues permite establecer que, mientras se preserve la lógica acentual como eje organizador, los componentes armónicos y tímbricos del joropo pueden ser objeto de variación o expansión sin que ello comprometa la identidad local.

El arpa llanera desempeña un papel central dentro del conjunto instrumental, ya que combina funciones melódicas, armónicas y rítmicas mediante recursos como el bordoneo y los arpeggios. Estas características han permitido su adaptación a diversos contextos musicales sin que pierda su identidad tímbrica, siendo un instrumento clave para comprender la relación entre tradición, interpretación y nuevas propuestas de creación musical (Lengwinat, 2016).

En la investigación teórica, Guerrero (2012) explica que “Las flores y el seis” profundiza en lo que se denominan golpes de seis, tomando en cuenta el joropo central, en la ejecución y el sistema musical. De esta manera, Aldemaro Romero actualiza el lenguaje musical del

joropo para ser comprensible a audiencias internacionales, pero sin restar su esencia rítmica.

Rojas Hernández (2004) describe así el núcleo instrumental del Llano:

El conjunto llanero está formado por un instrumento melódico como el arpa, la bandola llanera o el canto, un instrumento armónico-rítmico como el cuatro y un instrumento de percusión como las maracas, a los que en el siglo XX se suma el contrabajo o bajo eléctrico como refuerzo de los bajos (p. 6).

En el contexto colombiano reciente, Gutiérrez (2018) ha profundizado en el rol del arpa llanera como eje tímbrico y estructural: “Dentro del conjunto llanero, el arpa puede considerarse el corazón sonoro del joropo, pues integra funciones repartidas entre varios instrumentos”.

En esta misma línea, diversos estudios sobre la práctica interpretativa del arpa llanera coinciden en señalar su carácter polifuncional, en tanto el instrumento articula simultáneamente funciones melódicas, armónicas y rítmicas mediante recursos técnicos interpretativos como el bordoneo [pulsación de las cuerdas graves del instrumento con el pulgar de la mano izquierda], el arpeggio [recurso de acompañamiento para crear texturas fluidas y continuas que sostienen el discurso melódico], el segundillo [ejecución de una figura rítmica característica en la zona media del instrumento] y la metralleta [ejecución rápida y continua de notas agudas, generando una textura densa y de alta velocidad]. Esta versatilidad técnica permite comprender al arpa no como un instrumento aislado, sino como un eje estructural dentro del discurso musical llanero.

La música llanera organiza sus repertorios a partir de una estructura jerárquica en la que el joropo funciona como denominación genérica. Rojas Hernández (2004) explica que:

El repertorio de la música llanera se agrupa en dos grandes géneros: el Golpe y el Pasaje, ambos son conocidos por la denominación genérica del joropo llanero, expresión que también designa la danza de pareja que se acompaña con estos repertorios (p. 6).

De este modo, el joropo no constituye un género independiente del golpe y el pasaje, sino

el marco que los integra tanto en su dimensión musical como en su dimensión de la danza.

Es así como la transferencia de aprendizaje se vuelve fundamental en la adquisición de una habilidad: “Mientras más experiencia se tenga con el aprendizaje disponible, más oportunidad y probabilidad habrá de que ocurra la respuesta correcta en la conducta.” (Regelski, 1980). El autor explica que el método de aprendizaje musical es el puente tímbrico que permite coexistir en ambos géneros para construir la armonía instrumental.

Características del Joropo

Golpe

El golpe se caracteriza por poseer estructuras armónicas y melódicas estandarizadas que definen cada subgénero de manera específica. Rojas Hernández (2004) documenta:

Las variaciones rítmicas de golpes tradicionales, entre los que se encuentran el pajarillo, el Gaván, el Seis Por Derecho, la Chipola, la Quirpa, la Periquera, el Gavilán y el San Rafael, cada uno con progresiones armónicas y regímenes acentuales definidos. En cuanto a la acentuación, el autor señala que el régimen Por Corríó se estructura sobre la acentuación del "primero y tercer tiempo del compás", mientras que el régimen Por Derecho se organiza sobre la acentuación del "segundo y tercer tiempo en compás ternario" (p. 14).

La gran mayoría del repertorio de golpes se inscribe en el régimen Por Corríó, aunque algunos como el seis por derecho y el pajarillo se estructuran en el régimen por derecho.

Pasaje

El pasaje ofrece mayor flexibilidad compositiva que el golpe, pues permite al autor un margen más amplio en la definición de la melodía y la armonía. No obstante, mantiene patrones recurrentes: Rojas Hernández (2004) señala que el régimen Por Corríó "la totalidad de las piezas conocidas como pasaje [...] se estructuran en este régimen acentual" (p. 14). Sus temáticas suelen

abordar relatos de la cotidianidad, descripciones del paisaje llanero y expresiones sentimentales, elementos que lo vinculan con la tradición lírica de la región.

Tonada

En cuanto a la tonada no se clasifica dentro de la música llanera en sentido estricto, constituye un repertorio de raíz tradicional estrechamente vinculado a la vida del llano. Rojas Hernández (2004) la describe

Los cantos de labor conocidos como cantos de ganado, es decir, tonadas de ordeño y cantos de vaquería, asociados a las tareas ganaderas que constituyen la principal actividad económica regional, reconociendo las diferencias de carácter entre estos estilos musicales y la música festiva como parranda, reservándose para esta última la designación de música llanera (p. 6).

La tonada se caracteriza por su carácter monódico, su articulación particular con uso frecuente de glissandos y su función acompañante de las faenas del campo.

Música Llanera

Patrimonio e Identidad Sonora Maleable

Este trabajo de investigación concibe a la música llanera no solo como una herencia cultural estática, sino siendo un patrimonio vivo y lenguaje dinámico. Desde esta óptica las expresiones patrimoniales, funcionan como herramientas activas que preservan a la diversidad cultural frente a lo que son las corrientes globalizadoras (Calderón, 2015). En Colombia la música llanera, constituye un pilar fundamental de esta identidad sonora; su valor trasciende más allá de la estética para entrelazarse de manera profunda junto con el estilo de vida, la oralidad y la historia de los Llanos Orientales. Esta riqueza comunitaria y narrativa alcanzó un reconocimiento a nivel de todo el mundo cuando los cantos de trabajo del Llano fueron declarados Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad (UNESCO, 2017).

En cuanto a la «tradición», de acuerdo con el propio Stuart Hall, puede interpretar del contexto local, teniendo en cuenta los diferentes usos culturales:

¿Qué podría ser más ecléctico y fortuito que esa colección de símbolos muertos y chucherías¹, extraídos del baúl de los disfraces del pasado, con que muchos jóvenes de ahora han optado por adornarse? Estos símbolos y chucherías son profundamente ambiguos. Con ellos podrían evocarse mil causas culturales perdidas (Hall, 2013, pág. 198).

Este análisis implica la aplicación de las habilidades artísticas acerca de la fusión tímbrico en valorar estas «tradiciones» llaneras en los contextos urbanos contemporáneos, no solamente aborda el universo sonoro llanero en su totalidad, sino de que se delimita al joropo y a la morfología instrumental del conjunto tradicional. La huella acústica de este género nace a partir de la simbiosis funcional de entre el arpa, el cuatro y las maracas, a los cuales se le ha sumado el bajo para nutrir el registro más grave (Rojas Hernández, 2004). En consecuencia, el color tímbrico del joropo no es el resultado de un instrumento solo, sino que es el producto de la arquitectura interactiva y estructural del ensamble completo.

El arpa llanera asume el tejido armónico y el anclaje rítmico, empleando técnicas idiomáticas como lo es el bordoneo, el arpegio, el segundillo y la metralleta para así estructurar su acompañamiento. De acuerdo con Robayo (2013), explica la importancia de la música llanera:

...me enfoco en esa canción que derribó todas las murallas que habían en la música venezolana (llanera), de bromita no me lanzaron del país los sindicatos de campesinos, cuando oyeron el arpa en el tema Llanerísima, cuando dice Luis Silva: ...un pajarillo, comienzo yo a imaginarme, y no le doy al pajarillo como es (tradicional), decían: este se está metiendo con todos los parámetros de la música llanera; y hasta el día de hoy, se

¹ Cosa de poca importancia, pero pulida y delicada (Real Academia Española RAE).

vino esa ola de arpistas agarrando la influencia de mi estilo, ¡entonces se contribuyó! ... Producto de mi sistema de enseñanza, son alumnos, Leonard Jácome, Eduardo Betancour, Manuel Camero y otros, que son alumnos a través de mis discos (Hurtado, 2011, p. 61).

El autor Darío Robayo determina la conservación de la música llanera a través de la tradición oral promovida por la radio y los discos locales.

Dado a su naturaleza polifuncional, se complementa con las maracas, el cuatro, el bajo eléctrico, el cajón, el violín, el saxofón alto, el piano y la guitarra acústica siendo piezas importantes para este proyecto, erigiéndose como el vehículo tímbrico que es ideal para mediar en un proceso de fusión.

A la riqueza instrumental, se le añade el denso entramado rítmico del joropo que es su rasgo estilístico por excelencia.

El sistema de acentuación surge de la polirritmia y la alternancia de entre los compases de 3/4 y 6/8. Sobre esta base, variaciones matrices como el corrío, el derecho y la chipola dictan cual es la intencionalidad expresiva de la obra musical (Rojas Hernández, 2004).

Así de esta manera, el carácter del joropo reside en una sofisticada lógica interna la cual juega con el acento y la subdivisión.

Balada Romántica Latinoamericana

Configuración Tímbrica y Armónica

En contraste con los estudios centrados en la dimensión rítmica del joropo, la investigación sobre la balada romántica latinoamericana ha priorizado el análisis de sus componentes armónicos, texturales y tímbricos como elementos definitorios de su identidad estética. Calderón (2015) ha analizado la balada como “un fenómeno cultural que trasciende lo estrictamente sonoro para constituirse en un dispositivo de construcción identitaria urbana en

América Latina”. El autor documenta que la difusión masiva de este género a través de los medios de comunicación consolidó hábitos de escucha orientados hacia la contemplación e introspección emocional, configurando una experiencia auditiva que contrasta marcadamente con la energía cinética del joropo.

Intimidad y una estética urbana

La balada romántica latinoamericana es maleable el lenguaje sonoro por excelencia para la introspección emocional en el paisaje urbano. Impulsado por la industria de los medios masivos, la balada se arraigó como la banda sonora de la cotidianidad, vinculándose de manera directa junto con los afectos, las narrativas íntimas y el tejido de las relaciones interpersonales (Cano, 2014).

La justificación de integrar a la balada en este estudio radica en la fuerte presencia que tiene dentro del tejido sonoro contemporáneo de Villavicencio. Es decir, que los hábitos de consumo musical de la región revelan una convivencia orgánica entre la veneración por el acervo llanero y la adopción de los géneros comerciales. Esta dualidad evidencia de que el diálogo entre estéticas distintas no diluye a la identidad local (Bolaños-Motta, 2018). Por dicho motivo, la balada, representa una base que es idónea para hibridar, al estar ya codificada en la memoria auditiva de las nuevas generaciones llaneras.

Tratamiento Tímbrico como un Catalizador Estructural para la Fusión

En ambos contextos, el cruce de entre la música llanera y la balada romántica no se concibe dentro de esta investigación, como un simple collage sonoro, sino como un minucioso proceso de redistribuir los roles musicales. El joropo inyecta de su motricidad rítmica que es rica en síncopas y acentos, mientras de que la balada aporta su amplitud armónica, su continuidad y

su diseño de tipo atmosférico. Precisamente, el desafío a nivel creativo e investigativo reside en lograr reconciliar estas dos fuerzas: la urgencia motriz del género frente a la densidad expresiva.

Para poder resolver esta tensión, el arpa llanera asume el rol protagónico como un puente conector, avalado por su probada plasticidad tímbrica. Sus capacidades técnicas le permiten de migrar con fluidez, desde el ímpetu percusivo del joropo hasta texturas de acompañamiento que son análogas a las del piano en la balada. Al estar operando simultáneamente como un propulsor rítmico y un soporte armónico, el arpa se convierte en la estructura fundamental de la música llanera dotando de viabilidad a la obra híbrida.

En esta investigación, la llaneridad² garantiza el andamiaje rítmico e instrumental; la balada proporciona los recursos para la sofisticación armónica, y el tratamiento del timbre del arpa, materializa la amalgama. De este modo, la propuesta trasciende más allá del nivel de un arreglo superficial para instaurar un nuevo hábitat sonoro, donde dos identidades de música convergen de forma activa, coherente y que puede llegar a ser innovadora.

Elementos Estructurales del Joropo

De acuerdo con la sistematización de Rojas Hernández (2004), señala que “el joropo llanero se organiza rítmicamente a partir de tres modelos de acentuación que determinan el comportamiento de la base instrumental”. Estos patrones, conocidos como *Por Corrió*, *Por Derecho* y *Chipola*, establecen distintas formas de distribuir los énfasis dentro del compás, por lo tanto, generan diferentes articulaciones entre los instrumentos.

Figura 1

² Concepto que designa el conjunto de rasgos, valores, prácticas y expresiones culturales que definen la identidad de la región de los Llanos Orientales de Colombia y Venezuela. En el campo musical, la llaneridad se asocia específicamente con la estética sonora del joropo, incluyendo sus regímenes acentuales, su instrumentación y su vínculo con las prácticas sociales y territoriales de la región.

Régimen Acentual Por Corríó



Nota. Tomado de Cartilla de iniciación, Música Llanera (Rojas, 2004).

El primer modelo, denominado *toque Por Corríó*, se caracteriza por ubicar el acento principal en el primer y tercer tiempo del compás ternario. Según Rojas Hernández (2004), este régimen constituye la matriz rítmica predominante del repertorio: totalidad de los pasajes y la mayor parte de los golpes tradicionales se estructuran sobre esta disposición acentual, lo que convierte en el patrón de referencia para el acompañamiento llanero.

Figura 2

Régimen Acentual Por Derecho



Nota. Tomado de Cartilla de iniciación, Música Llanera (Rojas, 2004).

El segundo sistema, el *toque Por Derecho* o *toque atravesao*, desplaza el énfasis hacia el segundo y tercer tiempo del compás ternario. Este régimen se identifica particularmente en golpes específicos como el *seis por derecho*, el *pajarillo* y *seis numerao*. Además de su uso estructural en estas piezas, los músicos lo emplean ocasionalmente como recurso de variación dentro de pasajes o golpes que normalmente se tocan *Por Corríó* o *Chipola*.

Figura 3

Régimen Acentual Chipola



Nota. Tomado de Cartilla de iniciación, Música Llanera (Rojas, 2004).

El tercer régimen, el *toque Chipola*, presenta una configuración más compleja, ya que se extiende a lo largo de dos compases en lugar de repetirse en cada uno. Como señala Rojas Hernández (2004), este patrón combina alternadamente un primer compás de carácter ternario (se acentúa el segundo y tercer tiempo), con un segundo compás de tiempo binario, acentuado en su segundo tiempo. Este segundo segmento recibe el nombre de *compás partido* y funciona como una variación ritmo-métrica tanto *Por Corríó* como *Por Derecho*, aportando flexibilidad.

Variaciones de la Acentuación del Joropo

Tamborio.

Figura 4

Tamborio Por Corríó



Nota. Tomado de Cartilla de iniciación, Música Llanera (Rojas, 2004).

Figura 5

Tamborio Por Derecho



Nota. Tomado de Cartilla de iniciación, Música Llanera (Rojas, 2004).

El *tamborio* es una variación que se utiliza principalmente en los regímenes *Por Corríó* y *Por Derecho*. Según Rojas Hernández (2004), este recurso consiste en marcar durante uno o dos compases un pulso regular de negra, haciendo que el bajo tenga una presencia más continua. En el caso del *Por Corríó*, se elimina el silencio que normalmente aparece en el

segundo tiempo; mientras que, en el *Por Derecho*, se suprime el silencio del primer tiempo. De esta manera, la línea grave adquiere mayor movimiento y refuerza el empuje rítmico.

Los Partidos.

Figura 6

Partidos Por Corríó



Nota. Tomado de Cartilla de iniciación, Música Llanera (Rojas, 2004).

Figura 7

Partidos Por Derecho



Nota. Tomado de Cartilla de iniciación, Música Llanera (Rojas, 2004).

Los *partidos* pueden aparecer en los tres regímenes acentuales del joropo. Esta variación se caracteriza por la marcación de un pulso regular de negra con puntillo, lo que produce una sensación binaria dentro de un contexto ternario. En otras palabras, se genera un desplazamiento perceptivo del acento que altera momentáneamente la estabilidad del compás. Rojas Hernández (2004) explica que este procedimiento suele emplearse durante dos compases y puede aplicarse tanto *Por Corríó* como *Por Derecho* y la *Chipola*.

Cruzao.

Figura 8

Cruzao Por Corríó



Nota. Tomado de Cartilla de iniciación, Música Llanera (Rojas, 2004).

Figura 9

Cruzao Por Derecho



Nota. Tomado de Cartilla de iniciación, Música Llanera (Rojas, 2004).

El *cruzao*, también conocido como hemiola, consiste en organizar dos compases ternarios mediante acentos distribuidos cada dos pulsos. Esto produce la percepción de tres acentos principales en el espacio de dos compases, en lugar de los dos acentos fuertes que se esperarían en una organización ternaria regular. Esta variación permite crear una tensión rítmica particular, ya que superpone una lógica acentual diferente sobre la métrica de base. Aunque normalmente aparece como un módulo breve de dos compases, Rojas Hernández (2004) señala que también puede repetirse y enlazarse con otros módulos similares para construir fragmentos más extensos.

Estructura Armónica de los Golpes de la Música Llanera

Figura 10

Gaván



Nota. Tomado de Cartilla de iniciación, Música Llanera (Rojas, 2004).

El *gaván* es considerado uno de los golpes más simples en cuanto a su comportamiento armónico, debido a que se construye principalmente sobre la relación entre tónica y dominante. Su estructura generalmente se representa como I – I – V7 – V7, aunque también puede aparecer en modo menor mediante la relación Im – V7. En este golpe la tónica funciona como punto de reposo mientras la dominante genera tensión y expectativa de resolución. Peñín (1997) construye el modelo armónico mediante la metralleta usando el bordoneo del arpa llanera produciendo al virtuosismo del joropo, siendo el recurso tímbrico de los tenoretas³.

Figura 11

La Revuelta

$\frac{3}{4}||:$ IV | I | V₇ | I :||

$\frac{3}{4}||:$ IV_m | Im | V₇ | Im :||

Nota. Tomado de Cartilla de iniciación, Música Llanera (Rojas, 2004).

La Revuelta amplía la relación básica entre tónica y dominante incorporando el IV grado como función de subdominante. Su progresión suele organizarse mediante la secuencia IV – I – V7 – I, o en modo menor IV_m – Im – V7 – Im. A diferencia del *gaván*, este golpe desarrolla un recorrido armónico más amplio desde región de tensión secundaria antes del regreso a la tónica.

Figura 12

³ Inicia el alante y termina ‘entra el tenol por abajo’ y ‘revienta’ o ‘supirita por arriba’ la falsa (Peñín, 1997, p. 72).

Nuevocallao

$\frac{3}{4}$ ||: I | \neq | V₇ | I | V₇ de II_m | II_m | V₇ de II_m | II_m |
 | V₇ de V | V₇ | \neq | I | IV | I | V₇ | I :||

Nota. Tomado de Cartilla de iniciación, Música Llanera (Rojas, 2004).

El *Nuevocallao* presenta una estructura armónica más desarrollada en comparación con otros golpes tradicionales. En este caso aparecen dominantes secundarias y desplazamientos transitorios hacia otros grados de la tonalidad, especialmente hacia el II grado menor. Su estructura puede incluir relaciones como I – V₇ – II_m – V₇/V – V₇ – I para la determinación de nuevos recursos sonoros de las tensiones dominantes.

Figura 13*Chachopelao*

$\frac{3}{4}$ ||: I | \neq | V₇ | \neq | \neq | \neq | I | \neq :||
 ||: VI_m | \neq | V₇ de VI | \neq | \neq | \neq | VI_m | \neq :||

Nota. Tomado de Cartilla de iniciación, Música Llanera (Rojas, 2004).

En la cartilla de Rojas Hernández (2004), este golpe denominado *Chachopelao* inicia generalmente sobre la relación entre tónica y dominante, pero posteriormente introduce una modulación hacia el VI grado menor.

Figura 14*Quirpa*

$\frac{3}{4}$ ||: IV | V₇ | \neq | I :||: V₇ de II | II_m | \neq | VI_m |
 | \neq | V₇ de VI | \neq | VI_m :||

Nota. Tomado de Cartilla de iniciación, Música Llanera (Rojas, 2004).

La *quirpa* combina funciones de subdominante, dominante y tónica con una segunda sección orientada hacia el VI grado menor. Su comportamiento armónico desarrolla una estructura más amplia que otros golpes basados únicamente en la relación I – V7.

Figura 15

Sanrafaelito

$\frac{3}{4}$ ||: I | // | V₇ | I | // | V₇ | // | I :||
||: I || V₇ de V | // | V | // | V₇ de V | // | V ||
| IV | I | V₇ | I :||

Nota. Tomado de Cartilla de iniciación, Música Llanera (Rojas, 2004).

El *Sanrafaelito* mantiene inicialmente la relación tradicional entre tónica y dominante, aunque introduce modulación transitoria hacia el V grado.

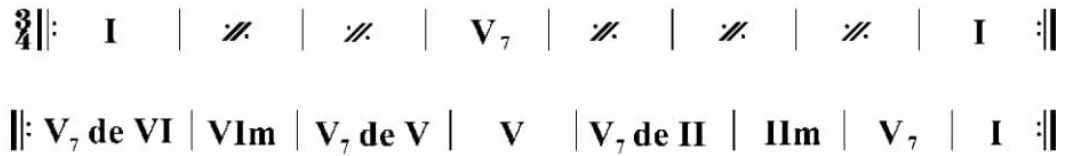
Figura 16

El Carnaval

$\frac{3}{4}$ ||: I | // | V₇ | // | // | // | I | // |
| // | // | V₇ | // | // | // | I | // :||
||: V₇ de VI | // | VI_m | // | V | V₇ de V | V | // :||

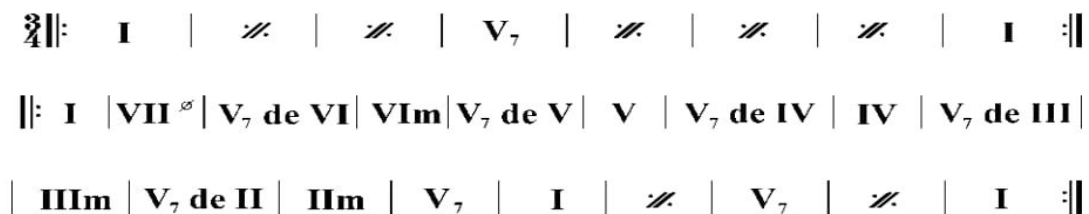
Nota. Tomado de Cartilla de iniciación, Música Llanera (Rojas, 2004).

El Carnaval presenta una estructura armónica más extensa que otros golpes tradicionales. En una primera sección predomina la alternancia entre tónica y dominante, generando estabilidad tonal mediante la repetición funcional. Posteriormente, aparecen modulaciones hacia el VI grado menor y hacia el V grado mayor.

Figura 17*Los Mamonaes*

Nota. Tomado de Cartilla de iniciación, Música Llanera (Rojas, 2004).

Los Mamonaes desarrolla una estructura armónica compleja basada en modulaciones transitorias hacia diferentes grados de la tonalidad. Aunque inicialmente mantiene la relación entre tónica y dominante, la segunda sección incorpora dominantes secundarias orientadas hacia el VI menor, el V grado y el II menor.

Figura 18*Los Diamantes*

Nota. Tomado de Cartilla de iniciación, Música Llanera (Rojas, 2004).

El golpe Los Diamantes se caracteriza por desarrollar una progresión descendente dentro del modo mayor. Después de una primera sección basada en la relación entre tónica y dominante, la pieza construye un recorrido armónico que desciende progresivamente por diferentes grados.

Figura 19*Textura Por Corríó y Por Derecho*

Textura Por Corríó

Musical notation for 'Textura Por Corríó' 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 accents. The Maraca MD and Maraca MI staves show similar patterns with accents. The Zapateo (Bajos) staff shows a pattern of eighth notes with accents.

Textura Por Derecho

Musical notation 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 a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Maraca MD and Maraca MI staves show similar patterns with accents. The Zapateo (Bajos) staff shows a pattern of eighth notes with accents.

Nota. Tomado de Cartilla de iniciación, Música Llanera (Rojas, 2004).

Asimismo, Rojas Hernández (2004) menciona que el cuatro y las maracas se organizan en módulos repetitivos de tres sonidos. Por lo general, estos módulos combinan dos sonidos que no llevan acento con un tercer sonido que sí se acentúa. En el caso del cuatro, este acento puede aparecer por el cambio tímbrico que produce el golpe apagado; mientras que en las maracas se da por el énfasis dinámico del movimiento hacia abajo. Esta forma de organización genera una sensación de subdivisión ternaria, que es una característica propia del acompañamiento llanero:

..., parte del efecto del bordoneo, llevándolo hasta la segunda división, yendo de manera paulatina, desde pulsos de negra y su división, y la subdivisión del pulso de negra con puntillo, logrando un efecto mucho más rápido, hasta niveles virtuosos; en segundo término, como ambidiestro, lo que hace con la mano derecha lo puede hacer con la izquierda, a veces cambia de hombro, inclusive sin cambiar, intercambia el rol de las manos y finalmente, logra la superposición de melodías de manera simultánea y

contrapuntal, a velocidades y sobre complejidades, en dos planos (Robayo, 2013, p. 62).

Instrumentos Típicos de la Música Llanera

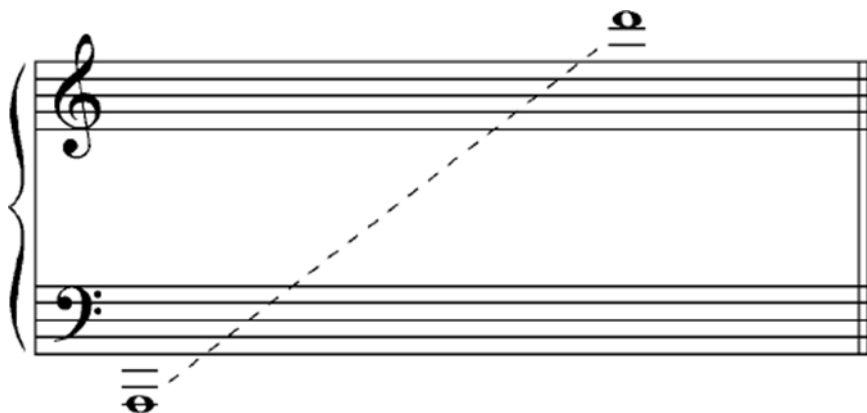
Arpa Llanera como Eje Estructural

El arpa llanera ocupa una posición de protagonismo absoluto dentro del conjunto llanero contemporáneo. Rojas Hernández (2004) lo clasifica como un cordófono que asume el rol melódico principal dentro del formato tradicional, junto con el cuatro, las maracas y el bajo. Sin embargo, su función trasciende lo meramente melódico, ya que el instrumento concentra de manera simultánea tres funciones musicales: la conducción melódica, el soporte armónico y la articulación rítmica.

La secuencia I – VII – VI – V – IV – III – II – I constituye el rasgo más representativo de este golpe. Además, cada cambio importante suele estar preparado mediante dominantes secundarias, lo que refuerza la sensación de continuidad armónica. Según Rojas Hernández (2004), este tipo de progresión descendente aparece en varios golpes tradicionales y permite construir secciones de mayor elaboración dentro del repertorio llanero.

Figura 20

Tesitura del Arpa Llanera



Nota. Elaboración propia.

Esta polifuncionalidad, no obstante, no ha sido una constante histórica. En cuanto a la contextualización del formato llanero se puede documentar:

Con la irrupción de este formato (conjunto venezolano), la diversidad de los conjuntos llaneros colombianos comenzó a caer en desuso. En Arauca existía el bandolín, similar al requinto andino, la bandola pin-pon, en conjunto con cuatro y maracas. En Casanare el bandolón y el guitarro, dos tiples con afinaciones diferentes tomadas de los instrumentos andinos. En Meta tocaban tiple y bandola andina conocida como matamata. Ya en la segunda mitad del siglo XX, como parte de estos variados conjuntos, especialmente en Arauca, se utilizaban otros instrumentos hoy considerados exóticos, como el violín, la sirrampla, un arco musical hecho con una cuerda atada a un palo de caña, el furruco, un tambor de fricción con un palo de madera, y la carrasca (Arbeláez, 2016, p. 79).

Con la creación del Torneo Internacional del Joropo en 1965 y la influencia de las grabaciones discográficas venezolanas que el conjunto de arpa, cuatro y maracas se consolidó el formato hegemónico, desplazando progresivamente a los conjuntos de diapasones tradicionales.

Cuatro Llanero como Motor Rítmico y Armónico

El cuatro llanero es el cordófono responsable de anclar la estructura rítmica y armónica del joropo. Su técnica de ejecución se fundamenta en la alternancia constante de la mano derecha sobre las cuerdas, produciendo una mezcla de sonidos abiertos y apagados.

Rojas Hernández (2004) advierte que la ejecución del cuatro no es un acompañamiento pasivo, sino que define el régimen acentual de la obra. En este sentido, la combinación de rasgueos plenos con golpes asordados o pizzicatos funciona como el sistema de puntuación del flujo rítmico. Para diferenciar las variaciones estilísticas del joropo, el autor establece:

Los cambios armónicos del cuatro, que señalan los inicios de compás, pueden producirse bien sobre el sonido asordado o sobre el primero de sus dos sonidos abiertos,

determinando de esta manera dos tipos de texturas o toques, los llamados Por Corrió y Por Derecho (Rojas Hernández, 2004, p. 8).

Maracas como la Matriz Métrica y Percusiva

Las maracas, clasificadas como idiófonos de sacudimiento, constituyen la base percusiva del ensamble. Aunque en diversos géneros latinoamericanos funcionan como instrumento menor o decorativo, en la música llanera son determinantes para la organización estructural del tiempo.

Rojas Hernández (2004) argumenta la técnica de las maracas llaneras:

Las maracas exigen una independencia motriz rigurosa en cuanto al manejo de la técnica interpretativa: la mano derecha suele llevar el pulso y las subdivisiones constantes mediante ataques de arriba hacia abajo, mientras que la mano izquierda ejecuta un ataque hacia abajo acentuado, coincidiendo con los acentos estructurales del compás (p. 8).

Así, las maracas asumen el rol de materializar auditivamente la matriz métrica en 3/4 o 6/8, operando como la columna vertebral que guía los acentos del cuatro y los bajos del arpa.

Bandola Llanera como una Alternativa Melódica

La bandola llanera, un cordófono de cuatro cuerdas, comparte con el arpa la categoría de "instrumento mayor" o solista dentro de la tradición llanera. Aunque la presente investigación centra su análisis tímbrico en el arpa, la organología del joropo reconoce a la bandola como una variante fundamental. Históricamente, la bandola llanera se consolidó desplazando a otros instrumentos de diapasón que existían en el llano colombiano unificando el formato melódico en la segunda mitad del siglo XX (Arbeláez, 2016). A diferencia del arpa, la técnica de la bandola se ejecuta con un plectro concentrando el desarrollo de la línea melódica, el contrapunto y la ornamentación percusiva del soporte del cuatro y el bajo en la densidad armónica.

Bajo Eléctrico como la Consolidación del Registro Grave

La inclusión del registro grave en el joropo experimentó una evolución significativa

durante el siglo XX. Rojas Hernández (2004) señala que “el desempeño del bajo asume esquemas rítmico-melódicos implementados, respondiendo estrictamente al régimen acentual de la obra de Por Corrió, Por Derecho y Chipola” (p. 24).

La guitarra acústica fue introducida en los años cincuenta por el venezolano Juan Vicente Torrealba, adaptado al arpa llanera. Sus obras capturan la esencia del llano: la vastedad del paisaje, la relación con la naturaleza, la vida cotidiana y la emoción profunda que atraviesa la cultura llanera (Vásquez, 2019).

Técnicamente, el bajo en el joropo no se limita a marcar las notas fundamentales de los acordes, sino que emula y amplifica el comportamiento rítmico que antiguamente desarrollaban los bordones del arpa y los zapateos de los bailarines.

En el contexto de fusión con la balada romántica, el bajo eléctrico adquiere un papel crucial, pues su naturaleza electrificada y su timbre contemporáneo le permiten funcionar como el puente sonoro más natural entre el joropo tradicional y las estéticas urbanas.

Desarrollo Metodológico

Es importante recalcar que este proyecto se enmarca en la metodología de investigación–creación, en la que el proceso compositivo no se entiende solo como resultado artístico, sino como un espacio de indagación sistemática sobre el lenguaje musical. En este enfoque, el análisis de referentes, la experimentación y la reflexión crítica forman parte del método tanto como una partitura final y un registro sonoro. En el presente capítulo se describen la creación de obra y la articulación entre la teoría producto de investigación y la influencia de esta en los procesos compositivos resaltando el tratamiento tímbrico con el sincretismo entre la música del llano y el formato instrumental de la balada romántica latinoamericana.

Por su lado, esta exploración estudia la evolución rítmica y estética del joropo en contextos contemporáneos, y señala que:

Las transformaciones del joropo en el siglo XXI no obedecen únicamente a influencias externas; responden también a dinámicas internas de los músicos llaneros que buscan renovar el género desde sus propias estructuras, sin abandonar los patrones métricos y acentuales que lo definen (Calderón, 2015, p. 14).

Subgéneros y Patrones Rítmicos del Joropo

En el interior de la música llanera se reconocen principalmente dos subgéneros o repertorios: el golpe y el pasaje, ambos incluidos dentro del término amplio joropo. Rojas Hernández (2004) define: “Los repertorios de la música llanera se agrupan principalmente en dos géneros: golpe y pasaje. El término joropo se usa para referirse tanto al conjunto de estos géneros como a la danza de pareja que los acompaña” (p. 6).

En términos rítmico-métricos, la mayoría del repertorio se organiza en torno al 6/8 (a veces alternando con 3/4), entendido como un pulso binario con subdivisión ternaria. Rojas

Hernández (2004) explica: “En el joropo llanero la base de acompañamiento se organiza en compás de 6/8, que puede interpretarse como dos pulsos con subdivisión ternaria. La combinación de maracas, cuatro y bajo construye módulos de acentuación que se repiten cíclicamente” (p. 8). Además, el autor distingue tres regímenes acentuales: “En la música llanera se pueden distinguir tres regímenes acentuales básicos: por corrió, por derecho y chipola. Cada uno de ellos sitúa los acentos de manera distinta dentro del módulo métrico, generando sensaciones rítmicas diferenciadas” (Rojas Hernández, 2004, p. 14).

Repertorio de las Obras de Al Ritmo del Llano

Siguiendo el enfoque analítico utilizado por Arenas Ríos (2022) sobre la ampliación tímbrica del conjunto llanero mediante instrumentos no convencionales, la presente investigación organiza el análisis instrumental a partir de funciones melódicas, armónicas y rítmico-percusivas.

Galope

La obra "Galope" propone una hibridación desde su instrumentación, integrando el formato tradicional llanero [arpa, cuatro y maracas] con instrumentos representativos de la estética orquestal/urbana de la balada [piano, violín y violonchelo], sumando el cencerro como un color percusivo de transición. La elección de este ensamble obedece a la necesidad de crear un espacio donde las funciones tímbricas de ambos géneros puedan dialogar, contrastar y complementarse unos con otros.

Sección A [Compases 1-8] Establecimiento de la Fusión Rítmica-Armónica. En esta sección introductoria, la obra establece su carácter mediante una textura suave y expectante. El arpa ejecuta una línea melódica en dinámica *piano* (*p*), donde la mano derecha presenta motivos rítmicos con figuraciones de negra con puntillo y corchea, mientras la mano izquierda

desarrolla un patrón ondulante de bordoneo en corcheas ligadas. El cuatro entra en *forte* con un patrón rítmico de corcheas con staccato y articulaciones marcadas, aportando el pulso ternario del joropo. Las maracas ejecutan la base tradicional *Por Corrió* en *mezzoforte*, con acentos (>) en el primer tiempo de cada compás, sosteniendo la matriz ternaria. El piano, en *mezzopiano* (*mp*), refuerza la armonía con acordes en corcheas alternadas de ambas manos. El chelo marca acentos sobre los tiempos fuertes, mientras el violín entra con frases melódicas cortas en *forte* a partir del compás 2, anticipando el carácter de la balada. El cencerro aparece de manera puntual en el compás 4 con dinámica *p*, anunciando el inicio del desarrollo.

Figura 21

Introducción Galope

A Allegro (♩ = 120) Cristhian Contreras

Arpa *p* E7 Am

Cuatro *f* *mp*

Maracas *mf* *mf*

Piano *mp* *mp*

Violin *f*

Cello *mf*

Nota. Elaboración propia.

Sección B [Compases 9-16] Colchón Armónico. En esta sección se establece plenamente el carácter baladístico mediante una textura más cantábil. El arpa asciende en dinámica fuerte (*f*), con la mano derecha ejecutando líneas melódicas con corcheas y semicorcheas, mientras la mano izquierda articula acordes en staccato. El cuatro transita a mezzopiano (*mp*) y ejecuta una línea melódica con notas largas ligadas, abandonando momentáneamente su rol percusivo para asumir una función melódica complementaria. Las maracas cambian su patrón a una figuración más continua de corcheas en *p*, suavizando la textura rítmica. El piano sostiene los acordes con articulación staccato, generando un colchón

armónico estable. El violín hace la melodía principal en *mf*, con frases ligadas que se extienden sobre dos compases, evocando el lirismo de la balada. El chelo acompaña con notas cortas en *staccato*, mientras el cencerro marca los tiempos fuertes.

Figura 22

Colchón de la Expresión Armónica

The musical score for Figure 22 is arranged in four staves. The top staff is for Piano, marked with a dynamic of *p* (piano), showing arpeggiated chords in both hands. The second staff is for Violin, marked with a dynamic of *mf* (mezzo-forte), featuring a melodic line with slurs across two measures. The third staff is for Cello, marked with a dynamic of *mp* (mezzo-piano), consisting of short, staccato notes. The bottom staff is for Cencerro, marked with a 3/4 time signature, showing a simple rhythmic pattern of quarter notes.

Nota. Elaboración propia.

El arpa ejecuta la melodía principal utilizando un toque de *arpeggio* suave, alejándose del ataque recio y percusivo del joropo tradicional como aparece de la forma tradicional del bordoneo a partir del compás 17. El arpa asume un rol protagónico al exponer el motivo melódico y sostener la armonía mediante arpeggios de articulación ligera, con ataque limpio y resonancia controlada, evitando saturación tímbrica y privilegiando un semilegato expresivo.

Figura 23

Textura del Arpeggio en el Arpa

The musical score for Figure 23 is a single staff for Arpa. The treble clef contains a melodic line with slurs, while the bass clef contains an arpeggiated accompaniment consisting of eighth notes.

Nota. Elaboración propia.

Por su parte, el cuatro llanero realiza un patrón rítmico espaciado, utilizando el recurso técnico del *apagado* (Rojas Hernández, 2004) no como un motor de aceleración, sino como un elemento sutil de puntuación rítmica que no satura el espectro sonoro de las cuerdas frotadas.

Figura 24

Textura Tímbrica del Cuatro



Nota. Elaboración propia.

Sección C [Compases 17-32] Reconfiguración de Funciones Tímbricas. A partir del compás 17, el arpa retoma protagonismo en mezzopiano (mp) con líneas melódicas ligadas y un acompañamiento del bajo con figuras de semicorchea, generando mayor densidad textural. El cuatro ejecuta acentos (>) marcados sobre los tiempos principales, alternando con notas tenute que estabilizan el pulso. Las maracas mantienen el patrón continuo de corcheas con staccato. El violín despliega frases con arcadas alternadas, lo que enfatiza la articulación expresiva propia de la balada, mientras el violonchelo marca acentos (>) que sostienen la base armónica.

Figura 25

Expresividad Armónica del Joropo

17 Dm G7 C Am

Arpa *mp*

Ctr. *mp*

Mrcs.

Mrcs.

Pno.

Nota. Elaboración propia.

En el compás 25, el arpa llanera demuestra su versatilidad mediante glissando que armonice las voces instrumentales (Arbeláez, 2016). El cuatro introduce notas tenute y figuras melódicas suaves. Las cuerdas desarrollan líneas ligadas con notas largas, sosteniendo el carácter contemplativo. Las maracas se mantienen en el patrón continuo, pero con dinámica reducida, permitiendo que la atmósfera del trémolo predomine. El piano sostiene acordes en negras con staccato, generando una pulsación regular. La sección presenta un crescendo progresivo hacia el compás 32, preparando el cambio de carácter, lo que conlleva a identificar la progresión armónica mediante la regularidad acentual, la reiteración de células de acompañamiento y la función motriz del arpa llanera.

Figura 26

Reconfiguración Tímbrica

C Am7 C Dm G

Arpa
 Ctr.
 Mrcs.
 Pno.
 Vln.
 Vc.
 C. Bl.

VIIm7 I IIIm V

Nota. Elaboración propia.

El cuatro llanero, en estos compases, suaviza aún más su ataque (rasgueo abierto sin asordinar fuertemente), asumiendo un rol que en la balada tradicionalmente ocuparía una guitarra acústica. Esto demuestra empíricamente que la identidad del cuatro no se pierde al modificar su intensidad, sino que se resignifica al servicio de la expresividad armónica, reduciendo su intensidad mediante articulación más suave y rasgueo menos abierto, generando mayor espacio sonoro. Las maracas disminuyen su brillo tímbrico para favorecer la percepción de las líneas melódicas de cuerdas, mientras el arpa retoma un rol melódico-armónico con fraseos ligados.

Figura 27*Diálogo de Cámara Pianística*

The musical score for Figure 27 consists of three staves: Piano (Pno.), Violin (Vln.), and Violoncello (Vc.). The score begins at measure 33. The Piano part is in the right hand, playing a series of chords with a steady eighth-note accompaniment. The Violin part is in the right hand, playing a melodic line that includes a triplet of eighth notes followed by a long slur. The Violoncello part is in the left hand, playing a steady eighth-note accompaniment.

Nota. Elaboración propia.

Sección D [Compases 41-64] Diálogo Camerístico y Expansión Melódica.

El arpa realiza la articulación del régimen acentual Por Derecho manteniendo el ritmo del joropo.

El cuatro introduce líneas con un trémolo ondulado, sumándose al tratamiento tímbrico.

Las maracas intensifican en semicorcheas, generando densidad rítmica. El piano mantiene los acordes constantes con staccato. Las cuerdas despliegan frases melódicas con ligaduras extensas y notas tenute, en una clara orientación hacia la balada romántica. Hacia el final de la sección in crescendo general. Las dinámicas transitan desde el *piano* (*p*) contemplativo de las secciones expositivas hasta el *forte* (*f*) y *sforzando* (*sfz*) de los pasajes más enérgicos, evidenciando el crecimiento dramático característico de la balada romántica.

Los recursos tímbricos como trémolos, staccatos, acentos, ligaduras, dinámicas contrastantes y glissando funcionan como herramientas para articular la fusión, permitiendo que cada instrumento conserve su identidad sonora por medio de los silencios y contratiempos en los tiempos débiles de las marcaciones melódicas.

Figura 28

Marcaciones Melódicas

The musical score for 'Marcaciones Melódicas' consists of four staves. The top staff is for Arpa (Arpeggio), showing a sequence of chords: C, G, Am, and F. The second staff is for Ctr. (Cello), starting at measure 41 with a piano (*p*) dynamic, playing a melodic line with ligatures and ties. The third and fourth staves are for Mrcs. (Maracas), playing a rhythmic pattern with accents on the downbeats.

Nota. Elaboración propia.

En el compás 57 retoma el material temático. El arpa ejecuta acordes en staccato en la mano izquierda, mientras la derecha mantiene la línea melódica. El cuatro entra en *piano* (*p*) con ligaduras y tresillos, aportando ornamentación. Las maracas retoman el patrón base de joropo con acentos marcados. El piano sostiene acordes en staccato, mientras las cuerdas mantienen el carácter expresivo de la balada con ligaduras prolongadas. El cencerro marca de manera contundente con acentos cada tiempo fuerte, generando una pulsación clara.

Figura 29

El Contraste de las Acentuaciones Rítmicas

The musical score for 'El Contraste de las Acentuaciones Rítmicas' consists of three staves. The top staff is for Pno. (Piano), showing a sequence of chords in staccato. The middle staff is for Vln. (Violin), playing a melodic line with long ligatures. The bottom staff is for Vc. (Violoncello), playing a rhythmic pattern with accents on the downbeats.

Nota. Elaboración propia.

Sección E [Compases 65-88] Ascenso Armónico. Esta sección, marcada el Golpe de Quirpa cuatro compases antes, presenta un retorno enfático al lenguaje llanero. El arpa ejecuta líneas melódicas con bordoneo característico y figuraciones de semicorchea con staccato. El cuatro retorna a su rol rítmico-armónico con acentos marcados en cada compás. Las maracas intensifican el patrón a una figuración de semicorcheas continuas, generando mayor energía rítmica. El piano sostiene acordes en negras con staccato. El violín desarrolla frases con notas alteradas en sostenidos cromáticos y articulación ligada, mientras el violonchelo ejecuta acentos sobre los tiempos fuertes, aparte que termina la repetición del tema central en el compás 88.

Figura 30

Bordoneo del Arpa

The musical score for 'Bordoneo del Arpa' consists of two staves: Arpa (Arpa) and Ctr. (Cuartro). The Arpa staff is in treble clef and shows four measures with chords F, G7, G7, and C. The Ctr. staff is in treble clef and shows four measures with a rhythmic pattern of accented notes. The tempo is marked '65'.

Nota. Elaboración propia.

El piano incrementa su intensidad mediante ataques más percutivos, y las cuerdas reducen la longitud de las frases mediante articulaciones tensionadas, lo que contribuye a una sensación de tensión progresiva. El violonchelo refuerza las funciones de base mediante notas graves sostenidas que preparan las cadencias estructurales.

Sección F [Compases 89-96] Expresividad de las Melodías Cromáticas. En la sección E, a partir del compás 81 se traslada una técnica idiomática del joropo por medio del golpe La

Revuelta, el arpa entra con un *sforzando* que genera un impacto sonoro inmediato; la mano derecha despliega líneas melódicas con corcheas, mientras la mano izquierda articula un patrón rítmico característico de la revuelta. El cuatro ejecuta en *sforzando* con acentos marcados al inicio de cada compás. Las maracas mantienen el patrón rítmico con acentos en el primer tiempo y *staccato* en las corcheas siguientes. El piano sostiene acordes en *staccato*. Las cuerdas entran también con *sforzando*, con el violín ejecutando frases con arcadas alternadas que enfatizan el carácter expresivo, mientras el chelo articula ligaduras y figuras rítmicas que refuerzan la base.

Figura 31

Aplicación Técnica del Segundillo

F Golpe: La Revuelta

The musical score for 'Golpe: La Revuelta' is presented in four systems. The first system is for the Arpa (harp), showing a key signature of one flat and a common time signature. The melody in the right hand consists of eighth notes, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. Chords F, C, G7, and C are indicated above the staff. The second system is for the Ctr. (contrabajo), starting at measure 89 with a *sf* dynamic, playing a simple eighth-note melody. The third and fourth systems are for the Mrcs. (maracas), with two staves showing a consistent rhythmic pattern of eighth notes with accents.

Nota. Elaboración propia.

Sección G [Compases 97-104] Resolución de la Obra. En el compás 89, la progresión modula sutilmente hacia el subdominante VIIm - IIIm - IIIIm - V7/IV. La pieza no termina con el característico corte abrupto y virtuoso del joropo tradicional (Arbeláez, 2016). El arpa mantiene el patrón rítmico característico con acentos en corcheas y semicorcheas. El cuatro ejecuta acentos y notas tenute, aportando estabilidad al pulso. Las maracas mantienen el patrón continuo en *p*.

El piano desarrolla acordes en staccato con un crescendo progresivo. Las cuerdas se hacen acentos marcados y frases melódicas, mientras el cencerro mantiene la pulsación regular.

Figura 32

Modulación Subdominante

The musical score for Figure 32 consists of three staves. The top staff is for the Arpa (Arpeggio), the middle for the Ctr. (Cencerro), and the bottom for a lower instrument. The Arpa staff has four measures with chords labeled VIIm, IIIm, IIIIm, and V7/IV. The Ctr. staff has four measures with a steady rhythmic pattern. The lower staff has four measures with a melodic line.

Nota. Elaboración propia.

Sección H [Compases 113-129] Corte Final. Esta sección presenta una textura amplia y expresiva. El arpa ejecuta acentos marcados al inicio de cada compás, con ligaduras prolongadas en la mano izquierda que generan un efecto envolvente. El cuatro ejecuta figuras con acentos sobre los tiempos débiles, generando un efecto sincopado característico. Las maracas entran en *piano* con el patrón continuo de corcheas. El piano sostiene acordes con notas alteradas. Las cuerdas en líneas melódicas con acentos y ligaduras, mientras el cencerro marca el pulso.

Figura 33

Abruptos Armónicos

Golpe: Los Mamonales

The musical score consists of four staves. The top staff is for the Arpa (harp), with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features four measures with chords E7, Am, D7, and G. The second staff is for the Ctr. (conga), with a treble clef and a key signature of one sharp, showing a rhythmic pattern of eighth notes. The third and fourth staves are for the Mrcs. (maracas), with a bass clef and a key signature of one sharp, showing a rhythmic pattern of eighth notes. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings like *p*.

Nota. Elaboración propia.

La obra concluye con una coda en fortissimo implícito. El arpa ejecuta acentos en la mano izquierda con ligaduras pronunciadas, mientras la mano derecha desarrolla la melodía conclusiva. El cuatro mantiene acentos en el final, con figuras tenute que refuerzan el cierre. Las maracas ejecutan acentos constantes hasta el último compás. El piano desarrolla acordes con notas alteradas, enriqueciendo la sonoridad final. Las cuerdas ejecutan ligaduras extensas con acentos y figuras tenute. El cencerro marca acentos hasta el último compás. La obra finaliza con un calderón sobre el acorde de Do mayor donde sostienen la nota final, cerrando con solemnidad.

Figura 34

Desvanecimiento de Cuerdas

The musical score consists of seven staves. The top staff is for Arpa (Harp), with chord symbols A7, D, Fmaj7, G7, and C written above it. The second staff is for Ctr. (Conga). The third and fourth staves are for Mrcs. (Maracas). The fifth staff is for Pno. (Piano). The sixth staff is for Vln. (Violin). The seventh staff is for Vc. (Violoncello). The eighth staff is for C. Bl. (Cajón), with chord symbols V7 / II, IIIm, IVmaj7, V7, and I# written below it. The score is marked with '125' at the beginning of each staff.

Nota. Elaboración propia.

Indomable

En la obra *Indomable* se concibe como una pieza de experimentación controlada donde el *lenguaje del golpe llanero* se articula con recursos de acompañamiento propios de la balada [estabilidad armónica, textura en capas y sostenimiento de la melodía] asumiendo un diseño exploratorio–descriptivo orientado a la creación, en la medida en que el proceso busca analizar técnicas del joropo y reconfigurarlas en un entorno híbrido (Hernández Sampieri et al., 2014).

La instrumentación [arpa, guitarra acústica, violín, cajón y bajo eléctrico] introduce un desplazamiento tímbrico: se preserva el núcleo pulsado y se integran componentes urbanos [cajón, bajo eléctrico] permitiendo un puente hacia la balada, reforzando ideas de transformación

del lenguaje del arpa y su capacidad de adaptarse a contextos no tradicionales (Arbeláez, 2016).

Sección A [Compases 1–8] Exposición Lírica en Andantino. En esta apertura se establece una atmósfera cantabile y contenida, asociada a la escucha introspectiva de la balada (Cano, 2014). Armónicamente se observa una progresión funcional de amplio uso en repertorios populares: I – VIm – IV – V7. La estabilidad tonal y el tempo moderado permiten que el arpa asuma una función de conducción melódica sin requerir la velocidad típica del joropo recio.

Figura 35

Contorno Melódico del Arpa

The musical score for "Indomable" by Cristian Contreras is presented in a two-staff format. The top staff is the treble clef, and the bottom staff is the bass clef. The time signature is 3/4, and the tempo is marked "Andante" with a quarter note equal to 80 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble clef starts with a forte (f) dynamic and consists of eighth and quarter notes. The bass clef accompaniment is marked mezzo-piano (mp) and consists of chords. Above the treble clef, the harmonic progression is indicated as I, VIm, IV, and V7. A box labeled 'A' is placed at the beginning of the melody. The composer's name, Cristian Contreras, is written at the end of the score.

Nota. Elaboración propia.

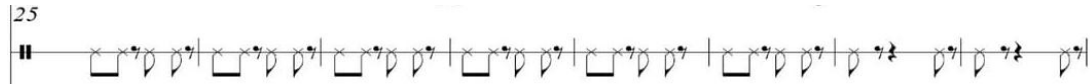
En términos interpretativos, el arpa trabaja desde un ataque controlado y una articulación no agresiva; en lugar de privilegiar el impulso de la danza, se enfatiza la claridad del contorno melódico. Esto se relaciona con lo descrito por Arbeláez (2016) cuando explica que el arpa puede sostener una dimensión melódica imitativa y armónica mediante “el uso de tríadas en bloque o en acordes rotos para el acompañamiento vocal” (p. 83).

La guitarra acústica funciona como “colchón” rítmico-armónico, reemplazando parcialmente el rol percusivo del cuatro. Este traslado de función es consistente con la idea de que las texturas del joropo pueden reorganizarse sin perder identidad, siempre que se conserven patrones de acentuación y jerarquías funcionales (Rojas Hernández, 2004).

permitiendo una articulación más cercana al pop y balada contemporánea. La balada, en su formato urbano, suele sostenerse en una base percusiva discreta que favorece la conducción melódica y la estabilidad del pulso. En esta sección convive con la figuración del arpa.

Figura 38

Estabilidad del Pulso Rítmico del Cajón



Nota. Elaboración propia.

Sección C [Compases 33–40] El Carácter Recio del Gaván. En este segmento se explicita el referente llanero, señalado en la partitura. El gaván se asocia a un carácter recio y a patrones armónicos repetitivos que permiten variación sobre una base estable. Esta sección funciona como módulo de identidad, es decir, un punto donde la pieza reafirma su raíz llanera antes de continuar con desplazamientos tímbricos.

El diseño del arpa prioriza figuras cortas y repetición con acentos internos. Este principio conecta con la observación de Rojas Hernández (2004) sobre la textura ritmo-percusiva del joropo, no solo maracas, sino también instrumentos armónicos aportan puntuación rítmica (p. 8).

Figura 39

Textura Rítmica del Joropo

Nota. Elaboración propia.

Sección D [Compases 41–48] El Dialecto del Arpa. Aquí se replantea la relación melodía–acompañamiento. El violín deja de ser un mero color y comienza a participar en el fraseo, generando un diálogo con el arpa. Esta estrategia retoma la idea de “diálogo camerístico” de Arbeláez (2016) que describe: “una fase donde el arpa se integra en texturas más elaboradas y con mayor independencia de roles” (p. 89).

Figura 40

Diálogo Llanero

D Golpe: La Revuelta

Arpa

Gtr. ac.

Vln.

Nota. Elaboración propia.

Sección E [Compases 49–56] Sensibilidad de la Balada. Se intensifica el carácter del golpe mediante mayor densidad rítmica en los pulsados. Al mismo tiempo, la presencia de una melodía más cantabile en el violín funciona como puente hacia una sensibilidad baladística: expansión de frases y continuidad de línea, rasgos coherentes en melodía del género romántico.

Figura 41

Cantabile del Violín

Vln.

Nota. Elaboración propia.

Sección F [Compases 57–88]: El Control Tímbrico de la Chipola. En la sección F, la chipola, como variante del joropo, altera matices acentuales que inciden directamente en la textura del acompañamiento (Rojas Hernández, 2004). En esta investigación, la chipola se utiliza como recurso de contrastes internos no solo cambia el ritmo, sino la percepción del timbre.

Figura 42

El contraste de la chipola

Chipola
F Andantino (♩ = 90)
Arpa
I V7 I I V7 V7 I

Nota. Elaboración propia.

Sección G [Compases 89–136]: Los Golpes Dominantes. En esta sección, los acentos son un recurso determinante para la articulación de la fusión tímbrica. También se perciben episodios donde la densidad del acompañamiento sugiere una especie de staccato armónico, especialmente en la interacción entre arpa y guitarra. En el compás 89, se retoma los arpeggios que contrastan la armonía y el pulso dominante con los acentos fuertes y débiles.

Figura 43

El Dominio del Arpeggio

Golpe: Los Mamonales >

G Moderato (♩ = 108)

Arpa

Nota. Elaboración propia.

Sección H [Compases 89–136]: Los Golpes Dominantes. La sección H retoma una progresión de dominantes secundarias: V7/VI – VI_m – V7/V – V – V7/II – II_m – V7 – I. Esta organización funcional muestra una expansión armónica clara, muy útil para el análisis metodológico porque revela una escritura más elaborada que la alternancia tónica-dominante.

Figura 44

Expansión Dominante de los Acentos Fuertes

H *accel.*

Arpa

tr. ac.

Vln.

Cj.

E.B.

V7/VI VI_m V7/V V V7/II II_m V7 I

Nota. Elaboración propia.

El arpa continúa liderando el discurso, pero con una articulación algo más abierta,

la guitarra acústica sostiene el entramado armónico, el violín trabaja líneas de mayor vuelo expresivo, el bajo eléctrico subraya el sentido direccional de las dominantes secundarias y el cajón conserva la energía rítmica, aunque de forma menos invasiva.

La importancia de esta sección radica en que la armonía se vuelve más compleja sin abandonar la claridad formal. Esto refuerza el vínculo con la balada, en la medida en que el discurso armónico se expande emocionalmente, mientras que la energía de base sigue remitiendo al campo tímbrico llanero.

Figura 45

Discurso Armónico de la Fusión Tímbrica

The musical score for 'Golpe: Quirpa' is presented in three staves. The top staff is for Arpa (Arpa), the middle for Gtr. ac. (Guitar acústica), and the bottom for Vln. (Violín). The piece is in 2/4 time, marked 'Allegro' with a tempo of approximately 120 beats per minute. The key signature is G major (one sharp). The score begins with a first ending bracket labeled 'I' that spans the first eight measures. Above the first staff, the tempo and key signature are indicated: 'Golpe: Quirpa', 'Allegro (♩ = ca. 120)', and 'G'. Chord symbols are placed above the first staff: G, A7, A7, D, G, A7, A7, and D. At measure 121, there is a key signature change to D major (two sharps), indicated by the number '121' above the staff. The guitar part (Gtr. ac.) features a consistent rhythmic accompaniment of eighth notes. The violin part (Vln.) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often tied across measures.

Nota. Elaboración propia.

En el compás 121, se modifica el pulso de la guitarra que pasa a ser Seis por Derecho invirtiendo la digitación acompañando el ritmo del arpa en segundillo. El arpa intensifica nuevamente sus ataques y patrones de acompañamiento. La guitarra acústica refuerza el soporte armónico, el violín articula frases enérgicas con apoyos sobre notas estructurales, el cajón marca el pulso con firmeza, y el bajo eléctrico organiza la base cadencial.

Figura 46

Acentos Rítmicos del Joropo

129 B7 Em Em Bm Bm F#7 F#7 Bm

Arpa

129

Gtr. ac.

129

Vln.

129

Cj.

129

E.B.

V7 / II IIm IIm VIm VIm V7 / VI V7 / VI VIm

Nota: Elaboración propia.

En el compás 129, el arpa presenta aquí uno de los trabajos más completos de toda la obra, alternando figuraciones arpegiadas, acordes, apoyos rítmicos y conducción melódica. En esta sección pueden reconocerse momentos de trémolo o de figuración repetitiva muy rápida que enriquecen la resonancia del instrumento y amplían su carga expresiva. La guitarra acústica refuerza el cuerpo armónico, el violín ofrece una última expansión melódica, el cajón mantiene la base de pulso y el bajo eléctrico organiza la trayectoria cadencial final.

Sección J [Compás 137-145] El Ensamble Híbrido. El cierre utiliza un aumento de tensión progresiva y una resolución clara en el acorde final de tónica. La presencia de figuraciones repetidas, acentos y continuidad motora en el arpa resulta especialmente importante para comprender el modo en que la obra construye su identidad tímbrica: no desde la cita literal del joropo, sino desde la apropiación de su energía instrumental.

Figura 47

Sonido Híbrido del Joropo

Musical score for Gtr. ac. and Vln. starting at measure 137. The Gtr. ac. part features a series of chords and single notes in a rhythmic pattern. The Vln. part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, ending with a fermata.

Nota: Elaboración propia.

Libertad

En la obra *Libertad* se plantea como un ejercicio más explícito de hibridación entre joropo y balada-jazz/pop: incorpora saxofón alto y piano como elementos de color urbano y de expansión armónica. La partitura identifica el golpe “Nuevocallao”, lo que sugiere una intención de modernización interna del golpe mediante timbres no tradicionales.

Figura 48

Introducción Libertad

Musical score for the introduction of *Libertad*. The score is in 3/4 time, Andante (♩ = 80), and is marked with a first ending bracket [A]. The instruments are Arpa, Saxofón alto, Piano, and Guitarra acústica. The Arpa part has a *mf* dynamic. The Saxofón alto part is silent. The Piano part has a *p* dynamic. The Guitarra acústica part has a *mp* dynamic.

Nota. Elaboración propia.

82), lo cual se traduce en un bajo que marca articulaciones del pulso.

Figura 50

Derivación del Bordeo Central del Joropo

The musical score for Figure 50 is written for Arpa and A. Sax. in G major (one sharp). The tempo is marked Allegro with a quarter note equal to approximately 120 beats per minute. The key signature is G major. The score consists of four measures. The Arpa part is in the upper register, starting with a piano (*p*) dynamic. The A. Sax. part is in the lower register, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The chords are I, IV, IIIm7, and V7. The Arpa part features a melodic line with eighth notes and a bass line with quarter notes. The A. Sax. part features a melodic line with eighth notes and a bass line with quarter notes.

Nota. Elaboración propia.

Sección C [Compases 33-48] Contraste Expresivo y Retorno Baladístico. Esta sección reduce la energía motriz y vuelve a un comportamiento de balada: armonías sostenidas, densidad moderada, fraseo más amplio. La coexistencia de piano, guitarra y saxofón genera el tipo de textura donde el ritmo se subordina al color y a la atmósfera (Sánchez y Martínez, 2021).

Figura 51

Densidad Moderada de la Balada

Arpa

A. Sax.

Pno.

Gtr. ac.

Nota. Elaboración propia.

Sección D [Compases 49-72] Estabilidad Armónica Tímbrica. El pasaje Moderato actúa como sección de transición estructural. El arpa organiza una melodía clara mientras el piano refuerza la estabilidad armónica. El saxofón funciona como capa de color y contracanto. Este procedimiento responde a un principio común de balada: la melodía se apoya en texturas estables con apoyos contrapuntísticos discretos (Cano, 2014).

Figura 52

Acompañamiento Contrapuntístico de la Balada

Los Diamantes
Moderato (♩ = c. 108)

Arpa

A. Sax.

Nota. Elaboración propia.

Sección E [Compases 73-94] Reexposición Armónica. En el compás 73 aparece la reexposición del Tema B. La progresión regresa a las relaciones ya presentadas: I – IV – IIIm7 – V7, con reiteraciones y secuencias relacionadas. La reaparición del tema no es una repetición literal, sino una relectura con mayor densidad instrumental. El arpa retoma su función rítmico-motora, mientras el piano y la guitarra acústica coloca la base. El saxofón alto ahora tiene una presencia melódica más clara, y el violín amplía el color por encima del tejido armónico. Las maracas consolidan de nuevo una textura de base muy marcada. El bajo eléctrico conserva un patrón funcional estable, pero con mayor énfasis en la articulación de las cadencias, siendo propuesta híbrida donde los referentes llaneros operan como color sonoro de la composición.

Figura 53

El Uso de los Trémolos Melódicos

The musical score for Figure 53 consists of four staves, all in the key of D major (two sharps). The music begins at measure 73. The Alto Saxophone (A. Sax.) part starts with a dynamic marking of *f* and features a melodic line with eighth notes and a final half note. The Piano (Pno.) part is marked *mf* and features a rhythmic accompaniment with triplets in both the right and left hands. The Acoustic Guitar (Gtr. ac.) part is also marked *mf* and provides a harmonic base with quarter notes. The Violin (Vln.) part is marked *mp* and features a melodic line with a half note and a quarter note.

Nota. Elaboración propia.

Entre los compases 89–92 la armonía vuelve a variar hacia I – VIIm7 – IV – IIIIm, lo que evita una sensación de repetición mecánica. Esta reexposición evidencia que la obra utiliza la

forma en el mecanismo de equilibrio entre recurrencia temática y mezcla del color instrumental.

Figura 54

Variación Rítmica de la Melodía Cromática

The musical score for Figure 54 consists of two staves. The top staff is for Arpa (Arpeggio) and the bottom staff is for A. Sax. (Alto Saxophone). Both staves begin at measure 89. The Arpa part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features four measures of music, each with a chord symbol above it: G, Em7, C, and Bm. The melody is a chromatic line with eighth notes and rests, marked with accents (>) and slurs. The A. Sax. part is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It features a melodic line with a slur over the final two measures, marked with accents (>) and slurs.

Nota. Elaboración propia.

En el compás 93 aparece el referente del golpe Quirpa, se desarrolla sobre relaciones como $IIm - V7$, con preparación cadencial y expansión hacia nuevos centros funcionales. El tratamiento instrumental de esta sección es más transparente. El arpa vuelve a ocupar un lugar central como instrumento articulador, pero ahora con un fraseo más espacioso y expresivo. El piano reduce la densidad, la guitarra acústica sostiene acordes más abiertos, y el violín participa con notas largas. El saxofón alto aporta un color cálido que acentúa el carácter contemplativo.

Figura 55

Centro Funcional de las Cadencias

93 Am D7 **F** Andante (♩ = 80) C D7

Arpa

A. Sax.

Pno.

Gtr. ac.

Vln.

Nota. Elaboración propia.

Sección F [Compases 95-102] Método Pragmático de la Cadencia. En la sección F inicia con aceleración rítmica. El arpa y el piano asumen patrones más activos, con ataques definidos y arpeggios que funcionan como motor. La guitarra acústica sostiene la cuadratura armónica, mientras el bajo eléctrico refuerza con mayor claridad los cambios funcionales. Las maracas retoman el perfil de base continua con acentos estructurales. El saxofón alto y el violín se distribuyen líneas breves, contribuyendo al crecimiento expresivo.

Figura 56

Crecimiento Expresivo de las Cuerdas

97 D7 G E7 Am

Arpa

A. Sax.

Pno.

Gtr. ac.

Vln.

Nota. Elaboración propia.

Esta sección es importante porque muestra una articulación muy clara entre el aumento de velocidad, la intensificación armónica y la acumulación tímbrica. Aunque la escritura no depende de trémolos explícitos de cuatro tradicional, la reiteración de patrones rápidos en el arpa y en el acompañamiento sugiere un efecto de continuidad semejante.

Sección G [Compases 103-115] Expresividad Tímbrica. En el compás 103 permite verificar el objetivo del proceso: comprobar que el material llanero puede permanecer reconocible aun cuando el contexto tímbrico por medio del saxofón alto, piano y la guitarra acústica remiten sonidos híbridos de las estéticas urbanas haciendo variaciones rítmicas de los acentos y las articulaciones sonoras.

Figura 57

Estética Urbana de la Balada

The musical score for Figure 58 consists of five staves, each representing a different instrument. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score begins at measure 101. The Arpa (Harp) staff features a melodic line with an 'accel.' marking and a dynamic of *p*. The A. Sax. (Alto Saxophone) staff has a dynamic of *f*. The Pno. (Piano) staff has a dynamic of *mf* and includes triplet markings. The Gtr. ac. (Acoustic Guitar) staff has a dynamic of *mf*. The Vln. (Violin) staff has a dynamic of *mf*. Chord symbols are placed above the Arpa staff: Am, D7, G, and B7. A boxed 'G' symbol is also present above the Arpa staff. The score concludes with a final chord of G.

Nota. Elaboración propia.

En la última sección articula un recorrido armónico de cierre: IV – VI_m – V7 – I, con expansiones previas sobre C – Em – D7 – G y el refuerzo de la resolución conclusiva. El cierre se organiza de manera acumulativa, haciendo que todos los instrumentos converjan hacia una afirmación final de la tónica. El arpa concluye con patrones de acompañamiento que sintetizan toda la obra: arpeggio, bordoneo, apoyos rítmicos y conducción armónica. El piano y la guitarra acústica consolidan el cuerpo armónico final. El violín y el saxofón alto participan con líneas de refuerzo expresivo, mientras las maracas y el bajo eléctrico sostienen la cadencia dominante.

Figura 58

Textura Contrapuntística de la Melodía

105

A. Sax.

Pno.

Gtr. ac.

Vln.

Mrcs.

Mrcs.

E.B.

V7 / VI VIIm I IIIIm

Nota. Elaboración propia.

La estructura musical del cierre a partir del compás 109 se basa en una cadencia clara y cierre estable, acorde con la lógica resolutive típica de canciones románticas (Sánchez y Martínez, 2021), pero realizada con articulación rítmica en la guitarra derivada del Quirpa.

Figura 59

Articulación Rítmica de la Guitarra

109

Gtr. ac.

Nota. Elaboración propia.

En el último tramo se acentúan los apoyos estructurales y se estabiliza la tensión

armónica. La resolución final reafirma el carácter híbrido de la pieza: el cierre no funciona como una terminación de joropo tradicional, pero tampoco como una balada puramente urbana; se trata de una síntesis donde el timbre llanero organiza la identidad y el discurso melódico-armónico prolonga la expresividad de la balada.

Figura 60

Resolución Final

The musical score for the final resolution is presented in three staves. The top staff is for Arpa, the middle for A. Sax., and the bottom for Pno. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The score begins at measure 112. The Arpa part features a melodic line with eighth notes and rests, with chords C, Em, D7, and G indicated above. The A. Sax. part has a similar melodic line. The Pno. part has a rhythmic pattern of eighth notes with triplets in the bass line. The piece concludes with a final G note in all parts.

Nota. Elaboración propia.

Conclusiones

El tratamiento tímbrico de los instrumentos de ambos géneros constituyó un eje viable de articulación entre el joropo y la balada romántica. Esta intervención compositiva se inscribe en continuidad con las líneas de indagación previamente documentadas, en la medida en que dichas aproximaciones han mostrado que el joropo puede dialogar con otras estéticas musicales sin que

necesariamente se comprometa su coherencia interna.

La presente investigación–creación permite concluir que la fusión entre el joropo llanero y la balada romántica latinoamericana es viable y estéticamente coherente cuando se aborda desde un tratamiento tímbrico consciente y no como una simple yuxtaposición de estilos. El cumplimiento del objetivo general se materializa en la obra *Al Ritmo del Llano*, la cual demuestra que la identidad sonora de ambos géneros puede coexistir en una estructura híbrida sin que la energía rítmica del uno anule la narrativa expresiva del otro.

Se determinó que el arpa llanera actúa como el elemento articulador principal, capaz de asumir el rol lírico de la voz solista propio de la balada, sin perder su función percusiva y armónica tradicional (bordoneo y segundillo). Asimismo, la incorporación de texturas de piano y cuerdas proporcionó el soporte armónico necesario para suavizar las transiciones y generar los clímax emocionales característicos del género romántico.

Respecto al proceso creativo, el repertorio de *Al Ritmo del Llano*, funcionó como un laboratorio de experimentación donde se validó el uso de la heterofonía llanera dentro de estructuras formales más extensas y narrativas que se puede equilibrar densidades instrumentales, donde la percusión no compite con la armonía, sino que dinamiza el pulso interno de la obra. Esto confirma que el timbre no es un elemento decorativo, sino estructural, capaz de redefinir la percepción del tiempo y el acento en la obra musical.

Desde una perspectiva sociocultural e identitaria, el proyecto responde a las dinámicas actuales de Villavicencio y la región llanera, donde la tradición dialoga constantemente con estéticas urbanas. La obra aporta una propuesta de resignificación del patrimonio, demostrando que es posible innovar en la música llanera sin desdibujar sus raíces. Al integrar la sensibilidad de la balada con la técnica del joropo, se ofrece un producto artístico que refleja la identidad

plural del músico llanero contemporáneo.

En el campo disciplinar de la composición, esta investigación aporta una metodología replicable para procesos de fusión, basada en el análisis estructural previo y la manipulación planificada de los planos sonoros. A partir de estos antecedentes, la presente investigación—creación adopta un enfoque centrado en la exploración tímbrica como principal recurso compositivo, tomando elementos sonoros asociados al universo llanero para integrarlos dentro de una estética cercana a la balada romántica latinoamericana.

De esta manera, la propuesta no busca reproducir literalmente las estructuras tradicionales del joropo, sino resignificar algunos de sus recursos instrumentales y expresivos dentro de una obra contemporánea sustentada en el diálogo entre identidad cultural y tratamiento tímbrico. Finalmente, se concluye que la "nueva identidad sonora" buscada no surge de la eliminación de rasgos, sino de la negociación tímbrica, donde cada instrumento cede espacio para construir un paisaje sonoro que es, al mismo tiempo, festivo como el joropo e introspectivo como la balada.

Por este motivo, las propuestas de Arenas Ríos (2022), Padilla (2024) y Arbeláez (2016) evidencian que la música llanera contemporánea posee posibilidades de transformación tímbrica y expansión instrumental sin perder completamente su identidad. Estas investigaciones demuestran que los recursos tradicionales del joropo dialogan con formatos no convencionales, y modelos compositivos, permitiendo procesos de hibridación dentro del contexto latinoamericano.

Recomendaciones

En el proyecto musical acerca de la fusión tímbrica de la música llanera y la balada latinoamericana, se utiliza las herramientas digitales y la exploración de nuevos conocimientos en la interpretación de los instrumentos del joropo como el arpa, el cuatro, las maracas y la

bandola creando nuevas propuestas compositivas. Es importante destacar el análisis de esta fusión tímbrica no solo desde la armonía y la melodía, sino desde la textura, la articulación y la expresión musical de ambos géneros.

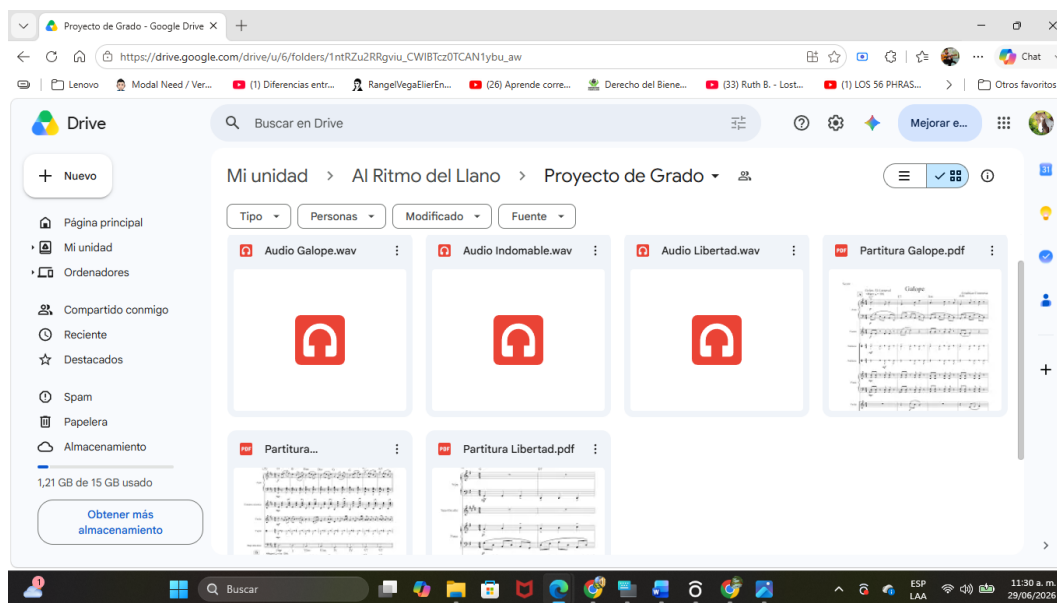
De igual forma, se sugiere realizar más procesos de experimentación con intérpretes de músicas tradicionales, ya que esto puede enriquecer el resultado artístico y compositivo, siendo la Suite como mecanismo de participación cultural y artística debido a que la investigación-creación no termina solo con la partitura sino las prácticas sociales que vinculan la experiencia significativa de la creación artística del proyecto musical.

Comunicación y Divulgación

Los resultados del presente trabajo de grado se darán a conocer mediante un repositorio digital en Google Drive, el cual reúne las partituras completas, los audios correspondientes a las tres obras que conforman la suite y el material complementario desarrollado durante el proceso de investigación-creación. Este espacio tiene como propósito facilitar la consulta, reproducción y análisis del material musical por parte de estudiantes, investigadores, docentes e intérpretes interesados en la propuesta compositiva.

Figura 61

Presentación del Repertorio Al Ritmo del Llano



Nota. Elaboración propia.

Google Drive:

https://drive.google.com/drive/u/6/folders/1nRZu2RRgviu_CWIBTcz0TCAN1ybu_aw

Todo el contenido se encuentra disponible en acceso público, las partituras, los registros

sonoros y demás materiales que hacen parte de los resultados finales de la investigación.

Referencias Bibliográficas

- Bolaños-Motta, J. I. (2018). *Procesos de adaptabilidad e identidad, al interior de las prácticas musicales en Villavicencio-Meta*. Universidad de los Llanos.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6870853>
- Sánchez, J.; Martínez, D. (2021). *Transformaciones de la música contemporánea*. Universidad Autónoma Metropolitana. https://www.researchgate.net/profile/Georgina-Flores-Mercado/publication/359043464_Transformaciones_de_la_musica_contemporanea/links/62241953a39db062db83be08/Transformaciones-de-la-musica-contemporanea.pdf
- Gutiérrez, F. (2018). *El arpa llanera: técnica, timbre y transformaciones contemporáneas*. Ministerio de Cultura de Colombia.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5999511>
- Padilla, D. E. (2024). *Llano, tradición y vida: producción musical de tres obras a partir de la integración de música llanera y música electrónica*. [Proyecto de investigación]. Repositorio Institucional UNAD. <https://repository.unad.edu.co/handle/10596/65821>
- Calderón, C. (2015). *Aspectos Musicales del Joropo de Venezuela y Colombia*. Música Oral del Sur. <https://zenodo.org/records/4638582>
- Rojas Hernández, C. (2004). *Música llanera: Cartilla de iniciación musical*. Ministerio de Cultura de Colombia.
https://descubridor.banrepcultural.org/discovery/fulldisplay/alma991005820649707486/57BDLRDC_INST:57BDLRDC_INST
- Lengwinat, K. (2016). *Joropo llanero tradicional en Venezuela*.
<https://www.musicaenclave.com/articlespdf/joropollanero.pdf>
- Cano, F. (2014). *La balada y su exaltación del amor*. *Comunicación*, 31, 77-84.

<https://revistas.upb.edu.co/index.php/comunicacion/article/view/2830>

Arbeláez, D. (2016). *El arpa llanera y su tradición en el Torneo Internacional del Joropo*.

Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana – Ministerio de Cultura de Colombia, (188 p.). <https://www.jstor.org/stable/j.ctv893gzf>

Guerrero, F. (2012). *Las Flores y El Seis*. Revista de la Sociedad Venezolana de Musicología, 1,

63-90. <https://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2012/05/arpa-criolla-venezolana.pdf>

Agawu, K. (2003). *Representing African music: Postcolonial notes, queries, positions*.

Routledge. <https://www.jstor.org/stable/4129085>

UNESCO. (2017). Cantos de trabajo del Llano colombo-venezolano.

<https://ich.unesco.org/es/RL/cantos-de-trabajo-del-llano-colombo-venezolano-01285>

Centro de Escritura Javeriano. (2020). Normas APA, séptima edición. Pontificia Universidad

Javeriana, seccional Cali. <https://www2.javerianacali.edu.co/centro-escritura/recursos/manual-de-normas-apa-septima-edicion>

Alvarado, R. (2017). Literatura, memoria social y joropo. <http://hdl.handle.net/11349/6330>

Noguera, Z. (2019). Descripción técnica e interpretativa de tres obras solistas para cuatro

llaneros. nuevas tendencias. <http://hdl.handle.net/11349/25944>

Arbeláez, D. (2016). Tradición e innovación en las obras de concurso del arpa llanera.

<https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/55441>

Bariona, P., Pirela, C. (2019). Aldemaro el Maestro [Trabajo de grado, Universidad Monteávila].

Repositorio de la Universidad Monteávila.

<http://repositoriodigital.uma.edu.ve:8080/jspui/handle/123456789/71>

Figueredo, E. (2018). *Aldemaro Romero ejemplo del talento musical venezolano: Analítica*.

- Caracas. <https://www.analitica.com/musica/blog/venezuela/aldemaro-romero-ejemplo-del-talento-musical-venezolano/>
- Avella, J. (2008). *Un sogamoseño fue el primer acompañante musical del cantante de joropo que ganó el Grammy Latino*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/cms-4684474>
- Rodado, A. (2010). *Cholo Valderrama, el joropo está en la tierra*. <https://www.cinecorto.co/cholo-valderrama-el-joropo-esta-en-la-tierra/>
- Monterrey Live (2023). Ricardo Montaner y sus canciones más románticas. <https://monterreylive.com/2023/02/ricardo-montaner-y-sus-canciones-mas-romanticas>
- Arenas Ríos, J. A. (2022). *Suite de músicas llaneras para instrumentos tradicionales y no convencionales del folclor llanero* [Trabajo de grado]. <https://repository.unad.edu.co/bitstream/handle/10596/47633/jaarenasri.pdf>
- López, J.; Kittrell, J. (2024). *Música, representación y conflicto en América Latina*. Universidad Autónoma de Chile. <https://ediciones.uautonoma.cl/index.php/UA/catalog/book/206>
- Tagg, P. (2013). *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos*. New York: The Mass Media Music Scholars' Press. https://hugoribeiro.com.br/area-restrita/Tagg-Music_Meaning.pdf
- Brito, A (2019). “*Tan enamorados*” de Ricardo Montaner se convierte en joropo en la voz de “*El Deltanito*”. *Contrapunto*. <https://contrapunto.com/cultura/tan-enamorados-de-ricardo-montaner-se-convierte-en-joropo-en-la-voz-de-el-deltanito/>
- Hall, S. (2013). *Notas sobre la deconstrucción de lo popular*. En R. Soto Sulca (ed.). *Discurso y poder en Stuart Hall*, pp. 183-201. Huancayo: Melgraphic.
- Regelski, T. (1980). *Principios y problemas de la educación musical*. México: Diana.

- Vásquez, E. (2019). *Juan Vicente Torrealba: El arpa que dio voz al llano venezolano*.
Venezolanos Ilustres. <https://venezolanosilustres.com/secciones/homenaje/juan-vicente-torrealba/>
- Peñín, J. (1997). *Décimas cantadas y poetas iletrados*. Caracas: FunVES.
https://bibliotecacdt.mcu.es/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=67926&query_desc=an%3A%22107826%22
- Hall, S. (2013). *Notas sobre la deconstrucción de lo popular*. En R. Soto Sulca (Ed.), *Discurso y poder en Stuart Hall* (p. 183-201) Huancayo, Perú: Melgraphic.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7417163>
- Pazos, M. (2014). *Música(s) e identidad(es): Tradición y modernidad en el Festival de músicas del Pacífico “Petronio Álvarez”*. *A contratiempo*. ISSN 2145-1958.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7513701>
- Hurtado, J. (2011). *Entrevista realizada al arpista venezolano Carlos Orozco, Barquisimeto, Venezuela* [Entrevista no publicada].
<https://repositorio.upn.edu.co/server/api/core/bitstreams/65bb5e74-4fb2-4751-8a45-767958afc949/content>
- Robayo, D. (2013). *La enseñanza del arpa llanera en Colombia: una aproximación metodológica desde la tradición oral* [Trabajo de grado, Universidad Pedagógica Nacional]. Repositorio Institucional de la Universidad Pedagógica Nacional.
<https://repositorio.upn.edu.co/server/api/core/bitstreams/65bb5e74-4fb2-4751-8a45-767958afc949/content>

Apéndice A

Galope

Score

Golpe: El Carnaval **Galope**
Allegro (♩ = 120) Cristhian Contreras

A

The score is for a piece titled "Galope" by Cristhian Contreras, part of the "Golpe: El Carnaval" collection. It is in 3/4 time, marked "Allegro" with a tempo of 120 beats per minute. The score is divided into seven parts: Arpa, Cuatro, Maracas, Piano, Violin, Cello, and Cencerro. The Arpa part starts with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The Cuatro part starts with a forte (*f*) dynamic. The Maracas parts provide a steady rhythmic accompaniment with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Piano part features a rhythmic accompaniment with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The Violin part starts with a forte (*f*) dynamic. The Cello part starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Cencerro part is a simple rhythmic accompaniment. The score includes various dynamics and articulations, such as accents and slurs. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is divided into four measures, with a final measure containing a *p* dynamic marking.

Arpa *p* E7 E7 Am Am

Cuatro *f*

Maracas *mf*

Maracas *mf*

Piano *mp*

Violin *f*

Cello *mf*

Cencerro

V7 / VI V7 / VI VI_m VI_m *p*

Galope, Score, p. 2

5 G G D7 G7

Arpa

Ctr.

Mrcs.

Mrcs.

Pno.

Vln.

Vc.

C. Bl.

V V V7/V V7

Detailed description: This is a page of a musical score for a piece titled 'Galope'. The score is for page 2 and includes parts for Arpa, Ctr., Mrcs., Pno., Vln., Vc., and C. Bl. The Arpa part features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with chord symbols G, G, D7, and G7 above the staff. The Ctr. part has a melodic line with some rests. The Mrcs. parts consist of rhythmic patterns. The Pno. part has a complex accompaniment with many chords. The Vln. part has a melodic line with some rests. The Vc. part has a bass line with some rests. The C. Bl. part has a bass line with some rests and chord symbols V, V, V7/V, and V7 below the staff. The number 5 is written at the beginning of each staff.

Galope, Score, p. 3

B C Am F G

Arpa *f*

Ctr. *f*
mp

Mrcs. *p*

Mrcs. *p*

Pno. *p*

Vln. *mf*

Vc. *mf*

C. Bl. *p*
I VIm IV V

Detailed description: This is a page of a musical score for a piece titled 'Galope'. The score is for page 3 and begins with a section marked 'B'. The key signature is C major, and the time signature is 3/4. The score is arranged for a full orchestra. The instruments and their parts are: Arpa (Harp), Ctr. (Cello), Mrcs. (Mandolin), Pno. (Piano), Vln. (Violin), Vc. (Viola), and C. Bl. (Double Bass). The Arpa part starts with a forte (*f*) dynamic and plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Ctr. part starts with a forte (*f*) dynamic and then moves to mezzo-piano (*mp*). The Mrcs. parts play a rhythmic pattern of eighth notes, with the upper part starting at piano (*p*). The Pno. part plays a rhythmic pattern of eighth notes, starting at piano (*p*). The Vln. part starts with mezzo-forte (*mf*) and plays a melodic line. The Vc. part starts with mezzo-forte (*mf*) and plays a rhythmic pattern of eighth notes. The C. Bl. part starts at piano (*p*) and plays a rhythmic pattern of eighth notes. The score is divided into four measures, with chord changes from C to Am to F to G. The C. Bl. part has fingering numbers I, VIm, IV, and V indicated below the notes.

Galope, Score, p. 4

13 C Am F G

Arpa

13

Ctr.

13

Mrcs.

Mrcs.

13

Pno.

13

Vln.

Vc.

13

C. Bl.

I VI^m IV V

Detailed description: This page of a musical score for 'Galope' contains measures 13 through 16. The score is arranged in a system with seven staves. The top staff is for the Arpa (harp), showing a melody in treble clef and a bass line in bass clef. Above the first four measures are chord symbols: C, Am, F, and G. The second staff is for the Ctr. (contrabass), featuring a melodic line with slurs. The third and fourth staves are for the Mrcs. (maracas), with rhythmic patterns of eighth notes. The fifth staff is for the Pno. (piano), with a treble and bass line. The sixth staff is for the Vln. (violin), with a melodic line and a slur across measures 13-16. The seventh staff is for the C. Bl. (contrabass), with a rhythmic pattern of eighth notes. Below the C. Bl. staff are Roman numerals: I, VI^m, IV, and V, corresponding to the measures.

Galope, Score, p. 5

17 Dm G7 C Am

Arpa *mp*

Ctr. *mp*

Mrcs.

Mrcs.

Pno.

Vln. *v*

Vc. *v*

C. Bl. *v*

IIm V7 I VIIm

The musical score for measures 17-20 of 'Galope' features the following parts and notations:

- Arpa:** Treble and bass clefs. Treble clef has a melodic line with slurs and accents. Bass clef has a rhythmic accompaniment. Dynamics: *mp*.
- Ctr. (Cymbal):** Treble clef with a melodic line. Dynamics: *mp*.
- Mrcs. (Maracas):** Two staves with rhythmic patterns.
- Pno. (Piano):** Treble and bass clefs with chordal accompaniment.
- Vln. (Violin):** Treble clef with a melodic line. Dynamics: *v*.
- Vc. (Viola):** Bass clef with a melodic line. Dynamics: *v*.
- C. Bl. (Clarinet Bass):** Bass clef with a melodic line. Dynamics: *v*.

Chord symbols above the Arpa staff: Dm, G7, C, Am.

Chord symbols below the C. Bl. staff: IIm, V7, I, VIIm.

Galope, Score, p. 6

21 F G Am7 Em7

Arpa

Ctr.

Mrcs.

Mrcs.

Pno.

Vln.

Vc.

C. Bl.

Galope, Score, p. 7

C Am7 C Dm G

Arpa

25

Ctr.

25

Mrs.

Mrs.

25

Pno.

25

Vln.

Vc.

25

C. Bl.

VIIm7 I IIIm V

Galope, Score, p. 9

33 Am C Dm Em

Arpa

33

Ctr.

33

Mrcs.

Mrcs.

33

Pno.

33

Vln.

Vc.

33

C. Bl.

VIIm I IIIm IIIIm

Galope, Score, p. 10

37 Fmaj7 C Dm G7

Arpa

Ctr.

Mrcs.

Mrcs.

Pno.

Vln.

Vc.

C. Bl.

37

37

37

37

37

37

37

37

IVmaj7 I IIm V7

Detailed description: This page of a musical score for 'Galope' contains measures 37 through 40. The score is arranged for a full orchestra and includes the following parts: Arpa (Harp), Ctr. (Cello), Mrcs. (Maracas), Pno. (Piano), Vln. (Violin), Vc. (Viola), and C. Bl. (Contra Bass). The Arpa part features a melodic line with slurs and a bass line with eighth notes. The Ctr. part consists of a simple melodic line. The Mrcs. parts are marked with a double bar line and a vertical line, indicating a rhythmic pattern. The Pno. part has a treble and bass staff with chords and eighth notes. The Vln. and Vc. parts have melodic lines with slurs. The C. Bl. part has a simple melodic line. Chord symbols are placed above the Arpa staff: Fmaj7, C, Dm, and G7. At the bottom of the page, there are additional chord symbols: IVmaj7, I, IIm, and V7.

Galope, Score, p. 11

D C G Am F

Arpa

Ctr. *p*

Mrcs.

Mrcs.

Pno.

Vln. ³

Vc.

C. Bl.

I V VI^m IV

Detailed description: This page of a musical score for 'Galope' contains measures 41 through 44. The key signature is D major, indicated by a 'D' in a box. The chord progression is C, G, Am, and F. The score is arranged for seven instruments: Arpa (harp), Ctr. (clarinet), Mrcs. (maracas), Pno. (piano), Vln. (violin), Vc. (viola), and C. Bl. (contrabass). The Arpa part features a melody in the right hand and chords in the left hand. The Ctr. part has a melodic line starting at measure 41 with a piano (*p*) dynamic. The Mrcs. parts consist of rhythmic patterns. The Pno. part provides harmonic support with chords and moving lines. The Vln. part has a melodic line with a triplet in measure 41. The Vc. part has a rhythmic pattern. The C. Bl. part has a rhythmic pattern with Roman numerals I, V, VI^m, and IV below it. Measure numbers 41, 42, 43, and 44 are marked at the beginning of their respective staves.

Galope, Score, p. 12

45 Dm G7 C Am

Arpa

45

45

Mrs.

Mrs.

45

Pno.

45

Vln.

Vc.

45

C. Bl.

IIIm V7 I VIIm7

Detailed description: This page of a musical score for 'Galope' contains measures 45 through 48. The score is arranged for a full orchestra and includes a harp. The top staff is for the harp (Arpa), with a treble clef and a bass clef. The second staff is for the trumpet (Ctr.). The third and fourth staves are for the mellophone (Mrs.). The fifth and sixth staves are for the piano (Pno.). The seventh and eighth staves are for the violin (Vln.) and viola (Vc.). The ninth staff is for the contrabass (C. Bl.). The harp part features a melody in the right hand and chords in the left hand. The trumpet part has a melodic line. The mellophone parts have a rhythmic pattern. The piano part has a rhythmic accompaniment. The violin and viola parts have melodic lines with triplets. The contrabass part has a rhythmic pattern. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 2/4. The score is marked with '45' at the beginning of each staff. The harp part has chord markings: Dm, G7, C, and Am. The contrabass part has chord markings: IIIm, V7, I, and VIIm7.

Galope, Score, p. 13

49 Dm Am7 F G

Arpa

Ctr.

Mrcs.

Mrcs.

Pno.

Vln.

Vc.

C. Bl.

IIIm VIIm7 IV V

Detailed description: This page of a musical score for 'Galope' contains measures 49 through 52. The score is arranged in a system with seven staves. The top staff is for Arpa (Harp), with a treble clef and a bass clef. The second staff is for Ctr. (Cello), with a treble clef. The third and fourth staves are for Mrcs. (Maracas), with a double bar line and a half note. The fifth staff is for Pno. (Piano), with a treble clef and a bass clef. The sixth and seventh staves are for Vln. (Violin) and Vc. (Viola), with a treble clef and a bass clef respectively. The eighth staff is for C. Bl. (Contra Bass), with a double bar line and a half note. Chord markings are placed above the Arpa staff: Dm, Am7, F, and G. The C. Bl. staff has Roman numeral markings: IIIm, VIIm7, IV, and V. The music is in 2/4 time and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Galope, Score, p. 14

53 Em Dm F G7

Arpa

53

Ctr.

53

Mrcs.

Mrcs.

53

Pno.

53

Vln.

Vc.

53

C. Bl.

III^m II^m IV V⁷

Detailed description: This page of a musical score for 'Galope' contains seven staves. The top staff is for Arpa (harp), with a treble clef and a bass clef. It features a melody in the treble and chords in the bass. Chord symbols Em, Dm, F, and G7 are placed above the first four measures. The second staff is for Ctr. (contrabass), with a treble clef. The third and fourth staves are for Mrcs. (maracas), with a double bar line and a small 'x' indicating the point of attack. The fifth staff is for Pno. (piano), with a treble clef and a bass clef, showing a rhythmic accompaniment. The sixth staff is for Vln. (violin), with a treble clef. The seventh staff is for C. Bl. (contrabass), with a double bar line. At the bottom, Roman numerals III^m, II^m, IV, and V⁷ are aligned with the measures.

Galope, Score, p. 15

57 C F Em Am

Arpa

57

Ctr.

57

Mrs.

Mrs.

57

Pno.

57

Vln.

Vc.

57

C. Bl.

I IV III^m VI^m

Detailed description of the musical score: The score is for measures 57-60. The top staff is for Arpa, with a treble clef and a bass clef. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The chords are C, F, Em, and Am. The Ctr. part is a single staff with a treble clef. The Mrs. part consists of two staves with a common time signature. The Pno. part consists of two staves with a treble clef and a bass clef. The Vln. part is a single staff with a treble clef. The Vc. part is a single staff with a bass clef. The C. Bl. part is a single staff with a common time signature and Roman numerals I, IV, III^m, and VI^m below it.

Galope, Score, p. 16

Golpe: Quirpa

The musical score for "Golpe: Quirpa" on page 16 features the following parts and notations:

- Arpa:** Treble and bass clefs. Chord symbols: F, G7, G7, C. Measure numbers: 61.
- Ctr. (Cello):** Treble clef. Measure numbers: 61.
- Mrcs. (Maracas):** Two staves with rhythmic notation. Measure numbers: 61.
- Pno. (Piano):** Treble and bass clefs. Measure numbers: 61.
- Vln. (Violin):** Treble clef. Measure numbers: 61.
- Vc. (Viola):** Bass clef. Measure numbers: 61.
- C. Bl. (Contra Bass):** Bass clef. Chord symbols: IV, V7, V7, I. Measure numbers: 61.

Galope, Score, p. 17

E F G7 G7 C

Arpa

Ctr.

Mrcs.

Mrcs.

Pno.

Vln.

Vc.

C. Bl.

65

65

65

65

IV V7 V7 I

Galope, Score, p. 18

69 A7 Dm Dm Am

Arpa

69

Ctr.

69

Mrcs.

Mrcs.

69

Pno.

69

Vln.

Vc.

69

C. Bl.

V7 / II II_m II_m VI_m

The image shows a page of a musical score for a piece titled "Galope". The page number is 18. The score is for measures 69 through 72. The instruments listed are Arpa (Harp), Ctr. (Cello), Mrcs. (Maracas), Pno. (Piano), Vln. (Violin), Vc. (Viola), and C. Bl. (Contra Bass). The key signature is one sharp (F#). The chord symbols above the staves are A7, Dm, Dm, and Am. The C. Bl. part has chord symbols V7 / II, II_m, II_m, and VI_m below it. The Arpa part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Ctr. part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Mrcs. parts have a rhythmic pattern of eighth notes. The Pno. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Vln. part has a melodic line with a slur. The Vc. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The C. Bl. part has a rhythmic pattern of eighth notes.

Galope, Score, p. 19

73 Am E7 E7 Am

Arpa *p*

Ctr. *mp*

Mrcs. *p*

Mrcs. *p*

Pno. *p*

Vln. *mf*

Vc. *mp*

C. Bl. *p*

VIIm V7 / VI V7 / VI VIIm

Detailed description of the musical score for measures 73-76. The score is for a piece titled 'Galope' on page 19. It features seven staves: Arpa, Ctr., Mrcs., Pno., Vln., Vc., and C. Bl. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 2/4. The score begins at measure 73. The Arpa part has a melody in the right hand and chords in the left hand, with a dynamic of *p*. The Ctr. part has a melody in the right hand and chords in the left hand, with a dynamic of *mp*. The Mrcs. parts have a melody in the right hand and chords in the left hand, with a dynamic of *p*. The Pno. part has a melody in the right hand and chords in the left hand, with a dynamic of *p*. The Vln. part has a melody in the right hand and chords in the left hand, with a dynamic of *mf*. The Vc. part has a melody in the right hand and chords in the left hand, with a dynamic of *mp*. The C. Bl. part has a melody in the right hand and chords in the left hand, with a dynamic of *p*. The chord markings above the staves are Am, E7, E7, and Am. The chord markings below the C. Bl. staff are VIIm, V7 / VI, V7 / VI, and VIIm.

Galope, Score, p. 20

77 A7 Dm Dm Am

Arpa

77

Ctr.

77

Mrcs.

Mrcs.

77

Pno.

77

Vln.

Vc.

77

C. Bl.

V7 / II IIm IIm VIIm

Detailed description: This is a page of a musical score for a piece titled 'Galope'. The page is numbered 20. The score covers measures 77 through 80. The instruments listed are Arpa (Harp), Ctr. (Cello), Mrcs. (Maracas), Pno. (Piano), Vln. (Violin), Vc. (Viola), and C. Bl. (Clarinet in B-flat). The Arpa part has a treble and bass staff. The Ctr. part has a treble staff. The Mrcs. part has two snare-like staves. The Pno. part has a treble and bass staff. The Vln. part has a treble staff. The Vc. part has a bass staff. The C. Bl. part has a bass staff. Chord symbols are placed above the Arpa staff: A7, Dm, Dm, and Am. The C. Bl. part has Roman numeral chord symbols: V7 / II, IIm, IIm, and VIIm. The score includes various musical notations such as notes, rests, stems, beams, and articulation marks.

Galope, Score, p. 21

81 Am E7 E7 Am

Arpa

81

Ctr.

81

Mrcs.

Mrcs.

81

Pno.

81

Vln. *mp*

Vc.

81

C. Bl.

VI_m V7 / VI V7 / VI VI_m

Detailed description: This page of a musical score for 'Galope' features seven staves. The top staff is for Arpa (harp), with a treble clef and a bass clef. It contains a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Above the staff are four measures with dynamics markings: 81 Am, E7, E7, and Am. The second staff is for Ctr. (contrabass), with a treble clef and a bass clef, containing a simple bass line. The third and fourth staves are for Mrcs. (maracas), with a double bar line and a series of rhythmic patterns. The fifth staff is for Pno. (piano), with a treble clef and a bass clef, containing a complex accompaniment. The sixth staff is for Vln. (violin), with a treble clef and a dynamic marking of *mp*, containing a melodic line. The seventh staff is for C. Bl. (contrabass), with a double bar line and a series of rhythmic patterns. Below the C. Bl. staff are four measures with dynamics markings: VI_m, V7 / VI, V7 / VI, and VI_m.

Galope, Score, p. 22

85 Fmaj7 C Dm G7

Arpa

85

Ctr.

85

Mrcs.

Mrcs.

85

Pno.

85

Vln.

Vc.

85

C. Bl.

VIImaj7 I IIIm V7

Detailed description: This page of a musical score for 'Galope' features seven staves. The top staff is for Arpa (Harp), with a treble clef and a bass clef, showing a melody in the treble and accompaniment in the bass. Above the staff are chord symbols: Fmaj7, C, Dm, and G7. The second staff is for Ctr. (Trumpet), with a treble clef and a key signature of one flat. The third and fourth staves are for Mrcs. (Maracas), with a common time signature and a rhythmic pattern of eighth notes. The fifth staff is for Pno. (Piano), with a grand staff (treble and bass clefs) showing a harmonic accompaniment. The sixth staff is for Vln. (Violin), with a treble clef and a key signature of one flat. The seventh staff is for C. Bl. (Clarinet Bass), with a common time signature and a key signature of one flat. Below this staff are chord symbols: VIImaj7, I, IIIm, and V7. The number '85' is written at the beginning of each staff. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Galope, Score, p. 23

F Golpe: La Revuelta

The musical score for 'Golpe: La Revuelta' is arranged for a full orchestra. The score is divided into systems for Arpa, Ctr., Mrcs., Pno., Vln., Vc., and C. Bl. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The tempo is marked 'Galope' (Gallope). The score begins at measure 89. The Arpa part features a rhythmic pattern of eighth notes. The Ctr. part plays a melodic line with a dynamic marking of *sf*. The Mrcs. parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Pno. part provides harmonic support with chords. The Vln. part plays a melodic line with a dynamic marking of *sf*. The Vc. part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The C. Bl. part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The chord markings are F, C, G7, and C.

Arpa

89

Ctr.

sf

89

Mrcs.

Mrcs.

89

Pno.

89

Vln.

sf

Vc.

sf

89

C. Bl.

IV I V7 I

Galope, Score, p. 24

93 F C G7 C

Arpa

Ctr.

Mrcs.

Mrcs.

Pno.

Vln.

Vc.

C. Bl.

IV I V7 I

Detailed description: This page of a musical score for 'Galope' contains measures 93 through 96. The score is arranged in a grand staff with seven parts: Arpa (harp), Ctr. (clarinet), Mrcs. (maracas), Pno. (piano), Vln. (violin), Vc. (viola), and C. Bl. (contrabass). The harp part features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand, with chord markings F, C, G7, and C above the staff. The clarinet part has a simple melodic line. The maracas parts consist of rhythmic patterns. The piano part provides harmonic support with chords. The violin and viola parts have melodic lines with accents. The contrabass part has a simple bass line with chord markings IV, I, V7, and I below the staff. The tempo marking '93' is placed at the beginning of each staff.

Galope, Score, p. 25

G Am Dm Em C7

Arpa

Ctr.

Mrcs.

Mrcs.

Pno.

Vln.

Vc.

C. Bl.

97

97

97

97

97

97

97

VIIm IIIm IIIIm V7/IV

Galope, Score, p. 26

101 ^F Dm Am G7

Arpa

101

Ctr.

101

Mrcs.

Mrcs.

101

Pno.

101

Vln.

Vc.

101

C. Bl.

IV IIIm VIIm V7

Detailed description: This is a page of a musical score for a piece titled 'Galope'. The page number is 26. The score is arranged for a variety of instruments: Arpa (harp), Ctr. (contrabass), Mrcs. (maracas), Pno. (piano), Vln. (violin), Vc. (viola), and C. Bl. (cello/bass). The music is in 4/4 time. The harp part features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The contrabass part has a simple melodic line. The maracas part consists of two staves with rhythmic patterns. The piano part has a rhythmic accompaniment in both hands. The violin and viola parts have simple melodic lines. The cello/bass part has a simple melodic line. The score is divided into four measures. The first measure is marked with a '101' and a 'F' chord symbol. The second measure is marked with a '101' and a 'Dm' chord symbol. The third measure is marked with a '101' and an 'Am' chord symbol. The fourth measure is marked with a '101' and a 'G7' chord symbol. The cello/bass part has a simple melodic line with a '101' marking above the first measure. Below the cello/bass part, there are four chord symbols: IV, IIIm, VIIm, and V7. The IIIm and VIIm symbols are underlined.

Galope, Score, p. 27

105 *C* *Em* *Am* *F*

Arpa *sfz*

103 *sfz*

Ctr.

105

Mrcs.

Mrcs.

105 *sfz*

Pno.

103 *sfz*

Vln.

Vc.

105

C. Bl.

I *p* III_m VI_m IV

Detailed description of the musical score: The score is for measures 103-105 of a piece in 3/4 time. The key signature is C major. The Arpa part starts at measure 105 with a treble clef and a bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic of *sfz*. The Ctr. part starts at measure 103 with a treble clef, playing a melodic line with a dynamic of *sfz*. The Mrcs. part consists of two staves, both with a treble clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes. The Pno. part starts at measure 105 with a treble clef and a bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic of *sfz*. The Vln. part starts at measure 103 with a treble clef, playing a melodic line with a dynamic of *sfz*. The Vc. part starts at measure 103 with a bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic of *sfz*. The C. Bl. part starts at measure 105 with a bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic of *p*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Galope, Score, p. 28

109 G Am F G7

Arpa

109

Ctr.

109

Mrcs.

Mrcs.

109

Pno.

109

Vln.

Vc.

109

C. Bl.

V VIIm IV V7

Detailed description: This page of a musical score for 'Galope' contains measures 109 through 112. The score is arranged in a multi-staff format. At the top, the measure number '109' is written above the first staff, followed by four chord symbols: G, Am, F, and G7. The 'Arpa' (harp) part consists of two staves (treble and bass clef) with a rhythmic pattern of eighth notes. The 'Ctr.' (contrabass) part is a single staff with a melodic line of quarter notes. The 'Mrcs.' (maracas) part consists of two staves with a rhythmic pattern of eighth notes. The 'Pno.' (piano) part consists of two staves with a rhythmic pattern of eighth notes. The 'Vln.' (violin) part is a single staff with a melodic line of quarter notes. The 'Vc.' (viola) part is a single staff with a rhythmic pattern of eighth notes. The 'C. Bl.' (contrabass) part is a single staff with a rhythmic pattern of eighth notes. At the bottom of the page, the measure number '109' is written above the C. Bl. staff, followed by four chord symbols: V, VIIm, IV, and V7.

Golpe: Los Mamonaes

H

Arpa

E7 Am D7 G

113

Ctr.

113

Mrcs. *p*

Mrcs. *p*

113

Pno.

113

Vln.

Vc.

113

C. Bl.

V7 / VI VIm V7 / V V

The musical score is arranged in a system with seven staves. The top staff is for Arpa, showing a melody in the right hand and chords in the left hand with a dynamic marking of *p*. Above the staff are the chord symbols E7, Am, D7, and G. The second staff is for Ctr. (Cello), starting at measure 113. The third and fourth staves are for Mrcs. (Maracas), also starting at measure 113, with a dynamic marking of *p*. The fifth staff is for Pno. (Piano), starting at measure 113. The sixth staff is for Vln. (Violin), starting at measure 113. The seventh staff is for Vc. (Violoncello), starting at measure 113. The eighth staff is for C. Bl. (Contrabasso), starting at measure 113, with chord symbols V7 / VI, VIm, V7 / V, and V below it.

Galope, Score, p. 30

117 A7 Dm G Am

Arpa

117

Ctr.

117

Mrcs.

Mrcs.

117

Pno.

117

Vln.

Vc.

117

C. Bl.

V7 / II IIm V VIIm

Detailed description: This page of a musical score for 'Galope' contains measures 117 through 120. The score is arranged for a full orchestra and includes guitar. The guitar part (Arpa) is in the top system, with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line in the upper voice and a bass line in the lower voice, with chords A7, Dm, G, and Am indicated above the staff. The trumpet (Ctr.) part has a treble clef and a melodic line. The two mellophone parts (Mrcs.) are in the third system, both with a common time signature and a melodic line. The piano (Pno.) part is in the fourth system, with a grand staff (treble and bass clefs) and a melodic line. The violin (Vln.) part is in the fifth system, with a treble clef and a melodic line. The viola (Vc.) part is in the sixth system, with a bass clef and a melodic line. The contrabass (C. Bl.) part is in the seventh system, with a common time signature and a melodic line. The bottom of the page shows the chord progression for the guitar: V7 / II, IIm, V, and VIIm.

Galope, Score, p. 31

121 E7 Am D7 G

Arpa

121

Ctr.

121

Mrcs.

Mrcs.

121

Pno.

121

Vln.

Vc.

121

C. Bl.

V7 / VI VIIm V7 / V V

Detailed description: This page of a musical score for 'Galope' contains measures 121 through 124. The score is arranged in a multi-staff format. At the top, the key signature is E major (one sharp) and the time signature is 3/4. The first staff is for the Arpa (Harp), showing a simple harmonic accompaniment with chords E7, Am, D7, and G. The second staff is for the Ctr. (Trumpet), featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes. The third and fourth staves are for the Mrcs. (Maracas), with a rhythmic pattern of eighth notes. The fifth staff is for the Pno. (Piano), with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The sixth staff is for the Vln. (Violin), playing sustained chords. The seventh staff is for the Vc. (Violoncello), playing a rhythmic pattern of eighth notes. The eighth staff is for the C. Bl. (Cymbal), with a rhythmic pattern of eighth notes. Chord symbols are provided below the C. Bl. staff: V7 / VI, VIIm, V7 / V, and V.

Galope, Score, p. 32

125 A7 D Fmaj7 G7 C

Arpa

125

Ctr.

125

Mrs.

Mrs.

125

Pno.

125

Vln.

Vc.

125

C. Bl.

V7 / II II^m IVmaj7 V7 I^m

The image shows a page of a musical score for a piece titled "Galope". The page number is 32, and the measures shown are 125 through 129. The score is arranged in a system with seven staves. The top staff is for the Arpa (harp), followed by Ctr. (clarinet), two Mrs. (maracas) staves, Pno. (piano), Vln. (violin), Vc. (viola), and C. Bl. (contrabass). The Arpa part has a treble clef and a bass clef, with notes and chords indicated above and below the staff. The Ctr. part has a treble clef and rests in the first four measures, followed by notes in the fifth. The two Mrs. staves have a common time signature and rhythmic patterns of eighth notes. The Pno. part has a treble clef and a bass clef, with chords and notes. The Vln. part has a treble clef and notes with slurs. The Vc. part has a bass clef and notes with slurs. The C. Bl. part has a common time signature and notes with slurs. Chord symbols are written above the Arpa staff: A7, D, Fmaj7, G7, and C. At the bottom of the C. Bl. staff, there are additional chord symbols: V7 / II, II^m, IVmaj7, V7, and I^m.

Apéndice B

Indomable

Score

Indomable

Cristhian Contreras

A Andante (♩ = 80)

Arpa *f* D D Bm Bm G G A7^{accel.} A7

Guitarra acústica *mp*

Violín *mf*

Cajón *mp*

Bajo eléctrico

B *Imp* Allegro (♩ = ca. 120)

Arpa I VIm VIm IV IV V7 V7

Gtr. ac. *p*

Vln. *p*

Cj.

E.B. I IV IV I IV IV V7 V7

Indomable, Score, p. 2

Arpa

17 D D A A D D Bm G

Gtr. ac.

Vln.

Cj.

E.B.

I I V V I I VIm IV

Arpa

25 G A A D D G G A7

Gtr. ac.

Vln.

Cj.

E.B.

IV V V I I IV IV V7

Detailed description: This is a page of musical notation for the piece 'Indomable, Score, p. 2'. It features five staves: Arpa (harp), Gtr. ac. (acoustic guitar), Vln. (violin), Cj. (cello), and E.B. (electric bass). The key signature is D major (two sharps). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 17 and ends at measure 24. The second system starts at measure 25 and ends at measure 32. Above the Arpa staff in the first system, guitar chords are indicated: D, D, A, A, D, D, Bm, and G. Above the E.B. staff in the first system, fret numbers are indicated: I, I, V, V, I, I, VIm, and IV. Above the Arpa staff in the second system, guitar chords are indicated: G, A, A, D, D, G, G, and A7. Above the E.B. staff in the second system, fret numbers are indicated: IV, V, V, I, I, IV, IV, and V7. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks such as accents and slurs.

Golpe: Gaván

Indomable, Score, p. 3

C

Arpa

Gtr. ac.

Vln.

Cj.

E.B.

I I V7 V7 I I V7 V7

Golpe: La Revuelta

D

Arpa

Gtr. ac.

Vln.

Cj.

E.B.

IV I V7 I IV I V7 I

Golpe: Sanrafaelito

Indomable, Score, p. 4

E *più mosso*

Arpa

49

Gtr. ac.

Vln.

Cj.

E.B.

Chipola

F *Andantino* (♩ = 90)

Arpa

57

Gtr. ac.

Vln.

Cj.

E.B.

Indomable, Score, p. 5

65 D E7 E7 A A E7 E7 A

Arpa

Gtr. ac.

Vln.

Cj.

E.B.

I V7/V V7/V V V V7/V V7/V V

73 G D A7 D D E7 E7 A

Arpa

Gtr. ac.

Vln.

Cj.

E.B.

IV I V7 I I V7/V V7/V V

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Indomable'. The page is numbered 5. It contains five staves of music: Arpa (harp), Gtr. ac. (acoustic guitar), Vln. (violin), Cj. (clarinet), and E.B. (electric bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system covers measures 65 to 72, and the second system covers measures 73 to 79. Chord symbols are placed above the Arpa staff and below the E.B. staff. The Arpa staff uses a grand staff with treble and bass clefs. The Gtr. ac. staff uses a single treble clef. The Vln. staff uses a single treble clef. The Cj. staff uses a single bass clef. The E.B. staff uses a single bass clef. The Cj. staff contains rhythmic notation with stems and flags. The E.B. staff contains rhythmic notation with stems and flags, and some notes are beamed together.

Indomable, Score, p. 6

81 A E7 E7 A G D A7 D

Arpa

81

Gtr. ac.

81

Vln.

81

Cj.

81

E.B.

V Golpe: Los Mamonales V7/V V7/V V IV I V7 I

G

Moderato (♩ = 108)

Arpa

89

Gtr. ac.

89

Vln.

89

Cj.

89

E.B.

I I I V7 V7 V7 V7 I

Indomable, Score, p. 7

97 D D D A7 A7 A7 A7 D

Arpa

Gtr. ac.

Vln.

Cj.

E.B.

97 I I I V7 V7 V7 V7 I

105 F#7 Bm E7 A B7 Em A7 D

Arpa

Gtr. ac.

Vln.

Cj.

E.B.

105 V7 / VI VIIm V7 / V V V7 / II IIIm V7 I

Indomable, Score, p. 8

H

Arpa *F#7 accel.* Bm E7 A B7 Em A7 D

Gtr. ac. 113

Vln. 113

Cj. 113

E.B. 113

I

Arpa Golpe: Quirpa *Allegro* (♩ = ca. 120) G A7 D G A7 A7 D

Gtr. ac. 121

Vln. 121

Cj. 121

E.B. 121 IV V7 V7 I IV V7 V7 I

Indomable, Score, p. 9

129 B7 Em Em Bm Bm F#7 F#7 Bm

Arpa

129

Gtr. ac.

129

Vln.

129

Cj.

129

E.B.

V7 / II II[~]m VI[~]m VI[~]m V7 / VI V7 / VI VI[~]m

J B7 *con moto* Em Em Bm Bm F#7 F#7 Bm D

Arpa

137

Gtr. ac.

137

Vln.

137

Cj.

137

E.B.

V7 / II II[~]m II[~]m VI[~]m VI[~]m V7 / VI V7 / VI VI[~]m I

Detailed description: This page of a musical score for 'Indomable' includes five systems of music. The first system (measures 129-136) features an Arpa part with a melodic line and a bass line, a Gtr. ac. part with chords, a Vln. part with a melodic line, a Cj. part with a rhythmic pattern, and an E.B. part with a bass line. Chords are indicated above the Arpa staff: B7, Em, Em, Bm, Bm, F#7, F#7, Bm. The second system (measures 137-144) begins with a section marker 'J' and includes the instruction 'con moto'. The Arpa part has a melodic line and a bass line, the Gtr. ac. part has chords, the Vln. part has a melodic line, the Cj. part has a rhythmic pattern, and the E.B. part has a bass line. Chords are indicated above the Arpa staff: B7, Em, Em, Bm, Bm, F#7, F#7, Bm, D. Roman numerals for chords are provided below the E.B. staff in both systems.

Apéndice C

Libertad

Score

Libertad

Golpe: Nuevocallao

Freedom

Cristhian Contreras

A Andante (♩ = 80)

The score is for a piece in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It begins with a section marked 'A' and 'Andante' with a tempo of 80 beats per minute. The instruments and their parts are as follows:

- Arpa:** Treble clef, 3/4 time. Chords G and D7 are indicated above the staff. The bass line starts with a *mf* dynamic and features a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3.
- Saxofón alto:** Treble clef, 3/4 time. The staff is currently empty.
- Piano:** Treble and bass clefs, 3/4 time. The treble part starts with a *p* dynamic and plays a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. The bass part plays a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3.
- Guitarra acústica:** Treble clef, 3/4 time. The staff features a rhythmic pattern of eighth notes with a *mp* dynamic.
- Violín:** Treble clef, 3/4 time. The staff is currently empty.
- Maracas:** Two staves, each with a 3/4 time signature. The staves are currently empty.
- Bajo eléctrico:** Bass clef, 3/4 time. The staff starts with a *mf* dynamic and features a sequence of notes: G1, A1, B1, C2, D2, E2, F#2, G2. Chords I and V7 are indicated below the staff.

Arpa

A. Sax.

Pno.

Gtr. ac.

Vln.

Mrcs.

Mrcs.

E.B.

mf

mf

mf

G E7 Am A7

I V7 / II IIIm V7 / V

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Libertad' on page 2. It features seven staves: Arpa (Guitar), A. Sax. (Alto Saxophone), Pno. (Piano), Gtr. ac. (Acoustic Guitar), Vln. (Violin), Mrcs. (Maracas), and E.B. (Electric Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Arpa part starts with a *mf* dynamic and includes chord symbols G, E7, Am, and A7. The A. Sax. part has a *mf* dynamic. The Pno. part has a *mf* dynamic. The Gtr. ac. part features a rhythmic pattern of eighth notes. The Vln. part is silent. The Mrcs. part is silent. The E.B. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The score is divided into four measures, with chord symbols I, V7 / II, IIIm, and V7 / V indicated below the E.B. staff.

rubato

Libertad *stringendo*

Arpa

A. Sax.

Pno.

Gtr. ac.

Vln.

Mrcs.

Mrcs.

E.B.

D7 G A7 D7

V7 I V7/V V7

Detailed description: This is a page of a musical score for a jazz ensemble. The score is written for seven instruments: Arpa (Harp), A. Sax. (Alto Saxophone), Pno. (Piano), Gtr. ac. (Acoustic Guitar), Vln. (Violin), Mrcs. (Maracas), and E.B. (Electric Bass). The music is in the key of D major (one sharp) and 4/4 time. The tempo is marked 'Libertad' with 'rubato' for the first half and 'stringendo' for the second half. The Arpa part features a simple harmonic accompaniment with chords D7, G, A7, and D7. The A. Sax. part has a melodic line with some grace notes. The Pno. part provides a harmonic and rhythmic foundation with arpeggiated chords and moving bass lines. The Gtr. ac. part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Vln. part has a melodic line that enters in the second measure. The Mrcs. part plays a steady eighth-note pattern. The E.B. part plays a simple bass line with a walking bass feel. The score includes various performance markings such as accents (>) and slurs.

4

B

Allegro (♩ = ca. 120)

Libertad

Arpa

A. Sax.

Pno.

Gtr. ac.

Vln.

Mrcs.

Mrcs.

E.B.

I IV IIm7 V7

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Libertad' in the key of G major (one sharp) and 4/4 time. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to approximately 120 beats per minute. The score is divided into systems for different instruments: Arpa (Guitar), A. Sax. (Alto Saxophone), Pno. (Piano), Gtr. ac. (Acoustic Guitar), Vln. (Violin), Mrcs. (Maracas), and E.B. (Electric Bass). The Arpa part features a melodic line with chords G, C, Am7, and D7, and a bass line with triplets and accents. The A. Sax. part plays a rhythmic melody starting with a forte (f) dynamic. The Pno. part has a soft (p) dynamic and features a complex bass line with triplets. The Gtr. ac. part plays a steady rhythm with a mezzo-forte (mf) dynamic. The Vln. part enters in the third measure with a mezzo-forte (mf) dynamic. The Mrcs. parts provide a consistent rhythmic accompaniment. The E.B. part follows the bass line of the Arpa. The score concludes with a double bar line and a repeat sign. The chord progression at the bottom is I, IV, IIm7, V7.

Libertad

The musical score for "Libertad" on page 5 features the following parts and notations:

- Arpa:** Treble and bass staves. Treble clef has notes G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5. Bass clef has notes G2, A2, B2, C3, G2, A2, B2, C3. Chord symbols: G, C, Am7, D7.
- A. Sax.:** Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). Notes: G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5.
- Pno.:** Treble and bass staves. Treble clef has eighth-note chords. Bass clef has triplet eighth-note chords.
- Gtr. ac.:** Treble clef, eighth-note chords.
- Vln.:** Treble clef, notes: G4, A4, B4, C5.
- Mrcs.:** Two staves with rhythmic notation.
- E.B.:** Bass clef, notes: G2, A2, B2, C3, G2, A2, B2, C3. Chord symbols: I, IV, IIIm7, V7.

The musical score for 'Libertad' consists of seven staves. The top staff is for Arpa (Guitar), showing a melodic line with accents and a bass line with chords: G, C, Am, and D7. The second staff is for A. Sax. (Alto Saxophone), featuring a melodic line with slurs. The third staff is for Pno. (Piano), with a treble clef line containing trills and a bass clef line with triplets. The fourth staff is for Gtr. ac. (Acoustic Guitar), with a simple melodic line. The fifth staff is for Vln. (Violin), with a melodic line and a *mf* dynamic marking. The sixth staff is for Mrs. (Maracas), with two parts showing rhythmic patterns. The seventh staff is for E.B. (Bass), with a bass line and chord symbols: I, IV, IIIm, and V7. The score is in 4/4 time and the key signature has one sharp (F#).

Libertad

The musical score for 'Libertad' on page 7 features the following instruments and parts:

- Arpa:** Accompanying with chords G, C, Am, and D7. The right hand plays eighth-note patterns, while the left hand plays a steady bass line.
- A. Sax.:** Playing a melodic line with slurs and accents, primarily using half notes.
- Pno.:** Playing a rhythmic accompaniment with triplets in both hands.
- Gtr. ac.:** Playing a rhythmic accompaniment with eighth notes and accents.
- Vln.:** Playing a rhythmic accompaniment with eighth notes.
- Mrcs.:** Two staves of music, likely representing a double bass or similar instrument, playing a rhythmic accompaniment.
- E.B.:** Playing a rhythmic accompaniment with eighth notes.

Chord symbols are placed above the Arpa staff: G, C, Am, and D7. Roman numerals are placed below the E.B. staff: I, IV, IIm, and V7.

The musical score for 'Libertad' includes the following parts and details:

- Arpa:** Treble and bass clefs. Chords: G, Em7, C, Bm.
- A. Sax.:** Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#).
- Pno.:** Treble and bass clefs. Bass line features triplets.
- Gtr. ac.:** Treble clef.
- Vln.:** Treble clef.
- Mrcs.:** Two staves with a double bar line at the start.
- E.B.:** Bass clef.

Guitar chords and fret numbers are indicated at the bottom of the score:

- I
- VIm7
- IV
- IIIIm

Libertad Chachopelao

C Andante (♩ = 80)

Arpa

A. Sax.

Pno.

Gtr. ac.

Vln.

Mrs.

Mrs.

E.B.

Am7 D7 G G

p *mp*

con bravura

IIIm7 V7 *mp* I

The musical score for 'Libertad' is arranged for a seven-piece ensemble. The score is in 2/4 time and the key signature has one sharp (F#). The piece begins at measure 35. The Arpa part features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand, with dynamics ranging from *mp* to *mf*. The A. Sax. part is mostly silent, with a few notes appearing in the later measures. The Pno. part provides a steady accompaniment with chords and eighth notes. The Gtr. ac. part plays a rhythmic pattern of chords. The Vln. part has a melodic line with dynamics starting at *mf*. The Mrcs. part consists of two staves, one for the right hand and one for the left hand, playing a rhythmic pattern. The E.B. part has a melodic line with dynamics starting at *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Arpa

A. Sax.

Pno.

Gtr. ac.

Vln.

Mrcs.

Mrcs.

E.B.

D7 D7 D7 D7 G

mp

mf

V7 V7 V7 V7 I

40 G Em Em B7 B7

Arpa

A. Sax.

Pno.

Gtr. ac.

Vln.

Mrcs.

Mrcs.

E.B.

I VIIm VIIm V7 / VI V7 / VI

Detailed description: This page of a musical score for the piece 'Libertad' (page 11) begins at measure 40. The score is arranged for a band and includes parts for Arpa (Harp), Alto Saxophone (A. Sax.), Piano (Pno.), Acoustic Guitar (Gtr. ac.), Violin (Vln.), Maracas (Mrcs.), and Electric Bass (E.B.). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The Arpa part features a melodic line with a descending eighth-note pattern, accompanied by a steady bass line. The A. Sax. part has a sparse, dotted-note melody. The Pno. part provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth-note patterns. The Gtr. ac. part plays a similar eighth-note pattern. The Vln. part has a melodic line with some sustained notes. The Mrcs. parts play a consistent rhythmic pattern. The E.B. part has a melodic line with some sustained notes. Chord symbols are placed above the Arpa staff: G, Em, Em, B7, B7. Roman numerals are placed below the E.B. staff: I, VIIm, VIIm, V7 / VI, V7 / VI.

45 B7 B7 Em Em

Arpa

A. Sax.

Pno.

Gtr. ac.

Vln.

Mrcs.

Mrcs.

E.B.

V7/VI V7/VI VIIm VIIm

Detailed description: This page of a musical score for the piece 'Libertad' covers measures 45 to 48. The score is arranged for a band including Arpa (harp), Alto Saxophone (A. Sax.), Piano (Pno.), Acoustic Guitar (Gtr. ac.), Violin (Vln.), Maracas (Mrcs.), and Electric Bass (E.B.). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The Arpa part features a melodic line with eighth notes and a bass line with eighth notes. The A. Sax. part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Pno. part provides harmonic support with chords and eighth-note accompaniment. The Gtr. ac. part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Vln. part plays a melodic line with eighth notes. The Mrcs. parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The E.B. part plays a melodic line with eighth notes. Chord markings are placed above the Arpa staff: B7 above measures 45 and 46, and Em above measures 47 and 48. Chord markings are placed below the E.B. staff: V7/VI below measures 45 and 46, and VIIm below measures 47 and 48.

53

Arpa

D7 D7 D7 G

A. Sax.

53

Pno.

53

Gtr. ac.

mf

Vln.

mp

Mrcs.

Mrcs.

E.B.

V7 V7 V7 I

Detailed description: This page of a musical score for the piece 'Libertad' contains measures 53 through 56. The score is arranged for a band and includes parts for Arpa (Harp), Alto Saxophone (A. Sax.), Piano (Pno.), Acoustic Guitar (Gtr. ac.), Violin (Vln.), Maracas (Mrcs.), and Electric Bass (E.B.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 53 is marked with a '53' above the staff. The Arpa part features a melodic line with chords D7 and G. The A. Sax. part has a melodic line with a trill in measure 54. The Pno. part provides harmonic support with chords and arpeggios. The Gtr. ac. part plays a rhythmic pattern with a dynamic marking of *mf*. The Vln. part plays a melodic line with a dynamic marking of *mp*. The Mrcs. part consists of two staves with rhythmic patterns. The E.B. part plays a bass line with a dynamic marking of *mf* and includes chord markings V7 and I. The score is written in a standard musical notation style with various dynamics and articulations.

57 G F#° B7 Em

Arpa

A. Sax.

Pno.

Gtr. ac.

Vln.

mf *con bravura*

Mrcs.

Mrcs.

E.B.

I VII° V7 / VI VIIm

Detailed description: This page of a musical score for 'Libertad' (page 15) features seven staves. The top staff is for Arpa (Harp), showing a melodic line with chords G, F#° (F# diminished), B7, and Em. The second staff is for A. Sax. (Alto Saxophone), with a melodic line starting at measure 57. The third staff is for Pno. (Piano), with a rhythmic accompaniment. The fourth staff is for Gtr. ac. (Acoustic Guitar), with a melodic line. The fifth staff is for Vln. (Violin), with a melodic line. The sixth staff is for Mrcs. (Maracas), with a rhythmic pattern. The seventh staff is for E.B. (Bass), with a melodic line and chord symbols I, VII°, V7 / VI, and VIIm. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *con bravura*.

61 A7 D G7 C

Arpa

A. Sax.

61

Pno.

61

Gtr. ac. *mp*

Vln.

61

Mrcs.

Mrcs.

61

E.B.

V7 / V V V7 / IV IV

Detailed description: This page of a musical score for 'Libertad' covers measures 61 to 64. The score is arranged for seven instruments: Arpa (harp), Alto Saxophone (A. Sax.), Piano (Pno.), Acoustic Guitar (Gtr. ac.), Violin (Vln.), Maracas (Mrcs.), and Electric Bass (E.B.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The harp part features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand, with chord symbols A7, D, G7, and C above the staff. The alto saxophone plays a simple harmonic line. The piano part provides a steady accompaniment with eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. The acoustic guitar plays a melodic line with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The violin part has a melodic line with some rests. The maracas play a consistent rhythmic pattern. The electric bass part follows a similar melodic line to the guitar, with chord symbols V7 / V, V, V7 / IV, and IV below the staff. Measure numbers 61 are indicated at the start of each staff.

65 *F#7* *Bm* *E7* *Am*

Arpa *mp*

A. Sax. *f*

Pno.

Gtr. ac.

Vln.

Mrcs.

Mrcs.

E.B.

V7 / III *III_m* *V7 / II* *II_m*

Detailed description: This page of a musical score for the piece 'Libertad' (page 17) covers measures 65 to 68. The score is arranged for a seven-piece ensemble: Arpa (Harp), Alto Saxophone (A. Sax.), Piano (Pno.), Acoustic Guitar (Gtr. ac.), Violin (Vln.), Maracas (Mrcs.), and Electric Bass (E.B.). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The Arpa part features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand, with dynamics marked *mp*. The A. Sax. part plays a melodic line with a dynamic marking of *f*. The Pno. part provides harmonic support with chords and moving lines in both hands. The Gtr. ac. part plays a rhythmic accompaniment with chords. The Vln. part plays a melodic line with a long phrase spanning measures 65 and 66. The Mrcs. parts play a rhythmic accompaniment. The E.B. part plays a melodic line with a dynamic marking of *mp*. Chord symbols are placed above the Arpa staff: *F#7*, *Bm*, *E7*, and *Am*. At the bottom of the page, four bass line symbols are provided: *V7 / III*, *III_m*, *V7 / II*, and *II_m*.

69 D7 G G D7

Arpa

A. Sax.

Pno.

Gtr. ac.

Vln.

Mrcs.

Mrcs.

E.B.

V7 I I V7

Detailed description: This page of a musical score for 'Libertad' contains seven staves. The top staff is for Arpa (harp), with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with eighth notes and quarter notes, and a bass line with chords. Chord symbols D7, G, G, and D7 are placed above the staff. The second staff is for A. Sax. (Alto Saxophone) in treble clef, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The third staff is for Pno. (Piano) in treble and bass clefs, with a key signature of one sharp. The fourth staff is for Gtr. ac. (Acoustic Guitar) in treble clef, with a key signature of one sharp. The fifth staff is for Vln. (Violin) in treble clef, with a key signature of one sharp. The sixth staff is for Mrcs. (Maracas) in two parts, with a key signature of one sharp. The seventh staff is for E.B. (Bass) in bass clef, with a key signature of one sharp. It features a melodic line with eighth notes and quarter notes, and a bass line with chords. Chord symbols V7, I, I, and V7 are placed below the staff.

E

Reexposición del Tema B
Allegro (♩ = ca. 120)

The musical score is for the piece "Libertad" and is marked as a re-exposition of Theme B in Allegro tempo (quarter note = ca. 120). The score is for a full orchestra and includes the following parts:

- Arpa:** Treble and bass clefs. Treble clef has a melodic line with dynamics *p* and *mf*. Bass clef has a rhythmic accompaniment with dynamics *p* and *mf*. Chord markings G, C, Am7, and D7 are present above the staff.
- A. Sax.:** Treble clef, dynamics *f*. Starts at measure 73.
- Pno.:** Treble and bass clefs. Treble clef has a melodic line with dynamics *mf*. Bass clef has a rhythmic accompaniment with triplets and dynamics *mf*.
- Gtr. ac.:** Treble clef, dynamics *mf*. Starts at measure 73.
- Vln.:** Treble clef, dynamics *mp*. Starts at measure 73.
- Mrs.:** Two staves with dynamics *p*. Starts at measure 73.
- E.B.:** Bass clef, dynamics *p*. Starts at measure 73. Chord markings I *mp*, IV, II^m7, and V7 are present below the staff.

The musical score for 'Libertad' is arranged for a seven-piece ensemble. The score is divided into systems for Arpa, A. Sax., Pno., Gtr. ac., Vln., Mrcs., and E.B. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score begins at measure 77. The Arpa part features a melodic line with accents and a bass line with a steady eighth-note pattern. The A. Sax. part has a melodic line with accents and a dynamic hairpin. The Pno. part consists of a treble clef line with eighth-note chords and a bass clef line with triplet eighth-note patterns. The Gtr. ac. part has a melodic line with accents. The Vln. part has a sustained chordal texture. The Mrcs. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The E.B. part has a bass line with accents and fret numbers I, IV, IIIm7, and V7 indicated below the staff. The guitar chords G, C, Am7, and D7 are indicated above the Arpa staff.

Libertad

The musical score for "Libertad" is arranged for a seven-piece ensemble. The score is written in 4/4 time and the key of G major. The instruments and their parts are as follows:

- Arpa:** Features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Chord symbols G, C, Am7, and D7 are placed above the staff. The piece begins with a first ending (*sl*).
- A. Sax.:** Plays a melodic line in the treble clef, starting with a first ending (*sl*).
- Pno.:** Features a melodic line in the right hand with trills (*tr*) and a bass line with triplets (*3*) in the left hand. The piece begins with a first ending (*sl*).
- Gtr. ac.:** Plays a rhythmic accompaniment in the treble clef, starting with a first ending (*sl*).
- Vln.:** Plays a melodic line in the treble clef, starting with a first ending (*sl*).
- Mrcs.:** Two parts are shown, both in the treble clef, playing a rhythmic accompaniment. The piece begins with a first ending (*sl*).
- E.B.:** Plays a bass line in the bass clef, starting with a first ending (*sl*). Chord symbols I, IV, IIIm7, and V7 are placed below the staff.

85

Arpa

A. Sax.

Pno.

Gtr. ac.

Vln.

Mrcs.

Mrcs.

E.B.

G C Am7 D7

I IV II m7 V7

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Libertad', page 22. The score is arranged for a band and includes parts for Arpa (Acoustic Guitar), Alto Saxophone (A. Sax.), Piano (Pno.), Acoustic Guitar (Gtr. ac.), Violin (Vln.), Maracas (Mrcs.), and Electric Bass (E.B.). The music is in the key of G major (one sharp) and 4/4 time. The tempo is marked '85'. The guitar part features a sequence of chords: G, C, Am7, and D7. The piano part has a complex bass line with triplets. The maracas part consists of a steady rhythmic pattern. The electric bass part follows the chord progression. The violin part has a melodic line with some rests. The acoustic guitar part has a rhythmic accompaniment. The alto saxophone part has a melodic line with some rests. The page number '22' and the title 'Libertad' are at the top. The score is numbered '85' at the beginning of each staff.

89

Arpa

A. Sax.

Pno.

Gtr. ac.

Vln.

Mrcs.

Mrcs.

E.B.

G Em7 C Bm

I VIIm7 IV IIIIm

Detailed description: This page of a musical score for the piece 'Libertad' (page 23) covers measures 89-92. The score is arranged for a band including Arpa (Harp), Alto Saxophone (A. Sax.), Piano (Pno.), Acoustic Guitar (Gtr. ac.), Violin (Vln.), Maracas (Mrcs.), and Electric Bass (E.B.). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The Arpa part features a melodic line with accents and a bass line with chords G, Em7, C, and Bm. The A. Sax. part has a melodic line with a slur. The Pno. part has a complex bass line with triplets. The Gtr. ac. part has a simple melodic line. The Vln. part has a melodic line with a slur. The Mrcs. parts have a rhythmic pattern. The E.B. part has a simple bass line with chords I, VIIm7, IV, and IIIIm.

Arpa

A. Sax.

Pno.

Gtr. ac.

Vln.

Mrs.

Mrs.

E.B.

Am D7 C D7

3 3 3 3 3 3 3

p

p

p

IIIm V7 IV V7

97

Arpa

D7 G E7 Am

A. Sax.

Pno.

Gtr. ac.

Vln.

Mrcs.

Mrcs.

E.B.

V7 I V7/II IIIm

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Libertad', page 25. The score is arranged for a jazz ensemble. It features seven staves: Arpa (Harp), A. Sax. (Alto Saxophone), Pno. (Piano), Gtr. ac. (Acoustic Guitar), Vln. (Violin), Mrcs. (Maracas), and E.B. (Electric Bass). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score begins at measure 97. The Arpa part has a melodic line with a bass line accompaniment. The A. Sax. part has a melodic line with some rests. The Pno. part has a rhythmic accompaniment of chords. The Gtr. ac. part has a rhythmic accompaniment of chords. The Vln. part has a melodic line with some rests. The Mrcs. part has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The E.B. part has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The chord changes are D7, G, E7, and Am. The Roman numerals V7, I, V7/II, and IIIm are indicated below the E.B. staff.

Arpa

101 *accel.* Am D7 G B7 *p*

A. Sax.

101 *f*

Pno.

101 *mf* *mf* 3 3 3 3 3

Gtr. ac.

101 *mf*

Vln.

101 *mf*

Mrcs.

101 *p*

Mrcs.

101 *p*

E.B.

101 *mp* I V7 / VI

IIIm V7 *mp* I V7 / VI

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Libertad' on page 26. It features seven staves: Arpa (harp), A. Sax. (Alto Saxophone), Pno. (Piano), Gtr. ac. (Acoustic Guitar), Vln. (Violin), Mrcs. (Maracas), and E.B. (Electric Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score begins at measure 101. The Arpa part starts with an 'accel.' marking and includes chords Am, D7, G, and B7. Dynamics range from piano (p) to mezzo-forte (mf) and mezzo-piano (mp). The A. Sax. part is marked forte (f). The Pno. part features triplets and is marked mezzo-forte (mf). The Gtr. ac. part is marked mezzo-forte (mf). The Vln. part is marked mezzo-forte (mf). The Mrcs. parts are marked piano (p). The E.B. part is marked mezzo-piano (mp) and includes chords IIIm, V7, I, and V7 / VI.

105 B7 Em G Bm

Arpa

A. Sax.

Pno.

Gtr. ac.

Vln.

Mrs.

Mrs.

E.B.

V7 / VI VIIm I IIIIm

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Libertad', page 27. The score is arranged for a band and includes parts for Arpa (harp), Alto Saxophone (A. Sax.), Piano (Pno.), Acoustic Guitar (Gtr. ac.), Violin (Vln.), two Maracas (Mrs.), and Electric Bass (E.B.). The music is in the key of D major (one sharp) and 4/4 time. The page begins at measure 105. The Arpa part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with chords B7, Em, G, and Bm indicated above the staff. The A. Sax. part has a melodic line with some rests. The Pno. part has a complex accompaniment with triplets in both hands. The Gtr. ac. part has a melodic line with some rests. The Vln. part has a melodic line with some rests. The Mrs. parts have a rhythmic pattern. The E.B. part has a bass line with chords V7 / VI, VIIm, I, and IIIIm indicated below the staff.

Libertad

112

Arpa

A. Sax.

Pno.

Gtr. ac.

Vln.

Mrcs.

Mrcs.

E.B.

C Em D7 G

IV VIIm V7 I

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Libertad', page 29. The score is arranged for a band and includes parts for Arpa (Acoustic Guitar), Alto Saxophone (A. Sax.), Piano (Pno.), Acoustic Guitar (Gtr. ac.), Violin (Vln.), Maracas (Mrcs.), and Electric Bass (E.B.). The music is in the key of D major (one sharp) and 4/4 time. The piece begins at measure 112. The Arpa part features a melodic line with accents and a bass line with triplets. The A. Sax. part has a simple melodic line. The Pno. part has a rhythmic accompaniment with triplets in the bass. The Gtr. ac. part has a melodic line with accents. The Vln. part has a rhythmic accompaniment. The Mrcs. parts have a rhythmic accompaniment. The E.B. part has a bass line with accents. Chord symbols C, Em, D7, and G are written above the Arpa staff. Roman numerals IV, VIIm, V7, and I are written below the E.B. staff.