

	MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAR113
	PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 6
	DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2021-09-14
		PAGINA: 1 de 9

16

FECHA	Viernes, 8 de julio de 2022
--------------	-----------------------------

Señores
UNIVERSIDAD DE CUNDINAMARCA
 BIBLIOTECA
 Ciudad

UNIDAD REGIONAL	Extensión Zipaquirá
------------------------	---------------------

TIPO DE DOCUMENTO	Trabajo De Grado
--------------------------	------------------

FACULTAD	Ciencias Sociales, Humanidades Y Ciencias Póliticas
-----------------	---

NIVEL ACADÉMICO DE FORMACIÓN O PROCESO	Pregrado
---	----------

PROGRAMA ACADÉMICO	Música
---------------------------	---------------

El Autor(Es):

APELLIDOS COMPLETOS	NOMBRES COMPLETOS	No. DOCUMENTO DE IDENTIFICACIÓN
Jiménez Tauta	Jorge Gonzalo	1072660344

Director(Es) y/o Asesor(Es) del documento:

APELLIDOS COMPLETOS	NOMBRES COMPLETOS
Perilla Restrepo	Yenny Tatiana

Diagonal 18 No. 20-29 Fusagasugá – Cundinamarca
 Teléfono: (091) 8281483 Línea Gratuita: 018000180414
www.ucundinamarca.edu.co E-mail: info@ucundinamarca.edu.co
 NIT: 890.680.062-2

*Documento controlado por el Sistema de Gestión de la Calidad
 Asegúrese que corresponde a la última versión consultando el Portal Institucional*

	MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAR113
	PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 6
	DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2021-09-14
		PAGINA: 2 de 9

TÍTULO DEL DOCUMENTO
Klezmer and Joropo fusion – Tres composiciones para clarinete y guitarra popular.

SUBTÍTULO (Aplica solo para Tesis, Artículos Científicos, Disertaciones, Objetos Virtuales de Aprendizaje)

EXCLUSIVO PARA PUBLICACIÓN DESDE LA DIRECCIÓN INVESTIGACIÓN	
INDICADORES	NÚMERO
ISBN	
ISSN	
ISMN	

AÑO DE EDICIÓN DEL DOCUMENTO	NÚMERO DE PÁGINAS
31/05/2022	105

DESCRITORES O PALABRAS CLAVES EN ESPAÑOL E INGLÉS (Usar 6 descriptores o palabras claves)	
ESPAÑOL	INGLÉS
1. Clarinete	Clarinet
2. Klezmer	Klezmer
3. Joropo	Joropo
4. Composición musical	Musical composition
5. Creación artística	Artistic creation

FUENTES (Todas las fuentes de su trabajo, en orden alfabético)
<p>Adler, S.(2006). El estudio de la orquestación. Idea Books. https://es.scribd.com/document/419675688/153788136-Samuel-Adler-El-Estudio-dela-Orquestacion-3%C2%AA-ed-espanol-pdf</p> <p>Arango, A. y Valencia, L. (2009). La chirimía chocona: asimilación y reafirmación. Revista Acontratiempo - Asociación para las Investigaciones Culturales del Chocó (ASINCH). núm 13. Consultado en abril 2022 de: .http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista13/articulos/chirimia.html.</p> <p>Baquero, A. (1990). Joropo: identidad llanera, (la epopeya cultural de las comunidades del Orinoco). Editorial, Bogotá: Empresa Editorial Universidad Nacional de Colombia</p>

	MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAR113
	PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 6
	DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2021-09-14
		PAGINA: 3 de 9

<https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll10/id/2436/rec/2>

Bermúdez, E. (1985). Los instrumentos musicales en Colombia. (1ra ed.). Centro Editorial, Universidad Nacional de Colombia

https://www.academia.edu/11357029/Los_instrumentos_musicales_en_Colombia

Bermúdez, E. (1998). La música en las misiones Jesuitas en los llanos orientales colombianos, 1725 - 1810. Ensayos, Historia y teoría del arte, Volumen (5), 143 – 166

<https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/46707>

Blech, D. (2011). Nociones básicas sobre el Clarinete. Universidad Nacional de San Juan, Argentina. <https://issuu.com/dbmusica/docs/nbcl>

Calderón, C. (2015). Aspectos musicales del joropo de Colombia y Venezuela. Música Oral del Sur – Revista internacional, Volúmen (12), 419 – 444. <https://n9.cl/9xo2>

Gil, J. (1991). El clarinete: Técnica e interpretación. Editorial Anel

<https://es.scribd.com/document/70125382/Clarinete-completo>

González, S. (2009). Funciones del Acordeón en la música Klezmer en análisis de grabaciones publicadas entre 1980 y 2008. Revista del Conservatorio Superior de Música “Eduardo Martínez Torner” del Principado de Asturias Año IV. núm. (5), pp. 24 – 29.

<https://consuma.com/wp-content/uploads/2019/11/05.pdf>

Indelson (1992). Jewish Music: Its Historical Development (Jewish, Judaism). Dover Publications Inc.

Lenwinar, K.(2015). Joropo llanero tradicional en Venezuela. Revista Musicaenclave, Volumen (9), N°. 1 (enero - abril). Consultado en abril 2022 de:

<http://www.musicaenclave.com/vol-9-1-enero-abril-2015/>

López, F. (2013). Plan especial de salvaguarda de carácter urgente - Cantos de trabajo de Llano.<http://patrimonio.mincultura.gov.co/SiteAssets/Paginas/PES-Cantos-de-trabajodel-Llano/15-Cantos%20de%20trabajo%20de%20Llano%20-%20PES.pdf>

Lloyd, D. (2017) A Classical Clarinetists Guide to Klezmer Music. [Doctoral Thesis, Graduate School of The Ohio State University]

https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=osu1483709136936196&disposition=inline4

Palacios, H. (2011). Del ser y el quehacer llanero. Revista Así somos, Volumen (6), 21 – 22. <http://cnh.gob.ve/images/PDF-asisomos/ASI%CC%81%20SOMOS%20N%C2%BA6.pdf>

Montoya, L . (2011). Bandas de viento colombianas. Boletín de Antropología Universidad de Antioquia, vol. 25, núm. (42), pp. 129 -149.

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=55722568005>

Muñoz, A. (2009). Historia del Clarinete. Revista Digital: Innovación y experiencias educativas Conservatorio Profesional de música de Córdoba, núm, (21)

https://www.academia.edu/36576448/_HISTORIA_DEL_CLARINETE_AUTOR%C3%99

Diagonal 18 No. 20-29 Fusagasugá – Cundinamarca

Teléfono: (091) 8281483 Línea Gratuita: 018000180414

www.ucundinamarca.edu.co E-mail: info@ucundinamarca.edu.co

NIT: 890.680.062-2

	MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAR113
	PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 6
	DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2021-09-14
		PAGINA: 4 de 9

8DA_%C3%81NGEL_MU%C3%91OZ_MU%C3%91OZ

Rago, V. (2011). Joropo, Llano y pueblos indígenas. Revista Así somos, Volumen (6), 21 – 22
<http://cnh.gob.ve/images/PDF-asisomos/ASI%CC%81%20SOMOS%20N%C2%BA6.pdf>

Rodríguez, O. (2014). El Klezmer en el siglo XXI: piezas para clarinete [Tesis de maestría, Universidade de Aveiro]. Repositorio institucional de la Universidad de Aveiro.
<http://hdl.handle.net/10773/13680>

Rojas, C. (2000). El Joropo en el Siglo XX. La redefinición de un lenguaje. (Recuperado de Mayo 2021 en <https://pdfcoffee.com/joropo-colombiano-pdf-free.html>)

Rojas, C. (2004). Música llanera. Cartilla de iniciación musical. Bogotá: Ministerio de cultura de Colombia.
https://www.academia.edu/37629622/MUSICA_LLANERA_cartilla_de_iniciaci%C3%B3n_musical

Sapoznik, H, Sokolow, P. (1987) The Compleat Klezmer. Tara Publications.
https://www.ph.unimelb.edu.au/~daewe/benkshaft/tzigas/compleat_klezmer.pdf

Slobin, M. (2002). American Klezmer: Its Roots and Offshoots, University of California Press.

Sokolow (1987). A few notes observations on the theory and performance of klezmer music. Tara Publications.

Sokolow, P. (1997). Piano and Keyboard Guide – Klezmer and Hasidic Music. Tara publications.

Storm, Y. (2002). The Book of Klezmer: The History, the Music, the Folklore. Chicago Review Press.

Uribe, J. (2010). Antología de obras para clarinete de música andina colombiana: Análisis y recomendaciones interpretativas. [Tesis de Maestría, Universidad EAFIT]. Repositorio institucional Universidad EAFIT.
https://repository.eafit.edu.co/bitstream/handle/10784/1453/Jaime_UrbeEspitia_2010.pdf?sequence=3&isAllowed=y

Valencia, L. (2009). Al son que me toquen canto, bailo y canto. Ministerio de Cultura.
<https://www.mincultura.gov.co/proyectoeditorial/Pages/Cartilla-de-iniciaci%C3%B3nmusical-Pac%C3%ADfico-norte-%E2%80%9CAI-son-que-me-toquen-canto-y-bailo.aspx>

Vera, S. (1993). Método para el aprendizaje de la Bandola Llanera. Fondo Editorial Fundarte. <https://es.scribd.com/doc/73879173/Bandola-Llanera-Parte1>

Vinasco, A. (2012). Llegada del clarinete a Colombia. entrevista realizada por Peiódico El Mundo de Medellín. consultado en abril 2021
https://www.elmundo.com/portal/cultura/cultural/un_fin_de_semana_para_el_clarinete.php#.Ylf6C42g_IX

	MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAR113
	PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 6
	DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2021-09-14
		PAGINA: 5 de 9

Zapata, S. y Gómez, A. (2005) Al son de la tierra. Músicas tradicionales de Colombia. Ministerio de Cultura.
<https://www.mincultura.gov.co/SiteAssets/documentos/migracion/DocNewsNo822DocumentNo1049.PDF>

RESUMEN DEL CONTENIDO EN ESPAÑOL E INGLÉS

(Máximo 250 palabras – 1530 caracteres, aplica para resumen en español):

Resumen

Este proyecto tiene como finalidad la creación de 3 obras para clarinete y guitarra en las que se fusione el joropo y el klezmer. Este documento muestra el soporte teórico, la descripción del proceso creativo y una propuesta de circulación a partir del registro y publicación de las obras creadas.

Abstract

This project aims at the composition of 3 pieces for clarinet and guitar that fuse joropo and klezmer. This document shows the theoretical support, the description of the process creative process, and dissemination propose as of the register and created pieces publication.

AUTORIZACIÓN DE PUBLICACIÓN

Por medio del presente escrito autorizo (Autorizamos) a la Universidad de Cundinamarca para que, en desarrollo de la presente licencia de uso parcial, pueda ejercer sobre mí (nuestra) obra las atribuciones que se indican a continuación, teniendo en cuenta que, en cualquier caso, la finalidad perseguida será facilitar, difundir y promover el aprendizaje, la enseñanza y la investigación.

En consecuencia, las atribuciones de usos temporales y parciales que por virtud de la presente licencia se autoriza a la Universidad de Cundinamarca, a los usuarios de la Biblioteca de la Universidad; así como a los usuarios de las redes, bases de datos y demás sitios web con los que la Universidad tenga perfeccionado una alianza, son:

Diagonal 18 No. 20-29 Fusagasugá – Cundinamarca
 Teléfono: (091) 8281483 Línea Gratuita: 018000180414
www.ucundinamarca.edu.co E-mail: info@ucundinamarca.edu.co
 NIT: 890.680.062-2

 UDECA UNIVERSIDAD DE CUNDINAMARCA	MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAR113
	PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 6
	DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2021-09-14
		PAGINA: 6 de 9

Marque con una "X":

AUTORIZO (AUTORIZAMOS)	SI	NO
1. La reproducción por cualquier formato conocido o por conocer.	X	
2. La comunicación pública, masiva por cualquier procedimiento o medio físico, electrónico y digital.	X	
3. La inclusión en bases de datos y en sitios web sean éstos onerosos o gratuitos, existiendo con ellos previa alianza perfeccionada con la Universidad de Cundinamarca para efectos de satisfacer los fines previstos. En este evento, tales sitios y sus usuarios tendrán las mismas facultades que las aquí concedidas con las mismas limitaciones y condiciones.	X	
4. La inclusión en el Repositorio Institucional.	X	

De acuerdo con la naturaleza del uso concedido, la presente licencia parcial se otorga a título gratuito por el máximo tiempo legal colombiano, con el propósito de que en dicho lapso mi (nuestra) obra sea explotada en las condiciones aquí estipuladas y para los fines indicados, respetando siempre la titularidad de los derechos patrimoniales y morales correspondientes, de acuerdo con los usos honrados, de manera proporcional y justificada a la finalidad perseguida, sin ánimo de lucro ni de comercialización.

Para el caso de las Tesis, Trabajo de Grado o Pasantía, de manera complementaria, garantizo(garantizamos) en mi(nuestra) calidad de estudiante(s) y por ende autor(es) exclusivo(s), que la Tesis, Trabajo de Grado o Pasantía en cuestión, es producto de mi(nuestra) plena autoría, de mi(nuestro) esfuerzo personal intelectual, como consecuencia de mi(nuestra) creación original particular y, por tanto, soy(somos) el(los) único(s) titular(es) de la misma. Además, aseguro (aseguramos) que no contiene citas, ni transcripciones de otras obras protegidas, por fuera de los límites autorizados por la ley, según los usos honrados, y en proporción a los fines previstos; ni tampoco contempla declaraciones difamatorias contra terceros; respetando el derecho a la imagen, intimidad, buen nombre y demás derechos constitucionales. Adicionalmente, manifiesto (manifestamos) que no se incluyeron expresiones contrarias al orden público ni a las buenas costumbres. En consecuencia, la responsabilidad directa en la elaboración, presentación, investigación y, en general, contenidos de la Tesis o Trabajo de Grado es de mí (nuestra) competencia exclusiva, eximiendo de toda responsabilidad a la Universidad de Cundinamarca por tales aspectos.

Sin perjuicio de los usos y atribuciones otorgadas en virtud de este documento, continuaré (continuaremos) conservando los correspondientes derechos patrimoniales sin modificación o restricción alguna, puesto que, de acuerdo con la

	MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAR113
	PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 6
	DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2021-09-14
		PAGINA: 7 de 9

legislación colombiana aplicable, el presente es un acuerdo jurídico que en ningún caso conlleva la enajenación de los derechos patrimoniales derivados del régimen del Derecho de Autor.

De conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, “*Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores*”, los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables. En consecuencia, la Universidad de Cundinamarca está en la obligación de RESPETARLOS Y HACERLOS RESPETAR, para lo cual tomará las medidas correspondientes para garantizar su observancia.

NOTA: (Para Tesis, Trabajo de Grado o Pasantía):

Información Confidencial:

Esta Tesis, Trabajo de Grado o Pasantía, contiene información privilegiada, estratégica, secreta, confidencial y demás similar, o hace parte de la investigación que se adelanta y cuyos resultados finales no se han publicado.

SI **NO** .

En caso afirmativo expresamente indicaré (indicaremos) en carta adjunta, expedida por la entidad respectiva, la cual informa sobre tal situación, lo anterior con el fin de que se mantenga la restricción de acceso.

LICENCIA DE PUBLICACIÓN

Como titular(es) del derecho de autor, confiero(erimos) a la Universidad de Cundinamarca una licencia no exclusiva, limitada y gratuita sobre la obra que se integrará en el Repositorio Institucional, que se ajusta a las siguientes características:

- a) Estará vigente a partir de la fecha de inclusión en el repositorio, por un plazo de 5 años, que serán prorrogables indefinidamente por el tiempo que dure el derecho patrimonial del autor. El autor podrá dar por terminada la licencia solicitándolo a la Universidad por escrito. (Para el caso de los Recursos Educativos Digitales, la Licencia de Publicación será permanente).
- b) Autoriza a la Universidad de Cundinamarca a publicar la obra en formato y/o soporte digital, conociendo que, dado que se publica en Internet, por este hecho circula con un alcance mundial.
- c) Los titulares aceptan que la autorización se hace a título gratuito, por lo tanto, renuncian a recibir beneficio alguno por la publicación, distribución, comunicación pública y cualquier otro uso que se haga en los términos de la presente licencia y de la licencia de uso con que se publica.

	MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAR113
	PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 6
	DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2021-09-14
		PAGINA: 8 de 9

d) El(Los) Autor(es), garantizo(amos) que el documento en cuestión es producto de mi(nuestra) plena autoría, de mi(nuestro) esfuerzo personal intelectual, como consecuencia de mi (nuestra) creación original particular y, por tanto, soy(somos) el(los) único(s) titular(es) de la misma. Además, aseguro(aseguramos) que no contiene citas, ni transcripciones de otras obras protegidas, por fuera de los límites autorizados por la ley, según los usos honrados, y en proporción a los fines previstos; ni tampoco contempla declaraciones difamatorias contra terceros; respetando el derecho a la imagen, intimidad, buen nombre y demás derechos constitucionales. Adicionalmente, manifiesto (manifestamos) que no se incluyeron expresiones contrarias al orden público ni a las buenas costumbres. En consecuencia, la responsabilidad directa en la elaboración, presentación, investigación y, en general, contenidos es de mí (nuestro) competencia exclusiva, eximiendo de toda responsabilidad a la Universidad de Cundinamarca por tales aspectos.

e) En todo caso la Universidad de Cundinamarca se compromete a indicar siempre la autoría incluyendo el nombre del autor y la fecha de publicación.

f) Los titulares autorizan a la Universidad para incluir la obra en los índices y buscadores que estimen necesarios para promover su difusión.

g) Los titulares aceptan que la Universidad de Cundinamarca pueda convertir el documento a cualquier medio o formato para propósitos de preservación digital.

h) Los titulares autorizan que la obra sea puesta a disposición del público en los términos autorizados en los literales anteriores bajo los límites definidos por la universidad en el “Manual del Repositorio Institucional AAAM003”

i) Para el caso de los Recursos Educativos Digitales producidos por la Oficina de Educación Virtual, sus contenidos de publicación se rigen bajo la Licencia Creative Commons: Atribución- No comercial- Compartir Igual.



j) Para el caso de los Artículos Científicos y Revistas, sus contenidos se rigen bajo la Licencia Creative Commons Atribución- No comercial- Sin derivar.



Nota:

Si el documento se basa en un trabajo que ha sido patrocinado o apoyado por una entidad, con excepción de Universidad de Cundinamarca, los autores garantizan que se ha cumplido con los derechos y obligaciones requeridos por el respectivo contrato o acuerdo.

	MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAR113
	PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 6
	DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2021-09-14
		PAGINA: 9 de 9

La obra que se integrará en el Repositorio Institucional está en el(los) siguiente(s) archivo(s).

Nombre completo del Archivo Incluida su Extensión (Ej. Nombre completo del proyecto.pdf)	Tipo de documento (ej. Texto, imagen, video, etc.)
1. Klezmer and Joropo fusion	texto
2.Obra 1	Audio
3.Obra 2	Audio
4.Obra 3	Audio

En constancia de lo anterior, Firmo (amos) el presente documento:

APELLIDOS Y NOMBRES COMPLETOS	FIRMA (autógrafo)
JORGE GONZALO JIMÉNEZ TAUTA	

21.1-51-20.

KLEZMER AND JOROPO FUSION

KLEZMER AND JOROPO FUSION

Tres composiciones para clarinete y guitarra popular

JORGE GONZALO JIMÉNEZ TAUTA



Universidad de Cundinamarca

Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Ciencias Políticas

Programa de Música

Zipaquirá, Cundinamarca

2022

KLEZMER AND JOROPO FUSION

KLEZMER AND JOROPO FUSION

Tres composiciones para clarinete y guitarra popular

JORGE GONZALO JIMÉNEZ TAUTA

Código: 891217109



**Trabajo de grado sometido como requisito parcial en los requerimientos para el
grado de Maestro en Música**

Directora de Tesis

Tatiana Perilla Restrepo

Universidad de Cundinamarca

Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Ciencias Políticas

Programa de Música

Zipaquirá, Cundinamarca

2022

Tabla de Contenido

Resumen	7
Palabras Clave	7
Introducción	8
Justificación	8
Objetivos	10
Objetivo General	10
Objetivos Específicos	10
Planteamiento del Problema	11
Marco Teórico	12
1.Referentes	13
2. El clarinete. Características organológicas e históricas	16
Generalidades	16
Historia del Clarinete	17
Clarinete en Colombia	20
Clarinete Klezmer	21
3. Generalidades Históricas. Contexto geográfico y cultural del joropo y el klezmer ..	23
El joropo	23
El klezmer	31

KLEZMER AND JOROPO FUSION	4
4.Características musicales del joropo y el klezmer.....	38
El joropo	38
El klezmer	41
Morfología.....	45
Marco Metodológico	47
Fase 1: Recolección de información. Bibliografía, audios, videos, partituras	47
Fase 2: Análisis de elementos característicos del klezmer y el joropo.....	50
Klezmer.....	50
Joropo.....	51
Fase 3: Proceso de creación de las obras	53
Obra 1.....	53
Obra 2	57
Obra 3	60
Fase 4: Propuesta de circulación de resultados	63
Conclusiones.....	64
Bibliografía.....	66
Videografía.....	70
Anexos.....	72

Tabla de Imágenes

Imagen 1. El clarinete y sus partes.....	16
Imagen 2. Registros del Clarinete.....	17
Imagen 3. Hoja de cinta a la colombiana.....	18
Imagen 4. Primeros clarinetes y su evolución a partir del Chalumeau	19
Imagen 5. Mapa de los llanos Colombo - Venezolanos	24
Imagen 6. Llaneros herrando ganado y recortándole las orejas	25
Imagen 7. Txitxibo o Tixixito. Maraca indígena.....	26
Imagen 8. Joropo Venezolano - Una crónica del llano.....	27
Imagen 9. Cabresteo por la sabana.....	28
Imagen 10. Ordeño en Santa Rosalía, Vichada.....	29
Imagen 11. Arreo de ganado.....	30
Imagen 12. Instrumentos en la música antigua judía.....	32
Imagen 13. Klezmorins	35
Imagen 14. Sistema por corrido.....	39
Imagen 15. Sistema por derecho.....	40
Imagen 16. Modo mayo y menor armónico con sus acordes principales	43
Imagen 17. Escala Ahaba Raba con sus acordes principales	43
Imagen 18. Escala Misheberakh con sus principales acordes	44
Imagen 19. Escala Adonoi Molokh con sus acordes principales	45
Imagen 20. Canto de ordeño	56
Imagen 21. Tema principal Obra 1.....	56
Imagen 22. Shalom Aleichem	57

KLEZMER AND JOROPO FUSION

Imagen 23. Obra 2. Sección A. Compases 1 - 18	58
Imagen 24. Obra 2. Sección B. Compases 19 - 37.....	59
Imagen 25. Obra 2. Sección C. Compases 38 - 53	60
Imagen 26. Cantos de cabrestero.....	63

Tabla de Anexos

Anexo 1. Partitura completa - Obra 1.....	72
Anexo 2. Partitura completa - Obra 2.....	77
Anexo 3. Partitura completa - Obra 3.....	79
Anexo 4. Transcripción cantos de ordeño	85
Anexo 5. Transcripción cantos de cabrestero.....	87
Anexo 6. Transcripción Shalom Aleichem - Tema klemer	89
Anexo 7. Transcripción parte de Voz - Tema la Raíz.....	90
Anexo 8. Transcripción parte de Flauta Traversa - Tema la Raíz	92
Anexo 9. Transcripción parte de Bajo - Tema la Raíz	94
Anexo 1: Fragmentos de elementos de la música llanera y klezmer empleados en la obra	96

Resumen

Este proyecto tiene como finalidad la creación de 3 obras para clarinete y guitarra en las que se fusione el joropo y el klezmer. Este documento muestra el soporte teórico, la descripción del proceso creativo y una propuesta de circulación a partir del registro y publicación de las obras creadas.

Abstract

This project aims at the composition of 3 pieces for clarinet and guitar that fuse joropo and klezmer. This document shows the theoretical support, the description of the process creative process, and dissemination propose as of the register and created pieces publication.

Palabras Clave

Clarinete, Klezmer, Joropo, Composición musical. Creación artística.

Key Words

Clarinet, Klezmer, Joropo, musical composition, artistic creation.

Introducción

El clarinete es un instrumento con mucha historia e historias de diversas partes del mundo. En el contexto de músicas académicas, muchos compositores han escrito para este instrumento. Podemos mencionar aquí reconocidas obras de los compositores W. A.Mozart, J. Bhrams, C. Debussy, O. Messiaen y A. Copland.

En el contexto de músicas populares el clarinete está presente principalmente en músicas del medio oriente, de los Balcanes, el klezmer y el jazz. En Colombia lo encontramos en las músicas de las costas y músicas de región Andina. En la música llanera el clarinete está presente en menor medida.

Este trabajo pretende aportar a la construcción de repertorio para clarinete basados en los géneros joropo y klezmer, con el fin de dar a conocer estas músicas. Del mismo modo es la oportunidad del autor para explorar su faceta compositiva en dos géneros que son de su interés y aplicar los conocimientos adquiridos durante la formación académica a nivel de pregrado.

Justificación

Actualmente para los músicos instrumentistas es casi que obligatorio desenvolverse en campos diferentes a los vistos en la academia, esto en favor de la supervivencia laboral, artística y profesional en un mercado con exigencias cada vez más elevadas. Sin embargo, los programas de las universidades tienden a construir perfiles similares entre sus egresados desde la formación generalizada en competencias; por esta razón, se hace indispensable que el estudiante desde sus intereses personales desarrolle habilidades diferenciadoras que le ayuden a sobresalir de los perfiles tradicionales. Este proyecto pretende abordar la creación de obras relacionadas con estilos musicales que usualmente no son explorados en la cátedra de clarinete a nivel universitario.

El músico instrumentista, debe contar con conocimientos de técnica y estilo que le permitan abordar cualquier tipo de obra, o en su defecto, buscar soluciones a partir de la escucha y la comparación con lo aprendido en la academia. Músicas populares como el klezmer y el joropo permiten explorar las posibilidades del clarinete en pro de la expresividad gracias a los recursos musicales presentes, que al ser analizados y aprendidos pueden usarse en favor de la interpretación.

La particularidad de estas músicas es que tienen un amplio margen de exploración; por ejemplo: el klezmer poco se conoce en Colombia, no se trabaja desde la academia, pero sí guarda un lugar importante para el clarinete, gracias al gran uso de recursos técnicos que dan origen a una sonoridad rica en ornamentos y recursos técnicos en pro de la expresividad. En cuanto al joropo, son pocas las obras y los compositores que ven en el clarinete un instrumento a incluir, debido a que esta música tiene su base melódica en instrumentos de cuerda como el arpa y la bandola. Sin embargo, esto más que un problema, resulta ser un gran espacio de acción para la investigación y la creación.

KLEZMER AND JOROPO FUSION

En nuestro contexto como clarinetistas, ser músico instrumentista no significa poder tocar exclusivamente repertorio de tradición centroeuropea, significa tener los recursos y la experiencia para interpretar las músicas populares de tal modo que se contribuya a su difusión, sin desconocer su valor cultural ni el valor de las sociedades que representan.

Por las anteriores razones resulta interesante fusionar estas dos músicas, primero por la riqueza cultural existente en ellas y segundo por la variedad de recursos y herramientas que como clarinetista se puede obtener.

Se pretende entonces, crear 3 obras que integren al klezmer y el joropo, brindando ideas y recursos que permitan explorar diversas sonoridades. Así mismo, este trabajo se proyecta como una invitación para que estudiantes de cátedras de instrumentos con enfoque clásico se animen a investigar y a crear desde las músicas populares, no solo del entorno nacional sino de otras latitudes y contextos. Estas investigaciones contribuyen a la disolución de barreras presentes actualmente entre la música académica y la música popular.

Objetivos

Objetivo General

Contribuir a la divulgación de la música klezmer y la música llanera través de la composición de 3 piezas para clarinete y guitarra popular que integren elementos de estas músicas.

Objetivos Específicos

- Identificar referentes de sonoridades en el clarinete a través del análisis de recursos técnicos y estilísticos presentes en obras klezmer.

KLEZMER AND JOROPO FUSION

- Determinar características del desarrollo armónico y melódico presente en piezas de música llanera interpretados por agrupaciones como Inti Illimani, Guafa trío, entre otras.
- Reconocer los recursos melódicos y armónicos presentes en cantos de trabajo de llano recopilados por el Ministerio de Cultura de Colombia y la gobernación del Meta, con el fin de referenciarlos como herramientas para el trabajo de creación.
- Aportar al repertorio para clarinete a través de la creación, edición, registro de partituras y su circulación en la Universidad de Cundinamarca.
- Contribuir a la generación de conciencia acerca del registro de las obras ante las instituciones correspondientes, la importancia de los derechos de autor y el valor de la propiedad intelectual.

Planteamiento del Problema

El músico en la actualidad tiene gran variedad de campos de acción en su vida laboral, y es usual que deba recurrir a la aplicación de herramientas que van más allá de lo aprendido en la academia. Se considera que todo clarinetista debería tener la capacidad de desenvolverse en cualquier tipo de música, ya sea académica, popular o folclórica. En términos generales, la academia a nivel de pregrado aporta a los instrumentistas una técnica que sirve como base para que cada quien explore a partir de allí y pueda extenderla en la búsqueda de la construcción de un sonido propio con el fin de lograr aproximaciones a las músicas de interés personal.

Cuando un instrumentista aborda la exploración de repertorios que se ubican fuera de la academia, es probable que se encuentre con escasez de partituras y bases referentes, por lo que resulta necesario desarrollar habilidades relacionadas con la creación de arreglos, adaptaciones y composición de obras con el fin de materializar las ideas propias.

KLEZMER AND JOROPO FUSION

El joropo es un género que se ha difundido a través de la tradición oral principalmente, por tal motivo cuenta con una cantidad reducida de música escrita y disponible para ser interpretada. Crear obras relacionadas con el joropo puede contribuir a la difusión de este género y a la cultura que con él se relaciona.

Una situación similar se presenta alrededor del klezmer. Esta música es poco conocida en el país y son pocos los clarinetistas que la interpretan.

Teniendo en cuenta la cantidad reducida de partituras para clarinete relacionadas con el joropo y con el klezmer, resulta necesario para el autor de esta tesis crear repertorio que fusione de estas dos músicas.

En el marco del problema descrito, surge la siguiente pregunta como guía para el desarrollo del presente trabajo de creación:

¿Cómo contribuir a la creación de repertorio para clarinete relacionado con la fusión entre el klezmer y el joropo?

Marco Teórico

El marco de referencia se expondrá a través de 4 aspectos generales. En primer lugar, se exponen referentes ubicados en textos (libros y documentos académicos) en audios y videos. En segundo lugar, se realiza descripción de las características organológicas e históricas del clarinete. Como tercer punto se mencionan generalidades históricas alrededor del género joropo y del klezmer. Para finalizar, se abordan las características musicales del joropo y del klezmer.

1. Referentes
2. El clarinete. Características organológicas e históricas
3. Generalidades Históricas. Contexto geográfico y cultural del joropo y el klezmer
4. Características musicales del joropo y el klezmer

1.Referentes

Bibliografía principal

En el marco de la revisión bibliográfica se tuvieron en cuenta como referente principal para el desarrollo del presente trabajo, los siguientes dos textos:

- *Klezmer en el siglo XX: Piezas para Clarinete* de Olalla Rodríguez López. Es una tesis de maestría que explica detalladamente las características del Klezmer en cuanto a recursos técnicos, estructuras melódicas y armónicas, contexto cultural e histórico, así como referentes más importantes. Luego hace un análisis a obras de los compositores Ofer Ben Amots y Aurés Kabir Mussog, el primero basado un estilo compositivo neoclásico y el segundo en un estilo experimental - contemporáneo (Rodríguez, 2014).
- *Aspectos generales del joropo de Venezuela*. Es un artículo que explica de forma global las características del joropo. Aborda desde el contexto histórico, el formato, los sistemas (por corrido y por derecho), los golpes, armonías, e incluso ofrece ejemplos gráficos y en audio (Calderón, 2015).
- *Plan especial de salvaguarda de carácter urgente Cantos de Trabajo de Llano del año 2013*. Texto del Ministerio de Cultura que recopila material para la preservación de los cantos de trabajo, declarados por la UNESCO como patrimonio inmaterial de la nación, en el año 2017. En este documento se evidencia la importancia de las expresiones propias de la cultura llanera, enmarcadas en las buenas costumbres y los valores desde la dignificación del trabajo campesino (López, 2013).

Bibliografía secundaria

Se abordaron libros que tratan el tema del Joropo y la música llanera. Entre ellos resulta relevante mencionar:

KLEZMER AND JOROPO FUSION

- Generalidades del Joropo. (Baquero, 1990; Vera, 2003; Rojas, 2004; Calderón, 2005, Palacios, 2011; Lenwinat, 2015).
- Cantos de Labor. (López, 2013).
- Historia del Joropo. (Bermúdez, 1985; Bermúdez, 1998; Rago, 2011).
- Características generales del joropo Instrumentos históricos de la música llanera. Bermúdez, 1985, 1998); Joropo en el siglo XX (Rojas, 2000).
- Trabajos del joropo con otras músicas. (Torres, 2019).

Se identificaron textos que abordan temas relacionados el clarinete:

- Elementos técnicos e historia. (Adler, 2006; Blech, 2011; Gil,1991; Muñoz,2009).
- Clarinete en Colombia. (Uribe, 2010; Valencia, 2009; Arango & Valencia, 2009; Vinazco, 2012; Montoya, 2011).

Finalmente se identificaron textos que abordan el estudio del Klezmer:

- Contexto histórico, características, referentes. (Sokolow, 1987; Sokolow 1997; Sapoznik & Sokolow, 1987; Slobin 2002; Storm 2002; González, 2009; Lloyd, 2017; Indelson, 2000).

Audiografía y videografía

A continuación, se mencionan los materiales audiovisuales que contribuyeron a la construcción de la idea base para este proyecto:

- *Xarop - la travesía del Joropo* de Guafa Trío. Es una obra de 19 minutos que fusiona el flamenco y el joropo, en donde la flauta travesa muestra el virtuosismo y los recursos en dos estilos que tienen sus orígenes en las cuerdas pulsadas (Guafa Trío, 2015)¹.
- *Klezmer Kings* de David Orlowsky Trío. Es una producción discográfica tributo al Klezmer de la década de 1920 en el que se incluyen temas tradicionales. En la propuesta se evidencia que el clarinetista David Orlowsky incluye la técnica clásica y la Klezmer, lo

¹ Para más información del grupo visitar: <https://guafatrio.com/>

KLEZMER AND JOROPO FUSION

cual para el autor de este trabajo representa una propuesta como ejemplo a seguir ya que no se abandona el uno por el abordar el otro (David Orłowsky Trio -Topic , 2014)².

- *Learn to play Klezmer Clarinet Lessons*. Es una serie de videos en donde Robin Seletsky, clarinetista y profesora especializada en música clásica y Klezmer, explica la técnica básica del sonido Klezmer (Robin Seletsky, 2016)³.
- *Clase de Cuatro, Golpes llaneros*. Son videos en donde el maestro Felix Crudele, destacado cuatrista venezolano explica los golpes básicos del joropo (SOLO CUATRO, 2018).

Agrupaciones musicales

- *Ensamble Transatlántico de Folk Chileno*. Es una agrupación chilena que busca fusionar la música tradicional de este país con músicas de otros lugares del mundo. Este grupo se ha convertido en una escuela nómada para sus integrantes y para los lugares a donde llegan⁴.
- *Inti Illimani*. Agrupación chilena con más de 50 años de trayectoria que en sus trabajos desarrolla música latinoamericana y sonoridades centroeuropeas, más específicamente del Mediterráneo⁵.
- *Giora Feidman*. Clarinetista argentino de ascendencia israelí, que actualmente es el mayor exponente de la música klezmer⁶.

² Para más información del grupo visitar: <https://www.davidorlowskytrio.com/en>

³ Para más información de Robin Seletsky visitar <https://robineseletsky.com/>

⁴ Para más información acerca del Ensamble Transatlántico de Folk Chileno se sugiere ver https://www.youtube.com/watch?v=imUTfAo7UTE&t=825s&ab_channel=TEDxTalks

⁵ Para más información sobre Inti illimani Histórico se sugiere ver https://www.youtube.com/watch?v=nNgnAFoisFI&t=34s&ab_channel=CNNChile

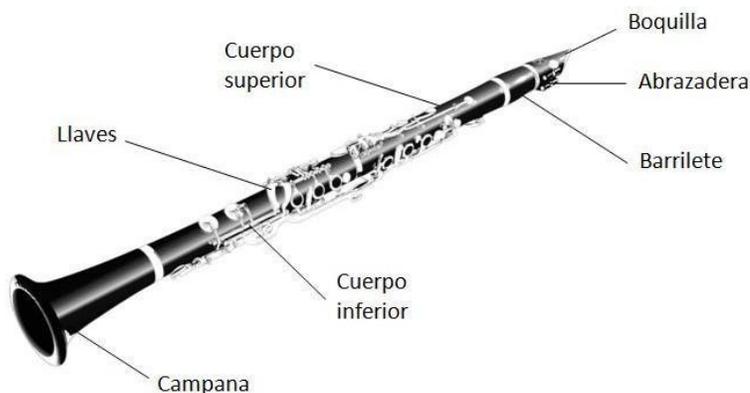
⁶ Para más información sobre Giora Feidman visitar <https://www.giorafeidman-online.com/en-gb/biography>

2. El clarinete. Características organológicas e históricas

Generalidades

Imagen 1.

El clarinete y sus partes⁷



Es un instrumento de viento-madera transpositor, con cuerpo cilíndrico que va desde los 45 centímetros (clarinete en Eb) hasta los 3 metros (clarinete contrabajo). El más usado es el clarinete en Bb en madera, el cual tiene 67 centímetros de largo y 3 cm de diámetro, con cámara cilíndrica de tamaño variable (14 –15 mm). Sus partes son: caña, abrazadera, boquilla, barril, cuerpo superior e inferior (en el que se encuentra el sistema de llaves y chimeneas) y finaliza con la campana, que ayuda a homogeneizar la emisión de sonido (Gil, 1991).

El sonido se produce por la vibración de la caña en la boquilla gracias a la circulación de aire, luego, este sonido varía en tono dependiendo de las chimeneas que estén abiertas gracias al sistema mecánico de llaves, el cual funciona como una extensión de los dedos permitiendo la apertura y cierre de chimeneas herméticamente (Blech, 2011).

El clarinete en Bb posee un amplio registro que va desde el D3 hasta un G6 (clarinetistas experimentados llegan hasta un C7), lo cual da un espectro de tres octavas y media que se puede

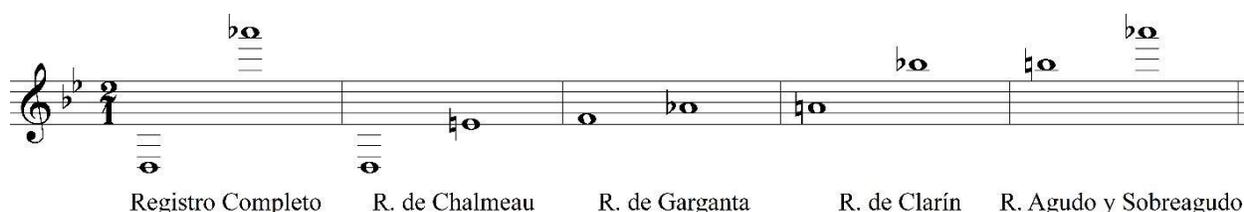
⁷ Imagen tomada de <https://clarinetes.org/>

KLEZMER AND JOROPO FUSION

dividir en: registro de Chalumeau (D₃ – E₄), registro de garganta (F₄ – Ab₄), registro de Clarín (A₄ – Bb₆) y registro agudo y sobreagudo (B₆ a Ab₆). El rango dinámico del clarinete es muy rico, ya puede ejecutar desde el pianísimo hasta el fortísimo en todo el instrumento. Cada cambio de registro necesita un control específico en la emisión de aire y en la disposición de los dedos (Adler, 2006).

Imagen 2.

*Registros del Clarinete*⁸



En el clarinete se pueden interpretar todo tipo de pasajes; así como articulaciones, trinos, trémolos y glissandos, ya sea por acción de los dedos o por embocadura con la cual se obtiene un cambio de afinación en las notas dependiendo de si se suelta o aprieta el labio inferior (Adler, 2006).

Historia del Clarinete

Muñoz (2009) reconoce entre los antecesores del clarinete a la hoja de cinta, una hoja que se tomaba de cada extremo por los pulgares y los índices que al ser soplada emitía un sonido (similar a la hoja usada en el porro de hoja en San Pelayo). Por su parte, Gil (1991) habla de las primeras flautas de hueso o las cañas que al soplarse producían la sílaba “cuac”, que luego al

⁸ Imagen rediseñada a partir de Adler, 2006. *Nota:* La figura está escrita en notación de concierto. Para Adler (2006), cada registro tiene una sonoridad: el chalumeau es profundo y rico; el de garganta es tenue; el de clarín es brillante, incisivo y expresivo; y el agudo es penetrante y estridente.

KLEZMER AND JOROPO FUSION

amarrarse de uno de los extremos y encerrarse en la boca habrían logrado “el primer generador de sonido de la familia del clarinete: la lengüeta simple” (Gil, 1991, p. 15).

Imagen 3.

Hoja de cinta a la colombiana⁹



Por literatura, dibujos, pinturas e incluso las partituras del siglo XVII se conoce que el Chalumeau es el antecesor directo del clarinete; construido en madera, poseía una lengüeta simple que no entraba contacto con los labios ya que reposaba dentro de una caja en madera que servía de embocadura la cual estaba tallada al cuerpo del instrumento (Gil, 1991). El Chalumeau solo producía sonidos fundamentales sin posibilidad de octavas y poseía un registro muy reducido sobre la escala de Fa mayor el cual necesitaba posiciones especiales para lograr notas adicionales. (Muñoz, 2009).

Hacia 1690 el fabricante de instrumentos Johann Denner con la inclusión del portavoz amplía registro del Chalumeau, por medio de un orificio posterior activado por llave, con el cual se lograba obtener la doceava nota correspondiente a cada una de las ya existentes en el Chalumeau inicia (Gil, 1991). Además de aumentar el registro, Denner ajusta la cámara y las

⁹ Imagen tomada de Telecaribe nos une, 2013. Nota: En San Pelayo Córdoba (Colombia) existe la tradición de tocar el porro de hoja y en este enlace de YouTube Manuel Correa Galeano interpreta uno https://www.youtube.com/watch?v=rE3I-LRZUno&t=2s&ab_channel=telecaribenosune.

KLEZMER AND JOROPO FUSION

chimeneas a partir del uso del torno; también rediseña la boquilla con la finalidad de sacar la lengüeta del interior del instrumento y lograr un mayor control por parte del intérprete, en ese entonces la lengüeta se tocaba desde el labio superior (Muñoz,2009).

A partir de este primer Chalumeu y de las mejoras hechas por Johann Denner, amantes del instrumento continúan trabajando en su evolución; entre estos actores se encuentran: su hijo Jacob Denner, Joseph Beer (1760), Theodor Lotz, Jean Xavier Lefevre (1801), J.F. Simiot (1808), Iwan Muller (1812) y C. Jansen (1823). Para 1843 el clarinetista francés Hyacinthe Klosé junto con el constructor de instrumentos Auguste Buffet logran dar forma al clarinete actual de 17 llaves con 6 anillos que se conoce actualmente como Clarinete de sistema francés o Bohem, el cual tiene un uso más extendido en comparación al clarinete de sistema alemán u Oehler, desarrollado por Oscar Oehler (Muñoz, 2009).

Imagen 4.

Primeros clarinetes y su evolución a partir del Chalumeau¹⁰



¹⁰ Imágenes tomadas de Blech, 2011. Nota: a. Chalumeau, b. Chalumeau “mejorado”, c. clarinete de Denner, d. clarinete de 5 llaves, e. clarinete sistema Müller.

Clarinete en Colombia

Según el reconocido clarinetista Javier Asdrúbal Vinasco, el clarinete llegó a Colombia desde Europa con el fin de integrar las bandas de guerra. Menciona el maestro Vinasco en entrevista realizada por el periódico El mundo de Medellín:

“El clarinete llegó a Colombia hace más de dos siglos, llegó como un instrumento para las bandas de los ejércitos, tanto españoles como independentistas, porque en esa época todos querían parecerse a los ejércitos napoleónicos, y con esas bandas llegaron muchos clarinetes... El clarinete empezó a meterse entre la música popular colombiana, llegando incluso a reemplazar instrumentos tradicionales como la gaita o la chirimía. Hoy, está presente en la música del Atlántico, el Pacífico, la Región Andina y empieza a sonar en la música llanera”. (Vinasco, 2012).

Valencia (2009) reafirma lo que dice Vinasco (2012) de que el clarinete aparece en el país con la llegada de las bandas militares europeas.

“Con el reemplazo del guazá por los platillos, la flauta por el clarinete, y el bongó por el redoblante queda conformado el nuevo formato musical conocido hoy en día como chirimía¹¹, que surge con la llegada de las bandas militares a América traídas por los europeos.” (Valencia, 2009, p. 18).

Uribe (2010) menciona que el clarinete desde su entrada en el siglo XVII siempre ha tenido gran importancia en nuestra música, ya que en el siglo XIX formaba parte de las bandas de viento. En el Caribe cumple un rol importante para la cumbiamba y el fandango, luego se

¹¹ La palabra chirimía, además de ser el término con el cual se designa en la música del pacífico al formato de clarinete, bombardino, bombo, redoblante y platillos, también se usó para nombrar al instrumento de viento similar al oboe traído por los españoles en tiempo de la conquista (Valencia,2009).

KLEZMER AND JOROPO FUSION

incorporó a la música llanera y desde el siglo XX hace parte de la música andina colombiana. Montoya (2011) afirma que en este mismo siglo el clarinete ya hacía parte del movimiento bandístico colombiano:

“En los primeros años del siglo xx, las bandas colombianas se concentraron en los Santanderes, Valle del Cauca, Bogotá, Antioquía, Cauca, Nariño y Tolima. Este proceso coincide con el liberalismo, con la revolución industrial y con la circulación en partituras de nuevo repertorio europeo, situación que vino a homogeneizar el movimiento bandístico en Colombia, con algunas variantes regionales como son las bandas pelayeras” (Montoya, 2011, p 136).

El rol del clarinete en el contexto de las bandas de vientos es el de intérprete de obras de repertorio escrito de carácter nacional y universal, mientras que en las costas pacífica y caribe este rol “consiste en recorrer la melodía, para luego llegar a la improvisación...para que se pueda conjurar ante los coterráneos que sí es verdaderamente un ejecutante de clarinete” (Arango & Valencia 2009, p.6).

Clarinete Klezmer

El clarinete y el violín son fundamentales en el klezmer gracias a su amplio registro y a que en ellos se pueden ejecutar efectos que resultan similares a los de la voz humana, buscando reflejar sonoridades vocales de los *Khazn* o cantores. En la tesis doctoral *A Classical Clarinetists Guide to Klezmer Music* de Lloyd (2017), se menciona:

“el ingrediente judío por excelencia de la música klezmer es la habilidad del músico para imitar la voz humana. Esta es una característica clave para muchos músicos, pero es absolutamente esencial para el klezmer. Se espera que el solista produzca efectos que tienen muchos nombres, que reflejan las tradiciones vocales de los cantores. En una

KLEZMER AND JOROPO FUSION

visión muy simplista, este es el único ingrediente que es necesario para replicar el sonido judío" (Lloyd, 2017, p.27).

González (2009) también resalta que es la capacidad del clarinete para imitar sonidos vocales tales como el gemido, lo que le permitió integrarse al estilo judío y lograr una preferencia sobre el violín:

“El clarinete fue incorporado en la segunda mitad del siglo XIX por músicos judíos procedentes de bandas militares alemanas y rusas. El sonido de “gemido” del clarinete se adaptó perfectamente al estilo judío y adquirió un estatus superior al del violín.” (González, 2009, p.25).

Con relación al sonido de gemido, Slobin (2002), menciona que existen palabras del Yiddis¹² que sirven para dar nombre a ciertos sonidos especiales del ser humano ejecutados en el instrumento o que se incluyen durante el discurso musical; por ejemplo: la palabra krekhts representa el "gemido" y hace referencia al sonido de lamento, similar al llanto; la palabra tshokmighit puede usarse para referirse a un sonido similar a la risa; y el kneytshis es un sonido parecido a un sollozo, que es la respiración brusca e involuntaria que sucede al llorar.

En cuanto al desarrollo melódico efectuado desde el clarinete, Sapoznik y Sokolow (1987) mencionan en su libro “Compleat Klezmer” que las melodías poco se hacen ligadas y por lo general se hacen articuladas (a menos de que sean muy lentas), para lo cual en notas largas se interpreta variando la afinación y volviendo a la original. También es frecuente que el final de una frase resuelva en un tono largo de varios pulsos e incluso compases, así como el uso de

¹² Yiddis: lengua del pueblo judío Asquenazi que combina dialectos germánicos con influencias eslavas y hebreas” (González, 2009, p.24).

KLEZMER AND JOROPO FUSION

tresillos en tiempo binario; destacan el uso de trinos rápidos, glissandos, apoyaturas y ornamentos.

3. Generalidades Históricas. Contexto geográfico y cultural del joropo y el klezmer

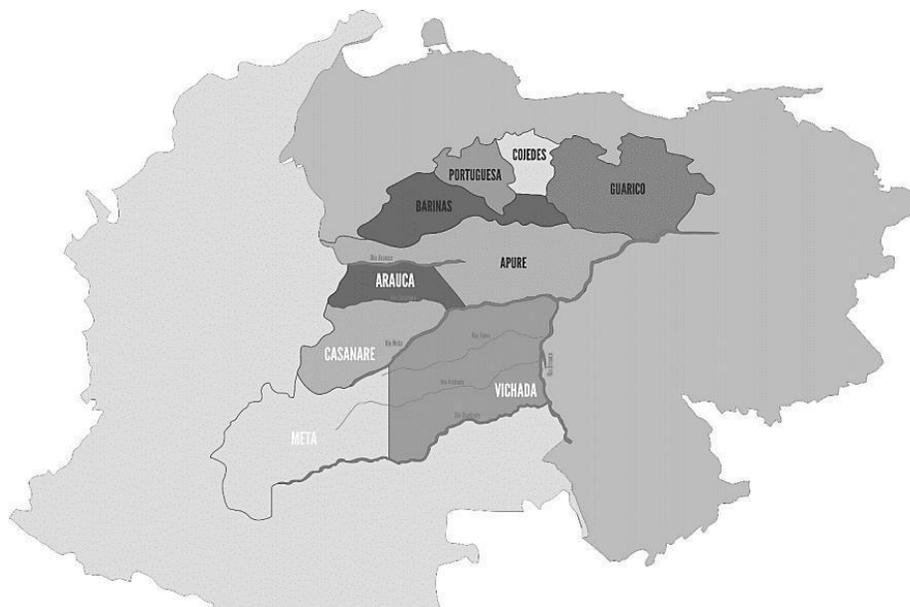
El joropo

La música llanera es la expresión folclórica del territorio que se encuentra sobre el delta del Orinoco, comprendiendo en Colombia departamentos como Arauca, Vichada, Casanare y Meta (logrando permear departamentos como Boyacá y Guaviare) y, en Venezuela los estados de Apure, Barinas, Portuguesa, Cojedes y Guárico (Rojas, 2004).

Rago (2011) agrega a esta lista los estados de Monagas y Anzoátegui en Venezuela, además de plantear que la denominación *llanos* fue dada por los españoles durante la conquista (siglo XVI), a fin de dar nombre a la geografía predominante. A partir del siglo XVII se emplea el término *llaneros* para referirse a los habitantes la zona: “a medida que progresa el poblamiento de la región con la presencia creciente de españoles y africanos y los habitantes originarios comienzan a mezclarse con ellos,” con lo cual la palabra *llano* además de denotar un espacio geográfico se convierte en designación cultural (Rago, 2011, p.21).

Imagen 5.

Mapa de los llanos Colombo - Venezolanos¹³



Antes de la conquista, se distinguían en los llanos colombianos etnias autóctonas como los Guahibo, los Cuiva y los Sáliva y, en los venezolanos los Pumé, los Kariña y los Jiwi, entre otras: “pueblos indígenas... que constituían culturas recolectoras y cazadoras, con una agricultura complementaria, bastante bien adaptada a las condiciones biofísicas imperantes” (Rago, 2011, p.21). Sin embargo, con la llegada de los españoles se vivió un ambiente de invasión cultural y, un despojo de tierras no muy diferente al visto en otras zonas del continente, relacionado con “prácticas opresivas, de explotación y deculturación compulsiva...es obvio que la interacción con la población criolla también ha distado de ser un intercambio respetuoso y de mutuo provecho.” (Rago, 2011, p. 21).

En este proceso de conquista se evidencia la negación de la cultura indígena por parte de la española entrante, a partir procesos como las campañas de evangelización y aculturación

¹³ Imagen editada y tomada de Díaz, 2017, p.20. <https://repository.udistrital.edu.co/handle/11349/5658>

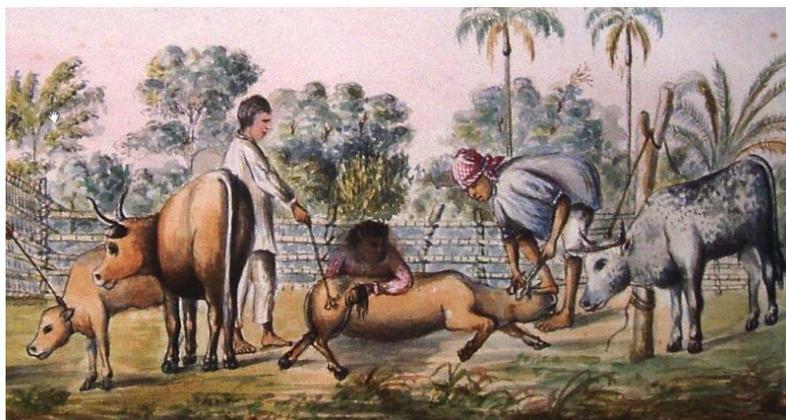
KLEZMER AND JOROPO FUSION

lideradas por los Jesuitas durante el siglo XVII, las cuales fueron efectivas ya que “gran parte de la población indígena de los Llanos abandonó su cultura tradicional y con bajo nivel de sincretismo configuró un perfil cultural que como parte del proceso de mestizaje fue en cierta forma más cultural que étnico” (Bermúdez, 1998, p.166).

“Desde el punto de vista cultural esta serie de conflictos ha traído consigo una tremenda transformación en los patrones tradicionales de las diferentes sociedades indígenas de la región. La pérdida de sus tierras y la intensa penetración de las misiones (especialmente protestantes) han acentuado la deculturación de dichos grupos, manifiesta especialmente en lo que se refiere al uso ritual de instrumentos musicales y objetos sonoros” (Bermúdez, 1985, p.40).

Imagen 6.

Llaneros herrando ganado y recortándole las orejas¹⁴



A la llegada de los españoles durante el proceso de colonización, a los indígenas se les enseña de ganadería y, se les familiariza con la música a partir de instrumentos traídos de

¹⁴ Imagen tomada de López, 2013, p.21. Provincia de Casanare, 1856. Acuarelas de la Comisión Corográfica 1850 - 1859.

KLEZMER AND JOROPO FUSION

España, entre los cuales se encuentran la guitarra renacentista y el arpa, este último con fines religiosos.

Rago (2011) menciona que el aporte indígena a la música llanera fueron las maracas, instrumento de uso frecuente en las danzas comunitarias de culturas como la Sikvani, Cuiva, Makawane, Piaoco, Guayabero y Masihuare. Por su parte, Baquero (1990) afirma que la percusión empleada en la música llanera tiene gran influencia africana.

Imagen 7.

Txitxibo o Tixtixito. Maraca indígena¹⁵



Para el siglo XVII se hablaba del *Fandango* como denominación de las fiestas de la región, en donde el grupo musical acompañante se componía principalmente de arpa, guitarra y maracas. El arpista, gozaba de respeto gracias a que su interpretación era la que ponía a bailar y zapatear a los asistentes en los fandangos. A partir del siglo XIX, estos *fandangos* comenzaron a llamarse y a conocerse con el nombre de *Joropo*, término con el cual se designa a los bailes, a la fiesta y a la música presente en estos espacios (Lenwinat, 2015).

¹⁵ Imagen tomada de Bermúdez, 1985, p.41. *Nota:* Txitxibo o Tixtixito: Maraca construida con un calabazo esférico decorado con incisiones geométricas en el cual se introducen semillas secas. Con mango de palo de Brasil y adornada con plumas de Paujil, es usada para las danzas comunitarias de la cultura Sikvani, Cuiva, Makawane, Piapoco, Guayabero y Masihuare (Bermúdez, 1985, p 40 – 44).

Imagen 8.

*Joropo Venezolano - Una crónica del llano*¹⁶



El auge discográfico acontecido desde inicios del siglo XX contribuyó a que el Joropo se estableciera como música nacional de Venezuela (mientras tanto, en Colombia se popularizaron más las músicas andinas y del caribe).

Calderón (2015) y Lenwinat (2015) coinciden en que la palabra *Joropo* hace referencia a la fiesta y al baile de herencia campesina hecho en pareja. El joropo también es un encuentro que el llanero organiza en cualquier momento del año para celebrar algún acontecimiento, ya sea el fin de un trabajo comunitario, elevar plegaria a un santo en favor de alguna petición, el velorio de algún conocido, o simplemente, para compartir con la familia en un espacio de tiempo que puede durar hasta tres días; espacio que integra poesía, canto, música, danza, así como mucha comida y buena bebida. Calderón (2015) menciona que existen tres tipos de Joropo: El Joropo Oriental, el Joropo Central y el Joropo Llanero, este último, compartido por Colombia y Venezuela, y que se extiende por todo el delta del río Orinoco.

¹⁶ . Imagen tomada de Lenwinat, 2015, p. 6. Una crónica del llano, obra de Eloy Palacios.

KLEZMER AND JOROPO FUSION

Pronto, al joropo se le llamó también “*Música Llanera*”, con la finalidad de eliminar las barreras del mercado colombiano a la producción discográfica venezolana, apoyado desde la producción en estudio y la difusión en radio (Rojas, 2000).

Cantos de trabajo de llano. Los cantos de labor hacen parte de las expresiones musicales más tradicionales de la región de los llanos. Conocidos como cantos de ganado, fueron catalogados como patrimonio cultural e inmaterial de la nación por la UNESCO en el año 2017¹⁷. Este canto tiene el objetivo de tranquilizar el ganado, formando un vínculo permanente a partir de la voz de quien lo va a dirigir, con el fin de obtener una buena respuesta por parte del animal en tareas como amanse, el ordeño, en el cabresteo, entre otras. Los cantos que se distinguen son: *Canto de Ordeño, Canto de Cabrestero y Canto de Vela* (López, 2013).

Imagen 9.

*Cabresteo por la sabana*¹⁸



¹⁷ Para información relacionada sobre los cantos de trabajo de llano como patrimonio cultural e inmaterial de la nación ir al siguiente enlace <https://ich.unesco.org/es/USL/cantos-de-trabajo-de-los-llanos-de-colombia-y-venezuela-01285>

¹⁸ Imagen tomada de López, 2013, p. 1. En el siguiente link se encuentran videos relacionados con los cantos de trabajo, en un trabajo para salvaguardar estas expresiones culturales hecho por el Ministerio de

KLEZMER AND JOROPO FUSION

El Canto de ordeño: Se usa para tranquilizar a la vaca con el fin de que no se ponga arisca o inquieta al momento de extraer manualmente su leche. Es un canto creado a partir de coplas de dos, seis u ocho versos que se presta para contar algo. Generalmente surgen de improvisaciones e incluyen el nombre del animal. Los llaneros aseguran que estos cantos aumentan la producción láctea (López, 2013).

“Los cantos o tonadas de ordeño tienen infinitas variaciones, pueden ser tan sencillos como la llamada a la vaca que usualmente en un grito, largo y agudo, con melismas y quiebres, sin más texto que una vocal o combinación de vocales (a, oa, oe) que los llaneros llaman leco, o palabras alargadas o repetidas que cada persona acostumbre como “toma” o “corral”, que se volverán Toooooooooooooooooo
TooooooToooooo o Corraaaaaaaaaaaaaaaaaal” (López, 2013, p.35).

Imagen 10.

*Ordeño en Santa Rosalía, Vichada*¹⁹



Cultura de Colombia en el año 2013 <http://patrimonio.mincultura.gov.co/Paginas/V%C3%ADdeos-Cantos-de-Trabajo-de-Llano.aspx>

¹⁹ Fotografía de Sandra Liliana Saavedra. Tomada de López, 2013, p.35. El siguiente link llevará a un video relacionado con los cantos de ordeño <https://www.youtube.com/watch?v=Zv2mBzgnig>

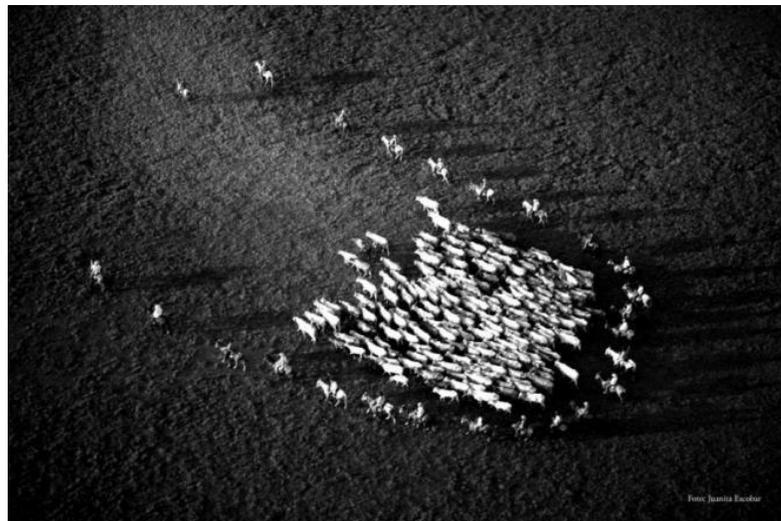
KLEZMER AND JOROPO FUSION

Canto de Cabrestero: Se emplea al momento de mover lotes de ganado, ya sea para trabajos como la vacunación en corral, o venta, procesos que “implica su desplazamiento desde el hato hasta el centro de distribución”. Estas labores se realizan varias veces al año, y requieren una acción muy organizada por parte de los trabajadores. El objetivo de este canto es dar indicaciones y servir de punto de referencia y ubicación para el ganado. El cabrestero es el individuo que guía el camino y lidera el trabajo de llano, “Para ser cabrestero se deben cumplir dos requisitos mínimos; ser baquiano, es decir conocedor de caminos y saber cantar” (López, 2013, p, 38).

“El canto de cabrestero, también conocido como canto de arreo o canto de ganao, lo ejecutan los jinetes a capella, tiene una gran variedad melódica - recurrente en melismas y falsetes - y absoluta libertad textual y métrica. Se alterna un largo grito, el leco, con el texto de una copla, silbos, gritos y exclamaciones. Es frecuente referirse al canto simplemente como leco.” (López, p, 37).

Imagen 11.

*Arreo de ganado*²⁰



²⁰ Imagen tomada de López, 2013, p.43. Fotografía de Juanita Escobar. En la foto se puede observar el ganado rodeado por los jinetes. El siguiente link muestra ejemplos de cantos de Cabrestero https://www.youtube.com/watch?v=imCMU5Oofo&ab_channel=MinisteriodeCultura

KLEZMER AND JOROPO FUSION

Canto de Vela: Canto que sirve para mantener al ganado despierto en las noches cuando no se dispone de corral, ya que un suceso inesperado o ruido sorpresivo puede hacer que este se espantare provocando una estampida, por tal razón los jinetes rodean el rebaño y lo velan toda la noche. Es similar al canto de cabrestero, sin embargo el tono suele ser un poco más bajo pues “lo importante es mantener entretenido toda la noche al ganado, con coplas, silbos, lecos, corridos y pasajes” (López, 2013 p46).

Palacios (2011) en su artículo *Del ser y el quehacer llanero* nos cuenta un poco del uso de estos cantos en el trabajo diario:²¹

“La faena en el llano comienza desde temprano, muchas veces antes de que el sol aparezca. El becerro aún se encuentra al lado de la madre, después de chupar por pocos minutos cada pezón de la ubre y estimular el flujo del líquido, le hace creer que es él quien mama, mientras que el ordeñador extrae con firmeza y sutileza la leche. En su afán por tranquilizar a la vaca y crear el ambiente más natural y armonioso posible, el llanero le canta. Tonada, lo que para muchos significa, únicamente, una composición métrica o improvisación cantada, para el llanero es ese lazo con el animal, interacción en la que ambos se dejan seducir” (Palacios, 2011, p. 29 – 30).

El klezmer

La música klezmer fue originalmente un género folclórico del pueblo Askenazi, comunidad judía situada en el este de Europa (Sapoznik y Sokolow, 1987); su idioma es el Yiddis: “una lengua que combina dialectos germánicos con influencias eslavas y hebreas” (González, 2009, p.24). El klezmer estuvo fuertemente influenciado por elementos musicales de géneros folclóricos nativos presentes en países como Polonia, Rusia, Ucrania, Rumanía,

²¹ Para más información y ejemplos de los cantos de trabajo dirigirse al siguiente enlace https://www.youtube.com/watch?v=zyZHNbUsRzk&t=299s&ab_channel=Jean-PaulS.G.

KLEZMER AND JOROPO FUSION

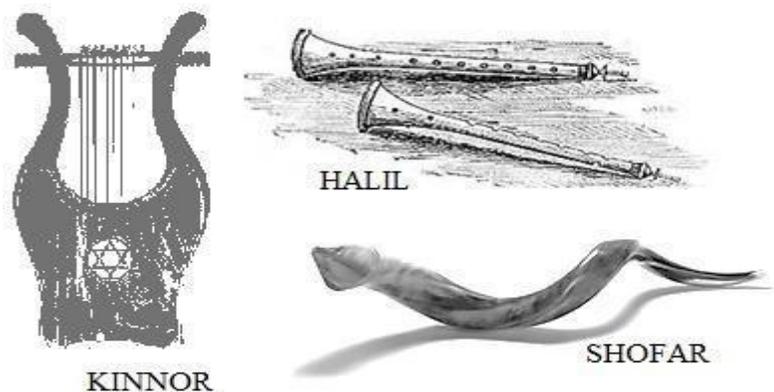
Hungría, Bulgaria y Turquía, así como elementos medievales de música alemana y francesa (González, 2009).

“La palabra klezmer se forma por las palabras hebreas *kley* - *zmer*, en donde *kley* significa herramienta o instrumento, y *zmer* significa canción o melodía; en *yiddis* significa literalmente *recipientes de la música*. A mediados del siglo XVII la palabra se usaba para referirse al músico judío. Hoy la definición se ha ampliado para incluir danza asquenazí, música vocal e instrumental” (Storm, 2002, p.1).

Para hablar de historia del klezmer es necesario remontarse a los tiempos bíblicos del Éxodo. Entre los instrumentos primigenios del Klezmer se encuentra el *Kinor* (considerada el arpa de David), un instrumento de diez cuerdas parecido a la lira; el *Khali o Halil*, un instrumento precedente del oboe (de lengüeta doble); el *Uggav* una flauta de lengüeta simple; el *Khatsotseran*, un instrumento de plata parecido a una trompeta; instrumentos de percusión como tambores y panderos, y el *Shoyfer o Shofar*, el único instrumento que aún se usa en las sinagogas (Storm, 2002).

Imagen 12.

*Instrumentos en la música antigua judía*²²



²² Imágenes tomadas y editadas de Pan para hoy (blog), 2016. http://pan-para-hoy.blogspot.com/2016/11/melodias-hebreas-de-sefarad-la-musica_7.html

KLEZMER AND JOROPO FUSION

El primer proceso por el cual los judíos se dispersaron por Europa, Asia y África se conoce como diáspora, y se da porque esta tierra era un punto estratégico para las rutas comerciales de Asia con África. Por este espacio geográfico pasaron el imperio Babilónico, el Griego, el Persa y el Romano, cada uno con regímenes políticos y religiosos que, a excepción del Persa, desembocaban conflictos con las creencias religiosas monoteístas de los judíos.

“El origen más remoto del klezmer se encuentra en los cantos litúrgicos hebreos de la época del segundo Templo de Jerusalén” (González, 2009, p.24). Con la destrucción de este templo en el año 68 d.C. por parte de los Romanos y cuyo último vestigio es el Muro de los Lamentos, los judíos se dispersan por Europa, Asia y África, ya sea vendidos como esclavos o desterrados de la tierra de Canaán (González, 2009).

“Durante la diáspora se fueron incorporando expresiones propias de los pueblos donde se asentaban. Se denominó “askenazíes” a aquellos judíos que se establecieron en Europa Central y Oriental. De igual manera, se llamó “sefardíes” a los judíos que se establecieron en la Península Ibérica, y “mizrajíes” a los que lo hicieron en Oriente Medio y el Norte de África” (González, 2009, p.24).

Storm (2002) menciona que a causa de la destrucción del Segundo Templo de Jerusalén, los rabinos a modo de luto prohibieron toda música instrumental, según ellos “hasta que el Mesías llegara y reconstruyera el templo²³”, razón por la cual se relaciona todo tipo de música secular con la decadencia griega y romana. En consecuencia, la influencia musical más temprana para los instrumentistas judíos fue el sonido melismático de los cantos de sinagoga, en donde la mayoría de las melodías pasaban de generación en generación por tradición oral;

En el siguiente enlace se puede apreciar la sonoridad del shofar
https://www.youtube.com/watch?v=A8wNigt6mho&ab_channel=DiarioJud%C3%ADoM%C3%A9xicoInternacional

²³ Tierra situada entre el Río Jordán y el Mar Mediterráneo que actualmente comprende Israel, la Franja de Gaza y Cisjordania, con puntos de Jordania, Siria y Líbano, lugar que se conoció en algún momento como “La Tierra Prometida”.

KLEZMER AND JOROPO FUSION

algunas de estas melodías se creaban a partir de oraciones y rezos, las cuales eran escritas y celosamente guardadas por el Khazn o cantor.

Lloyd (2017) afirma que la música sigue el modelo de la voz, dando una idea de lo que pudo haber sido esa música en la antigüedad, cuya evidencia son los rituales musicales de los cantores, quienes tenían la función de dirigir la oración usando distintos modos y recursos vocales.

De acuerdo con González (2009), en el siglo XV surgen los klezmorin o músicos klezmer:

“En el siglo XV, grupos seculares desarrollaron esta música inspirándose en el Antiguo Testamento para crear piezas con temáticas de celebración y alegría; se les denominó *klezmorim*. La función principal de los *klezmorim* era tocar durante los acontecimientos judíos tradicionales; eran músicos nómadas que viajaban de aldeas a guetos con su música y estaban un poco mejor considerados que los mendigos y criminales porque era sabido que preferían a las mujeres y al alcohol antes que el estudio de la Torá” (González, 2009, p.24).

Durante la edad media en Europa los judíos fueron obligados a vivir en guetos, y aunque hubo una reciprocidad cultural con los gentiles (cristianos), se prohibió cualquier “acto que pusiera en peligro la fé cristiana”, ya que se pensaba tenían costumbres viciosas. Sin embargo, la música secular se hizo más visible, los trovadores empezaron a surgir, viajaban de pueblo en pueblo satirizando canciones anti-semitistas, constantemente soportaban penurias y humillaciones. Los viajes trovadores y juglares judíos contribuyeron a que estos aprendieran melodías cristianas, lo cual causó descontento entre los rabinos, haciendo más difícil aún ejercer el trabajo como músico judío (Storm, 2002).

KLEZMER AND JOROPO FUSION

A pesar de que los rabinos prohibieron la música para cualquier ocasión, hacia finales del siglo XVIII, el surgir del Jasidísmo²⁴, permitió que la religión fuera más accesible a las masas. Fue entonces cuando algunos rabinos permitieron música en las bodas y con ello los klezmonim se volvieron indispensables en las reuniones jasídicas (Slobin, 2002). Gran parte de estas músicas se perdieron dado que la mayoría de los músicos judíos no sabían de escritura musical (Storm, 2002).

Imagen 13.

*Klezmorins*²⁵



Storm (2002) afirma que a finales del siglo XIX y principios del XX el pensamiento antisemitista se posó sobre los judíos, y durante el Holocausto de 4000 a 5000 klezmorín fueron asesinados, aproximadamente el 90% de los klezmorin de Europa del Este. Un número significativo de músicos logró migrar a América y hacer parte de la escena de música popular de 1890 a 1940, sin embargo:

“La cuna de la cultura Yiddish, que había nutrido la música vocal e instrumental Ashkenazi por mil años, fue casi aniquilada. Los klezmorin que sobrevivieron retornaron a sus casas después de la guerra, encontrando la hegemonía de la Unión Soviética sobre el resto de

²⁴ Vertiente de judaísmo en donde “se creía que la oración a través del canto era la forma más efectiva y sagrada de estar en comunión con Dios” Slobin, 2002, p.14.

²⁵ Imagen tomada de <https://www.iemj.org/es/le-klezmer-musique-dhier-et-daujournhui/>

KLEZMER AND JOROPO FUSION

Europa que mostraba poco interés en recibir algún tipo de vida judía. También encontraron que profesar el judaísmo conducía a un acoso por parte de las autoridades” (Storm, 2002, p. 140).

Según Slobin (2002) muchos klezmerin viajaron a Norteamérica durante los años 1880 y 1924, llevando sus tradiciones musicales, así como un repertorio muy influenciado por el Jasidísmo, recreando sonoridades de las ciudades y pueblos de Europa del este. También trajeron consigo instrumentos típicos europeos del klezmer tales como: el tsimbl (dulcimer martillado), el violín de paja (xilófono popular), la armónica (acordeón pequeño), la flauta bohemia y la corneta de válvula rotatoria, instrumentos que entraron a hacer parte de las bandas y los conciertos. Hacia los años 1910 y 1920 este estilo musical entró a hacer parte de la industria discográfica, lo cual influyó positivamente en el redescubrimiento y la popularización del klezmer.²⁶

Para las décadas de los 40s, 50s y 60s, el klezmer se “redefinió por arte de magia, cuando la vida judía se reagrupó después de la gran catástrofe”, fue entonces cuando el klezmer llamó la atención de judíos y no judíos en los Estados Unidos para luego expandirse (Slobin, 2002).

“Las grabaciones dan una idea del repertorio klezmer básico en el tiempo de los primeros inmigrantes, los bailes comunes incluyen bulgars, sirbas, freylekhs, ruishe shers, patshtantsn, broyges tantsn, zhoks (horas), terkishers y khosidls, También se encuentran una variedad de melodías para escuchar, que incluyen doynes, dobrizhens y tishnigunim, y otros éxitos del teatro yiddish. Los klezmerins trajeron melodías regionales a las comunidades estadounidenses a las que llegaron y pronto muchas ciudades tuvieron su propio repertorio judío local instantáneamente reconocible” (Slobin, 2002, p. 15 - 16).

²⁶ Las melodías anónimas tradicionales pronto recibieron nombre y fueron comercializadas como música étnica. Esta música fue limitada físicamente a causa de que los discos de 78 rpm que solo permitían un tiempo máximo de 3 a 4 minutos para melodías que podían durar 15, sin embargo, dan una idea del Klezmer esencial (Slobin, 2002).

KLEZMER AND JOROPO FUSION

El klezmer tuvo tanto impacto que incluso, instrumentistas no judíos, se vieron atraídos hacia el estudio de esta música, logrando pertenecer a ensambles musicales judíos.

Desde principios de siglo XX el término klezmer se podía usar tanto en singular como en plural y fue asignado despectivamente a los músicos que no podían adaptarse a las exigencias del momento, lo cual resulta irónico, si se piensa que muchos habían sido considerados grandes referentes mientras estaban en Europa (Slobin, 2002). Sin embargo, según Lloyd (2017) “el término también se usaba como un cumplido que demostraba que el músico era competente y auténtico” (Lloyd, 2017, p.22).

En Europa del Este a inicios del siglo XX, la música klezmer se escuchaba en reuniones privadas, en teatros yiddish, en celebraciones gitanas y en bodas judías. Sin embargo, los judíos klezmerim que regresaron después del holocausto encontraron muy pocos judíos jóvenes interesados en aprender o tocar klezmer. A mediados de siglo, los políticos y las comunidades judías aceptarían y promoverían el resurgimiento de la cultura yiddish en Europa del este y en la ex Unión Soviética (Storm, 2002).

“Algunos músicos contribuyeron al renacimiento del klezmer desde diversos géneros como el clásico, el jazz, el folk y el pop. Entre ellos podemos mencionar a Giora Feidman (clarinetista), Itzhak Perlman (violinista), Zev Feldman (cimbaletero), Andy Startman (clarinetista y mandolinista), Henry Sapoznik (intérprete de banjo) y Lev Liberman (saxofonista)” (Gonzales 2009, p.25).

4. Características musicales del joropo y el klezmer

El joropo

Calderón (2015) afirma que el Joropo consiste en estructuras formales fijas “a partir de canciones y danzas tradicionales que se erigieron en formas musicales al ceder su espacio melódico a variantes en la letra, o al perder la letra para convertirse en formas puramente instrumentales” (Calderón, 2015, p.421).

“Los repertorios de la música llanera se agrupan en dos grandes géneros: El Golpe y el Pasaje, conocidos ambos con la denominación genérica de Joropo, expresión que también designa la danza de pareja que se acompaña con estos repertorios (Rojas, 2004, p.6)”.

Calderón (2015) denomina a los Golpes como danzas rápidas de carácter alegre y vivaz, y los pasajes, así como las Tonadas las contempla como canciones lentas, reposadas y nostálgicas.

El formato tradicional consta de un instrumento principal como el arpa o la bandola (instrumentos de rol melódico) y 2 instrumentos acompañantes como el cuatro (función armónica) y las maracas (función rítmica), en ciertos casos el formato cuenta con un cantante o cantador (dependiendo de si es de profesión o tradicional); desde 1960 se dio inclusión al bajo en apoyo armónico y para dar marcación fuerte en dos de los tiempos del compás ternario con marcación débil en el restante, acto muy presente en el zapateo del joropo y en los bordones realizados por el arpa (Lenwinat, 2015).

El rol de acompañamiento ritmo percutivo se atribuye a las maracas y al cuatro. Sin embargo, al cuatro se le suma la característica armónica, ambos se consideran desde la función de acompañamiento o base y son quienes desde las acentuaciones (maracas) y los apagados (cuatro) dan la clave básica al tipo de joropo que se esté trabajando a partir de secuencias

KLEZMER AND JOROPO FUSION

simétricas construidas por sonidos que se repiten, siempre con la acentuación de dos tiempos por encima de los demás ya sea en el sistema de 3/4 (compás ternario de subdivisión binaria) o de 6/8 (compás binario de subdivisión ternaria). El hecho de que el inicio de compás se haga desde el apagado o desde el sonido abierto da paso a los dos sistemas característicos sobre los cuales se soporta la música llanera: el sistema por corrido y el sistema por derecho (Rojas, 2004).

Imagen 14.

*Sistema por corrido*²⁷

Sistema por Corrido

The image shows a musical score for three instruments: Cuatro, Maracas, and Bajo, all in 3/4 time. The Cuatro part is written on a single staff with a treble clef and a 3/4 time signature. It features a sequence of notes with stems pointing up and down, and some notes marked with an 'x'. The Maracas part is written on a single staff with a treble clef and a 3/4 time signature, showing a sequence of notes with stems pointing up and down, and some notes marked with 'MD' and 'MI'. The Bajo part is written on a single staff with a bass clef and a 3/4 time signature, showing a sequence of notes with stems pointing up and down, and some notes marked with 'MD' and 'MI'. The score is divided into three measures by vertical bar lines.

El sistema por corrido. Escrito generalmente en 3/4. Tiene sus acentuaciones en la tercera y la sexta corchea del compás, resaltadas por las maracas y el cuatro con golpe seco y en el bajo con acentuación en primera y tercera negra del compás. El tiempo promedio es de negra = 205, ya que esta velocidad se presta para un mayor despliegue y flexibilidad melódica de las frases (Rojas, 2004). Los pasajes se escriben en este sistema.

Vera (1993) afirma que las frases de los pasajes se crean independientes de su acompañamiento, con textos de carácter narrativo que tratan sobre la vida en el llano desde un punto de vista histórico y anecdótico; usualmente no se emplea para el baile. Se acompaña de

²⁷ Imagen rediseñada a partir de Rojas, 2004. En el siguiente enlace se aprecia la forma de tocar sistema por corrido en el cuatro llanero https://www.youtube.com/watch?v=x-39pTdYajc&ab_channel=OscarArmandoCelisGonz%C3%A1lez

KLEZMER AND JOROPO FUSION

círculos armónicos libres que corresponden a la intención del texto. Según (Calderón, 2015) el pasaje es un género principalmente vocal de carácter binario en donde se alterna la parte instrumental con la parte vocal, sin embargo, también existe el pasaje netamente instrumental.

“En la melodía del pasaje y los golpes, cada sílaba corresponde a un sonido, sin embargo, es frecuente el uso de glissandos y mordentes en el pasaje. Es propio de este que la bandola o el arpa (instrumentos primarios) inicien las frases luego retomadas por la voz, lo cual se llama alternancia. Es de resaltar que el músico acompañante la mayoría del tiempo está haciendo contrapuntos con el cantante gracias a esa alternancia, en donde se usa como recurso la variación de la línea melódica aprovechando el esquema ritmo armónico” (Vera, 1993, p.62 - 63).

Imagen 15.

*Sistema por derecho*²⁸

Sistema por Derecho

The image shows a musical score for three instruments: Cuatro, Maracas, and Bajo, in 6/8 time. The title is 'Sistema por Derecho'. The Cuatro part has a treble clef and a 6/8 time signature, with notes and stems. Above the staff are six arrows: three pointing down and three pointing up, alternating. The Maracas part has a treble clef and a 6/8 time signature, with notes and stems. Below the staff are six labels: MI, MD, MD, MI, MD, MD. The Bajo part has a bass clef and a 6/8 time signature, with notes and stems. The score is divided into three measures by vertical bar lines.

Escrito en 6/8, el sistema por derecho tiene sus acentuaciones en primera y cuarta corchea del compás por acción de las maracas y el cuatro, mientras el bajo acentúa sobre tercera y quinta corchea (segunda y tercera negra si se piensa en binario). el tiempo promedio es de negra = 215 (Rojas, 2004).

²⁸ Imagen rediseñada a partir de Rojas, 2004. En el siguiente enlace se aprecia la forma de tocar sistema por derecho en el cuatro llanero <https://www.youtube.com/watch?v=i5Gmc9usJ54>

KLEZMER AND JOROPO FUSION

De este sistema se desprenden los golpes, que son estructuras fijas con ciclos armónicos definidos que se construyen en un número de compases múltiplos de 4 (4 hasta 32) y que contienen internamente motivos rítmicos característicos (Calderón, 2015).

Estos golpes están abiertos a la improvisación, a las cadencias, así como a los desplazamientos rítmicos. Sin embargo, predomina la rigidez de las estructuras armónicas fijas, así como lo dice Saúl Vera en su método de Bandola llanera del año 1993:

“El golpe tiende a tener una estructura más cuadrada, guardando una relación numérica entre los periodos melódicos haciendo que la melodía no sea tan libre como en el pasaje y que tenga una relación directa con el acompañamiento, esto gracias a las formas y duraciones armónicas ya establecidas para los diferentes golpes. Un recurso muy usado es el de la reiteración de motivos y la cadencia sobre el grado dominante” (Vera, 1993, p.73).

Calderón (2015) afirma que algunos de los pasajes se han convertido en golpes cuando se separan de su letra fija y su estructura armónica se consolida como esqueleto para otras letras, así como que también existe el Entreverao, que es el: “conjunto o sucesión de Golpes encadenados en una sola pieza, alternando inclusive con partes lentas a la manera de una suite continua como la Revuelta Tuyera...” (Calderón, 2015, p.427). Entre los golpes más conocidos está el Zumba que Zumba, la Chipola, el Gabán, el Gavilán, el Pajarillo, el Seis por Derecho, el Seis Numerao, la Catira, la Periquera, el Nuevo callao, el Carnaval, la Quirpa, entre otros.

El klezmer

El formato original cuenta con clarinete o violín en las melodías principales, una sección de violines para soporte armónico y percusión. “En épocas anteriores, la mayoría de los

KLEZMER AND JOROPO FUSION

klezmerin no podían dedicarse a trabajar de lleno como músicos, razón por la cual desarrollaban otros trabajos, y formaban la kapelye, palabra que en yiddish significa banda. Estos grupos variaron en tamaño constituyéndose por lo general de pocos músicos” (Lloyd, 2017, p.27).

Un recurso empleado es que “muchos instrumentos tocan la misma melodía simultáneamente, pero con diferentes interpretaciones, ornamentos, registro e incluso tiempo... no importa si suena caótica; la emoción generada está por encima de cualquier consideración teórica” (González, 2009, p.25). Con los años el formato se ha vuelto más libre, encontrando guitarras, acordeones, trombones, trompetas, saxofones, tubas o incluso banjos. Sin embargo, sigue siendo característico ver al violín y en especial al clarinete como instrumento melódico principal, el resto por lo general terminan desarrollando un papel armónico (Lloyd, 2017).

Modos del klezmer. Según González (2019) la música klezmer sigue modos empleados en la oración tales como el “shteygerim” o el “maqamat”, relacionado con el islam. González afirma que estos modos no se encuentran necesariamente al interior de la octava y que los sonidos que rodean a la tónica pueden ser alterados dependiendo si están en nota grave o aguda de la escala.

Pete Sokolow (1997) en su guía para piano klezmer afirma que: “La música judía utiliza cinco modos melódicos: mayor, menor melódico y armónico, Fraigish (también llamado Ahava Raba), que es un modo frigio alterado; Misheberakh, que es un modo dórico alterado; y Hashem Molokh, que es el modo mixolidio, una escala mayor con una séptima menor” (Sokolow, 1997, p.6).

Gonzalez (2016) incluye el modo menor natural como Mogen Ovos, que es el modo didáctico para enseñar la importancia del Shabbat. Según Indelson (1992), en su libro *Jewish Music in its Historical Development*, los nombres de los modos significan: Ahava Raba: un gran amor; Mi Sheberakh : el que bendice; y Adonoi Molokh: Dios es Rey.

KLEZMER AND JOROPO FUSION

Imagen 16.

*Modo mayor y menor armónico con sus acordes principales*²⁹

Modo Mayor

1 2 3 4 5 6 7 8
T T 1/2 T T T 1/2 I IV V ii vi

Modo Menor Armónico

4 1 2 b3 4 5 b6 7 8
T 1/2 T T 1/2 T1/2 1/2 i iv V vii°7

El modo mayor y modo menor armónico guardan las consideraciones habituales de la armonía tonal funcional. Se suele usar con mayor frecuencia el modo menor armónico. El modo Ahava Raba, Misheberakh y Adonoi molokh son los característicos del klezmer. (Sapoznik y Sokolow, 1987, p. 21).

Imagen 17.

*Escala Ahava Raba con sus acordes principales*³⁰

Ahava Raba

10 1 b2 3 4 5 b6 b7 8 7 1
1/2 T1/2 1/2 T 1/2 T T 1/2 I iv vii

11

Ahava Raba (un gran amor) se considera como un modo frigio alterado con un tercer grado mayor; conocido como Fraigish (nombre posiblemente derivado de la palabra “frigio”),

²⁹ Imagen elaborada a partir de Sokolow 1987; González, 2009. Un ejemplo del uso de la escala menor armónica en el klezmer es el tema Mazal Tov

https://www.youtube.com/watch?v=DW8No8_vX8c&ab_channel=MatteoConsoli

³⁰ Imagen elaborada a partir de Sokolow 1987; González, 2009.

KLEZMER AND JOROPO FUSION

cuenta con 1/2 tono entre grados 1 – 2, 3 - 4, 5 – 6; tono entre grados 6 – 7, 7 – 8; y tono y medio entre grados 2 – 3 y 4. El 7mo grado puede ser mayor o menor según la melodía.

Cuando se usa esta escala la escritura utiliza la armadura del cuarto grado (menor), por ejemplo: si la obra está en Ahaba Raba de D su escritura se hará con la armadura de Gm. En esta escala los principales acordes son I -iv - bvii en donde bvii tiende a resolver a I. Este modo también es usado en el mundo árabe y se conoce con el nombre de “Hizaz”.

Un ejemplo de este modo es el tema “Der Heyser Bulgar” (Sapoznik y Sokolow, 1987; Sokolow, 1997).

Misheberakh (el que bendice): se considera un modo dórico alterado, cuya diferencia radica en su cuarto grado sostenido; también conocido como el dórico ucraniano. Cuenta con 1/2 tono entre los grados 2 – 3, 4- 5, 6 – 7; tono entre el 1 – 2, 5 – 6; y tono y medio entre 3 – 4; el intervalo entre 7 - 8 puede ser de tono o semitono, dependiendo de la melodía. Cuando se usa esta escala la escritura se hará con la armadura de su quinto grado (menor), por ejemplo: si la obra está en Misheberakh de D su escritura se hará con la armadura de Am.

Imagen 18.

*Escala Misheberakh con sus principales acordes*³¹

Misheberakh

7 1 2 b3 #4 5 6 b7 8 7 8

T 1/2 T1/2 1/2 T 1/2 T 1/2

8 i II v V VII

³¹ Imagen Elaborada a partir de Sokolow 1987; González, 2009.

KLEZMER AND JOROPO FUSION

En esta escala los principales acordes son i - II - v - V. El acorde VII es secundario. Muchos pasajes en este modo están armonizados solo con el acorde de tónica menor; no se usa el II para llegar al v. Un ejemplo modo es el tema “Odessa Bulgar”³²(Sapoznik, 1987).

Imagen 19.

*Escala Adonoi Molokh con sus acordes principales*³³

Adonoi Molokh

12 1 2 3 4 5 6 b7 8 #4 7 1

T T 1/2 T T 1/2 T 1/2

13 I IV V v

Adonoi molokh (Dios es rey) es un mixolidio. A pesar de que armónicamente el Vto grado es menor, en esta escala se usa el mayor y se usa el acorde VII^o para llegar a grado I. Sus melodías tienden a desarrollarse sobre el acorde de tónica, que pasan al VII^o para volver a tónica, ya sea como triada mayor o como acorde con 7ma menor. Dos ejemplos de este modo son los temas “Der Shtiler Bulgar”³⁴ y “ Baym Rebn in Palestina” (Sapoznik, 1987).

Morfología. Gonzalez (2009) afirma que el klezmer, al haber sido una música en vivo para la danza, dependía en gran medida de la disposición del público, razón por la cual era común alternar tempos lentos y rápidos en donde la síncopa era predominante, así como el uso

³² Enlace de Odessa Bulgar

https://www.youtube.com/watch?v=oDTv-S2YaCg&ab_channel=KbetchMyHeart

³³ Elaboración a partir de Sokolow 1987; González, 2009.

³⁴ En lace de Der Shtiler Bulgar

https://www.youtube.com/watch?v=imouw1Q_i3c&ab_channel=TheKlezicalTraditionKlezmerBand-Topic

KLEZMER AND JOROPO FUSION

de acentos, que en ciertos momentos alteraban el íctus natural de los compases. “Esto suele ocurrir en tempos rápidos como freylekh, sher, bulgar... El motivo de estos encadenamientos de piezas, lo encontramos posiblemente en un contexto de fiesta y baile en el que los músicos deciden continuar tocando cuando ven al público animado” (Gonzalez, 2009, p.27).

Asimismo, menciona que los compases más utilizados son el 2/4, el 4/4 (posible subdivisión 3+3+2) y el 3/8, y que a pesar de que el klezmer usa escalas exóticas, generalmente cuenta con una armonía sencilla, de funcionamiento similar al sistema tonal occidental.

Los temas de klezmer tradicional por lo general se desarrollan sobre los acordes de tónica y dominante, dejando que las notas extrañas a la armonía funcionen como notas de paso u ornamentación. Esto difiere de la música húngara y la música gitana, las cuales introducen acordes disminuidos, cromáticos y dominantes secundarias en su estructura armónica (Sapoznik, 1987).

Usualmente, una pieza klezmer cuenta con varias secciones, entre 2 y 5, que contrastan entre sí con cambios de tonalidad y velocidad. Por ejemplo, si la sección A está en menor, la sección B o C puede ir al relativo mayor y viceversa. Si la sección A está en Ahava Raba, la sección B puede pasar a la subdominante menor (iv) cambiando en cada caso la escala al grado correspondiente:

“Las características entre piezas consecutivas son similares: mismo ritmo, mismo tempo, unas veces el mismo modo, y otras, un modo diferente que produce una sensación de modulación. También es típico interpretar secuencias de tres movimientos: se comienza con una pieza lenta improvisada (por ejemplo, una doina³⁵) a la que le sigue

³⁵ La Doina es un prelude libre en el que un solista interpreta una melodía expresiva y ornamentada. El acompañamiento es a partir de acordes prolongados (González, 2009).

KLEZMER AND JOROPO FUSION

una pieza en tempo lento o moderado (como una hora³⁶), y se finaliza con una pieza de tempo rápido (un freylekh o un khosidl)³⁷ (Gonzalez, 2009, p.27).

Gonzalez (2016) menciona que las secciones se conforman por ocho compases a manera de frases. Estas suelen repetirse de manera literal o variada, introduciendo ornamentaciones melódicas o melodías secundarias.

Marco Metodológico

El presente trabajo de creación se desarrolló a partir de diversas fases metodológicas que se relacionan con los objetivos específicos y se describen a continuación:

- Fase 1: Recolección de información. Bibliografía, audios, videos, partituras
- Fase 2: Análisis de elementos característicos del joropo y del klezmer
- Fase 3: Proceso de creación de las obras
- Fase 4: Propuesta de circulación

Fase 1: Recolección de información. Bibliografía, audios, videos, partituras

Durante esta fase se abordó la búsqueda de referentes en libros, audios, videos, partituras.

Este proyecto comenzó cuando un colega comparte información de que trabaja con música klezmer para eventos judíos, lo cual genera la duda de: ¿qué es el klezmer?; ante esto se efectúa una búsqueda en YouTube que arrojó música de diferentes agrupaciones del mundo como: Barcelona Gypsy Klezmer Orchestra, The Chicago Klezmer Ensemble, Kaschauer Klezmer

³⁶ La Hora: Es una danza lenta a $3/8$ ó $3/4$, con acento en primer y tercer tiempo (González, 2009)

³⁷ El freylekh es la danza que se hace en círculo a $2/2$ o $4/4$. El khosidl es similar al freylekh, sin embargo, viene de una canción popular religiosa (Gonzalez, 2009).

KLEZMER AND JOROPO FUSION

Band, Budapest Klezmer Band, en las cuales se ve una música expresiva, que incita al baile, con instrumentos en vivo. Llama mucho la atención escuchar al clarinete en roles importantes, sonando la mayor parte del tiempo como melodía principal, o como acompañante en la ejecución de melodías secundarias, arpeggios, adornos e improvisaciones sobre armonías relativamente sencillas que varían entre lo tonal y lo modal. En las audiciones se encontraron instrumentos que acompañan el clarinete, tales como el violín, el acordeón, la batería, entre sonoridades arabescas lo cual resulta ser atractivo para este proyecto.

En los comienzos de esta investigación se indagó sobre referentes, identificando así a Giora Feidman, un clarinetista de formación clásica que tiene una propuesta klezmer. Sin embargo, fueron requeridos referentes más tradicionales para ir a la esencia de esta música, razón por la que se consultaron textos más concretos como tesis, artículos y libros hasta llegar a textos como *The Book of Klezmer* (Storm, 2002). Como complemento, se encontró información en páginas especializadas, buscadores y repositorios.

En los textos se mencionaba referentes tradicionales como Dave Tarras³⁸ y Abe Schwartz, remontándonos a música del año 1920 con una sonoridad del clarinete demasiado opuesta a lo estudiando en la carrera universitaria, ya que se alteraba bastante el sonido, razón por la cual se continuó con la búsqueda hasta encontrar a Guilad Harel y David Orłowsky, quienes son clarinetistas de formación clásica que transversalmente abordan el klezmer. Se encontraron producciones como *Balkan – Baroque*³⁹ de Guilad y *Klezmer Kings* de David Orłowsky, optando por la segunda como referente principal, ya que era un tributo al klezmer clásico con un sonido de clarinete que se acercaba los intereses de este proyecto. Todos los temas del disco se encontraban en YouTube, lo cual fue de gran ayuda.

³⁸ Enlace para escuchar a Dave Tarras

https://www.youtube.com/watch?v=WCRj2uw4UkU&t=94s&ab_channel=naneo

³⁹ Enlace para escuchar *Balkan - Baroque* de Guilad Harel

https://www.youtube.com/watch?v=dMZE8VgQdms&ab_channel=GenevaCamerata

KLEZMER AND JOROPO FUSION

En la búsqueda de partituras se ubicó Fake Books of Klezmer, un texto que contiene melodías populares, con partituras que funcionan similar al Real Book: melodía y cifrado. Este texto no fue suficiente ya que deja de lado la escritura de cualquier tipo de ornamentación, con lo cual la partitura resulta ser solo una guía básica. En esta fase resultó enriquecedor el material encontrado en YouTube, principalmente en videos de Robin Seletsky en donde explica los ornamentos del klezmer.

La elección del joropo se dio por un interés personal hacia sus sonoridades y las temáticas de sus letras. Presentaciones en vivo de artistas como Reinaldo Armas, Aries Vigoth y el Cholo Valderrama exponían la música llanera más conocida. Por otra parte, agrupaciones como el Ensemble Sinsonte, Guafa trío, Dúo Alcaraván y el grupo chileno Inti Illimani ofrecían propuestas con nuevas sonoridades a partir de las fusiones y la inclusión de instrumentos de viento. Videos del Torneo Internacional del Joropo en Colombia y Venezuela fueron motivo de inspiración gracias al virtuosismo de sus participantes.

En la búsqueda de textos se encontraron artículos, tesis, cartillas y partituras. Sin embargo, de estas últimas existen escasas publicaciones si se compara con la bibliografía relacionada con la música de la región Andina, Caribe y Pacífico. Videos como los del cuatrista venezolano Felix Crudele resultaron ser de gran ayuda, ya que complementan la información teórica en cuanto a los golpes.

En clases de Música Colombiana I con el Maestro Manuel Hernández, se tuvo acceso al texto: *Plan especial de salvaguarda de carácter urgente. Cantos de Trabajo de Llano (López, 2013)*, en el cual se evidencia la gran riqueza musical, cultural y humana, así como historias, tradiciones y valores del pueblo llanero enmarcados en estos cantos. Por estas razones se decide usar los cantos de trabajo entre los referentes.

Finalmente se tuvieron en cuenta como referentes musicales directos los siguientes autores con los siguientes temas:

KLEZMER AND JOROPO FUSION

- Guafa Trío con Xarop: La travesía del Joropo
- Guafa Trío - Marta Gómez con La Raíz
- Itzhak Perlman con Der Heyser Bulgar
- Goira Feidman con Shalom Aleichem, Nigun y Ele Chombo Libi - Yimechu Hashamayim
- Inti Illimani con Cocora con Tucán
- Maria Fernanda González con extractos de su participación en Barquisimeto Venezuela en 2018
- Pajarillo - obra tradicional venezolana
- Cantos de Labor (ordeño y cabresteo)

Fase 2: Análisis de elementos característicos del klezmer y el joropo

Klezmer

Para obtener elementos de estas dos músicas fue necesario interpretarlas desde el clarinete, al mismo tiempo que estudiar los acompañamientos de los temas en guitarra. La tarea consistió en replicar en clarinete varias obras del disco Klezmer Kings, copiando los fraseos, la intención y aprendiendo desde la imitación los ornamentos usados. En este proceso se pudo deducir que este tipo de temas klezmer se construyen de 2 o 3 secciones con 2 frases tipo pregunta respuesta en donde el consecuente era similar al antecedente. Solo difieren en los finales para resolver a una cadencia. Estas secciones suelen repetirse, ya sea de inmediato con un AA o después de un orden ABC para repetir A o B.

Escuchando temas de referencia, las melodías de klezmer parecen ser cortas; la forma más común de extender estas frases son las repeticiones con el uso de ornamentos por parte clarinetista, lo cual genera dinamismo en la obra a pesar de ser una repetición. Es particular que en algunos temas se presente variación en la repetición de las secciones, alargando las frases entre uno, dos o cuatro compases (generalmente hacia las cadencias), lo cual rompe con las

KLEZMER AND JOROPO FUSION

formas estáticas ya que se encuentran frases consecuentes de 9 o 10 compases, en contradicción a la frase antecedente que usualmente es de 8 compases.

En los audios de los referentes también se encuentra que hay secciones que funcionan como puente, ya sea para ir a comienzo o para introducir un tema nuevo. Por otra parte, melódicamente se evidencia que escalas como la *Ahava Raba* y *Misheberakh* son modos resultantes del trabajo con la escala menor armónica.

Joropo

Para estos temas el estudio se centró más en la escucha y la realización transcripciones armónicas de los temas de Inti Illimani, ya que no cuentan con una forma tradicional y tampoco se centran en un golpe en específico.

En cuanto a forma tradicional se afirma que los joropos y los pasajes se diferencian por sus temáticas y el grado de variaciones; el pasaje “se trata de una composición única sin mayor improvisación, cantada siempre con la misma letra y con pocas variantes melódicas”. En el pasaje como en el golpe resulta común “el uso de una introducción y de un interludio instrumental, que el llanero denomina *puente* (Lenwinat, 2015, p.18). El pasaje “es la especie más cercana a las melodías populares europeas en cuanto a su estructura” (Rivera, s.f. como se citó en Vera 1993, p.72).

La estructura de los golpes se basa en la cuadratura. “La cuadratura es esa construcción estructural de una pieza la cual posee periodos melódicos que guardan entre sí una estrecha relación numérica, rítmica y melódica” (Vera, 1993, p.72).

Se encontró que la mayoría de los temas estaban en el sistema por corrido a $\frac{3}{4}$ y los golpes por lo general se presentan en partes instrumentales. El fraseo armónico se relaciona directamente con el texto en las secciones donde hay letras. Es frecuente el uso de progresiones

KLEZMER AND JOROPO FUSION

sobre el círculo de cuartas, así como las modulaciones parciales hacia los grados relativos con el fin de generar contraste.

Se realizó la transcripción del tema La Raíz de la agrupación Guafa Trío. Gracias a ese trabajo se pudieron evidenciar los recursos empleados en cada instrumento relacionados con el ritmo, la melodía y herramientas contrapuntísticas.

Durante esta fase se realizaron también transcripciones de los cantos de labor. Aquí fue posible observar movimientos melódicos frecuentes que guardan sonoridades tonales a través de arpeggios. Se identificaron momentos de tensión y reposo, llegando a percibir una armonía implícita. A través de las transcripciones se identificaron también elementos métricos de las melodías *a capella* característicos de los cantos de labor.

Fase 3: Proceso de creación de las obras

Obra 1

Referentes de estilo. Esta obra está inspirada en la introducción libre del tema Xarop de la agrupación Guafa Trío y la obra Ele Chombo Libi - Yimechu Hashamayim interpretado por Giora Feidman en su álbum The Magic of Klezmer. Se incluyen motivos de los cantos de ordeño y motivos temáticos de la música llanera.

Estructura armónica y formal. La estructura formal está conformada a partir de la construcción de frases, que no presentan necesariamente una relación de antecedente - consecuente entre ellas. La obra está conformada por secciones solistas y otras con acompañamiento de guitarra. Las secciones se definen en la siguiente tabla:

Tabla 1.

Estructura armónica y formal (Obra 1)

Compases	Características	Armonía/ Melodía	Ritmo	Articulación y dinámicas
1 – 35	Solista. Sonoridad klezmer. Uso de elementos del klezmer tales como las apoyaturas, krekhts ⁴⁰ , y glissandos ⁴¹ de garganta, vibrato en notas largas y el uso constante de dinámicas en la construcción de las frases.	Inicia en la tonalidad E menor. Uso de armónica. En el compás 18 incluye la nota Fa de Mi frigio.	Inicio con ritmo ad libitum en métrica 6/8, corchea = 120, luego a 150. A partir del compás 19 se introduce un aire de pasaje con métrica $\frac{3}{4}$, negra=100.	Sección concebida desde las posibilidades del clarinete, con dinámica interna entre las frases para mayor expresividad, uso de ligaduras de frase y pausas explícitas.
36 -62	Melodía con acompañamiento de guitarra. Sonoridad joropo de canto de ordeño (ver imagen 20). Desarrollo melódico por	Tonalidad de Em en región de i - iv con duración prolongada. Inclusión de acordes	Pasaje en métrica de negra = 105	Se incorporan elementos como vibrato y apoyaturas. Sección concebida desde lo vocal con inicios en fuerte y disminuyendo

⁴⁰ Los krekhts son apoyaturas al interior de las frases. En el siguiente enlace se da la explicación completa https://www.youtube.com/watch?v=66oOcoQA4-k&t=113s&ab_channel=RobinSeletsky

⁴¹ El *glissando* de garganta se verá representado en toda la obra por una flecha curva desde la nota inicio hasta la nota final.

KLEZMER AND JOROPO FUSION

	movimiento arpegial sobre un mismo grado tonal.	suspendidos sobre el primer grado.		en finales de frase. Acentos en cambio de nota.
63 – 81	La frase del compás 63 a 70 está construida como antecedente - consecuente. La semifrase del compás 71 al 74 es el resultado de octavar el antecedente de la anterior frase. Se llega a una cadencia en el compás 75. La cadencia es construida desde la sonoridad klezmer.	Tonalidad de Em con inclusión de Am6 y suspensiones. La cadencia se desarrolla sobre un acorde de vii°.	Del compás 63 al 74 es un pasaje en negra = 120. En el compás 75 de cadencia baja a negra = 90 volviéndose más libre.	Las dinámicas van dirigidas a construir tensión hacia la cadencia a través de un crescendo (compás 75).
82 – 87	Descenso melódico arpegial en movimiento de secuencia. Cadencia inspirada en Llanovideos (2018) min 0:28 a 0:58.	Desciende por los grados armónicos diatónicos de Em en movimiento arpegiado.	Inicia en tempo de negra = 100 y va acelerando progresivamente para en el compás 86 hacer un molto ritardando y resolver en en compás 87. Se construye una hemiola, ya que la métrica es a $\frac{3}{4}$ y los cambios de acorde se hacen cada 2 pulsos.	La dinámica va de mezzoforte a forte en aumento de tensión. Articulación con staccatos. Acentos en los cambios de acorde.
88 – 95	Es el tema principal de la pieza con sonoridad joropo, guarda las proporciones de 8 compases en sus frases (ver imagen 21).	Se desarrolla a partir de la siguiente armonía tonal: iv i V i - i7 . Su construcción melódica se basa en el uso de secuencias descendentes.	Compás de $\frac{3}{4}$. Tempo de negra =205. Compás de $\frac{3}{4}$. Tempo de negra =205	La dinámica se mantiene en mezzoforte ya que el fraseo y la articulación se hace pensando en la ejecución de la bandola llanera.
96 – 112	Sonoridad joropo. Frases de 8 compases en construcción de antecedente - consecuente.	Se usan fundamentalmente los acordes i - V. Se incluyen acordes de paso como el bVI y el bvii, que es un préstamo de la escala Ahaba Raba.		Dinámica estable en mezzoforte. Articulación de bandola llanera adaptada al clarinete.
113 – 145	Sonoridad joropo. Se desarrollan los motivos de la frase anterior en	Guarda relación armónica con la frase anterior. La		Articulación de B andola llanera.

KLEZMER AND JOROPO FUSION

	<p>frases de 8 compases. La primera frase del compás 113 al 120 es una construcción a partir del transporte melódico.</p> <p>Del compás 121 al 136 las frases tienen construcción antecedente - consecuente.</p> <p>La frase del compás 137 al 145 es una frase que sirve de puente para modular.</p>	<p>frase del compás 137 al 145 es una frase que funciona como puente para modular a Gm a partir de F# disminuído, acorde enarmónico de D# disminuído que sirve como acorde pivot para llegar a la tonalidad de Gm a partir de una cadencia Frigia i - VII - Vi - V7</p>		
146 – 160	Sonoridad klezmer.	Se construye sobre la escala Ahava Raba, teniendo como centro a D y acorde secundario a Cm		Dinámica Forte. Maneja notas más largas con acentos en comienzo y final de frases.
161 – 171	Sonoridad klezmer. Es un corte elaborado con transporte melódico.	Se desarrolla sobre acordes disminuídos en construcción de tensión. El compás 170 y 171 son un puente para volver a la tonalidad E menor. Se usa el vii como préstamo del modo misheberakh.		Articulaciones totalmente marcadas y la dinámica en Forte
172 – 192	Reexposición del tema principal de la pieza	Tonalidad de Mi menor		Articulación de bandola y dinámica en Forte.

KLEZMER AND JOROPO FUSION

Imagen 20.*Canto de ordeño*⁴²

(♩ = 140) Hermes Romero

pon - te pon - te tu - ru - pia tu - ru - pia No - che ne - grao no - cheos - cu - ra

8
quel or - de - ña - dor laes - pe - ra con - cl re - joy la to - tu - ma

14
tu - ru - pia tu - ru - pia pon - te pon - te

Imagen 21.*Tema principal Obra 1.*⁴³

D_m C B_b A₇ D₇ G_m D_m

8
A₇ D_m 1. 2.

15
B_b A₇ D_m

⁴² Imagen de elaboración propia. Se observa la construcción melódica por movimiento arpegial. A pesar de ser a Capella se escuchan los movimientos sobre regiones tonales de tónica y dominante. Para apreciar el audio del canto transcrito ir al siguiente enlace https://www.youtube.com/watch?v=dY-gDthRPWU&ab_channel=MinisteriodeCultura.

⁴³ Imagen de elaboración propia. Contiene la transcripción del fragmento de Llanovideos (2018) usado entre las ideas principales de la obra 1, el cual contiene fragmentos de golpe de Cunavichero y de Puerto

KLEZMER AND JOROPO FUSION

Obra 2

Referentes de estilo. Esta obra tiene como referencia la obra La raíz, de la agrupación Guafa Trío, la obra Der Heyser Bulgar interpretada por Itzhak Perlman y la obra Shalom Aleichem interpretada por Goira Feidman (ver imagen 22).

Imagen 22.*Shalom Aleichem*⁴⁴

Clarinet in B \flat

Chord symbols for the score:

System A: G m , G m /B \flat , A m 7 \flat 5, D, E \flat , D 7 , D 7 /F \sharp

System 9: G m , A 7 , D, D, C m , D, E \flat , D

System B: B \flat , F, F \sharp dim, G m , E \flat , D

System 25: D, G m , F, E \flat , C m , D, G m

System B': B \flat , F, F \sharp dim, G m , E \flat , D

System 41: D, G m , F, E \flat , C m , D, 1.G m , 2.G m

Carreño. Para apreciar el fragmento dirigirse al siguiente enlace

https://www.youtube.com/watch?v=ugFaGHfLK6I&ab_channel=llanovideos del minuto 0:28 al 0:58

⁴⁴ Imagen de elaboración propia. Se aprecia la constitución de un tema klezmer tradicional de forma A, B y B prima o C con repetición a da Capo. Cada sección se construye a partir de dos frases con imitación melódica en sección A y de imitación rítmica en B. Armónicamente se inicia en G m modula al relativo mayor (B \flat). Para escuchar la pieza completa ir al siguiente enlace

https://www.youtube.com/watch?v=XV_yIOpXZyg&ab_channel=TheSoulOfJewishMusic

KLEZMER AND JOROPO FUSION

Estructura armónica y formal. Estructura formal A - BB- CC. La obra es un pasaje a tempo de negra = 120. Consta de tres secciones haciendo uso de una escala diferente en cada una de ellas. Los fraseos son de carácter lírico. La construcción de estas frases se hace a partir de la transposición melódica a modo de secuencias, así como las reiteraciones y repeticiones, muy frecuentes en el klezmer. Las secciones que tienen repeticiones son la segunda y la tercera. Las frases repetidas se diferencian entre ellas por la inclusión de ornamentos.

La sección A está pensada desde el modo Ahava Raba, con un centro en Mi, con acorde primario E y acordes secundarios Dm y F.

Imagen 23.

Obra 2. Sección A. Compases 1 - 18

The musical score for Sección A, Compases 1-18, is presented in three staves of music. The first staff (measures 1-6) begins with a forte (*f*) dynamic and features a melody with accents (*sfz*) and triplets. The second staff (measures 7-12) starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and includes a crescendo leading to a forte (*f*) dynamic. The third staff (measures 13-18) continues with a forte (*f*) dynamic, featuring triplets and accents. The score is marked with various dynamics and articulations, including accents (*sfz*), mezzo-piano (*mp*), and forte (*f*), and includes chord symbols (E, Dm, F) and measure numbers (7, 13).

KLEZMER AND JOROPO FUSION

La sección B se desarrolla desde el modo Misheberakh, en dos partes. La primera con acorde fundamental Em y acorde secundario F# y la segunda con acorde fundamental Dm y acorde secundario E.

Imagen 24.

Obra 2. Sección B. Compases 19 - 37

The musical score is presented in three systems on a grand staff. The first system (measures 19-24) begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with eighth and quarter notes, slurs, and accents. Above the staff, the chords Em, F#, Em, and G are indicated, along with performance markings like 'Primera vez sin frullato', 'Vib.', and a dynamic marking of *mf*. The second system (measures 25-30) continues the melody with slurs and accents, marked with *f* and 'Frullato de Garganta'. Chords F#, Dm, and E are shown above. The third system (measures 31-37) concludes the piece with a repeat sign and a final flourish. Chords Dm, F, E, and Am are indicated above the staff.

KLEZMER AND JOROPO FUSION

La sección C se desarrolla con centro en La Frigio, con acorde principal Am y secundarios Gm, Dm y Bb.

Imagen 25.

Obra 2. Sección C. Compases 38 - 53

Primera vez sin frullato

38 *mf* *Vibrato* Am Gm Am % Em7b5 D#maj7 Dm *Frullato* *mf* *Vib.*

46 % Dm *Frullato* Am Gm *sfz* *sfz* *sfz*

50 Bb Am Am % 1. 2. 3. 3 3

Obra 3

Referentes de estilo. La pieza está inspirada en la obra tradicional venezolana pajarrillo. Algunos motivos melódicos tienen su origen en cantos de cabresteo. Se toman ideas del tema Cocora Con Tucán de la agrupación chilena Inti Illimani. Melodías klezmer inspiradas en la obra Nigun de Giora Feidman.

Estructura armónica y formal. La estructura formal al igual que la obra número 1 está conformada a partir de la construcción de frases, que no presentan necesariamente una relación de antecedente - consecuente entre ellas. La obra está elaborada la métrica de 6/8 en el

KLEZMER AND JOROPO FUSION

sistema por derecho, con la inclusión de aires de golpes llaneros como el pajarillo y el seis por derecho. Las secciones se definen en la siguiente tabla:

Tabla 2.*Estructura armónica y formal Obra 3*

Compases	Características	Armonía/ Melodía	Ritmo Articulación y dinámicas
1 – 28	Sonoridad joropo. El canto de cabrestero ofrece uno de los motivos principales de la obra (ver imagen 26). El compás 15 al 28 es consecuente de la anterior frase	Tonalidad Em. La melodía se desarrolla sobre las notas del acorde de tónica (i) Desde el compás 19 se hace una progresión armónica de acordes por terceras para llegar en el 23 al un acorde II tomado de la escala Misheberakh de Mi	Sistema por derecho. Las notas cortas presentan articulación pensada desde la sonoridad del arpa. Las notas largas presentan dinámicas para generar textura.
29 - 47	Se realiza una entrada al aire de pajarillo a partir de un llamado de 2 frases inconclusas. Desde el compás 37 las frases se construyen a partir de un antecedente y consecuente, desde la forma tradicional.	Tonalidad Em. Las frases inconclusas tienen una armonía iv - i de carácter modal. A partir del compás 37 la armonía de las frases es V - i cada 2 compases, con carácter tonal.	Aire de pajarillo
48 – 56	Puente con sonoridad klezmer.	Escala Mi Sheberakh. Se incluye el acorde II.	Aire de pajarillo. Articulación y desarrollo melódico pensado desde la ejecución arpegial de las arpas.
57 – 72	Sonoridad joropo. Se constituye de 4 semifrases de cuatro compases que comparten sus dos primeros y los segundos siguientes difieren melódicamente.	Tonalidad D. Usa la armonía del golpe de Seis por derecho : I IV V V7 :	Aire de seis por derecho
73 – 93	Similar a la anterior parte. Del compás 89 al 93 se presenta un corte.	En tonalidad de Re mayor usa la armonía del golpe de Seis numerado : I IV V IV : .	Sistema por derecho. Aire de seis numerado. El corte del compás 89 al 91 presenta una métrica de 4/8.

KLEZMER AND JOROPO FUSION

		<p>El desarrollo melódico guarda características semejantes a la parte anterior.</p> <p>El corte en los compases 89 a 91 la armonía es I V IV V para reposar en dominante y resolver a Re menor.</p>	
94 – 111	<p>Sonoridad klezmer. De los compases 94 a 101 presenta dos frases inconclusas. Del compás 102 al 111 presenta también frases inconclusas pero con mayor movimiento ritmo armónico.</p>	<p>Modula a Re Misheberakh. Su acorde principal es Dm y su acorde secundario es E. Las frases quedan inconclusas ya que la melodía reposa sobre el acorde secundario en “semicadencia”, con lo cual no resuelve.</p> <p>De los compases 102 a 111 presenta mayor movimiento ritmo armónico con la inclusión de F.</p>	<p>Aire de pajarillo.</p> <p>Se usan adornos como glissandos y el frullato de garganta para concretar el estilo klezmer y dar dinámica a las frases.</p>
112 - 127	<p>Sonoridad klezmer modal. Se compone de una frase de 8 compases y semifrases inconclusas de cuatro compases.</p>	<p>Se incluyen grados v - vii de la escala Misheberakh en la primera frase.</p> <p>En las otras dos semifrases siguientes se usa una relación iv - i.</p>	<p>Interpretación dulce.</p> <p>Inclusión de ornamentación klezmer, vibrato, trinos y apoyaturas.</p>
128 - 166	<p>Es una construcción gradual a partir motivos de la parte anterior.</p>		
167 - 194	<p>De sonoridad klezmer. Es un desarrollo hacia una cadencia.</p>	<p>Se usan principalmente acordes disminuídos.</p>	<p>Usa el frullato de garganta para dar una sonoridad más cercana al klezmer.</p>
195 - 238	<p>Sonoridad joropo. Se construye de semifrases de 2 compases que se repiten.</p>	<p>Melódicamente son frases similares, con una nota de diferencia. Esta nota cambia toda la configuración de los acordes y permite una progresión nueva.</p> <p>El diseño armónico de esta sección está inspirado en la obra Libertango del compositor Astor Piazzolla.</p>	<p>Articulación pensada desde el arpa. Inclusión de trinos.</p>

KLEZMER AND JOROPO FUSION

Imagen 26.*Cantos de cabrestero*⁴⁵

(♩. = 100) Pedro Colmenares

35

a - ji - la - te ga - na - i - to por ca - mi - nos pol - vo - rien - tos que nos

40

fal - tan quin - ce dí - as pa lle - gaa vi - lla - vi - cen - cio - - -

Fase 4: Propuesta de circulación de resultados

Esta fase metodológica se divide en dos aspectos: la presentación de resultados (trabajos finalizados) y la propuesta de circulación de la obra, a realizarse a corto - mediano plazo.

Trabajos finalizados:

- Obra completa con sus partituras correspondientes en donde se encuentra la melodía y un cifrado.
- Grabación de referencia en formato de clarinete con acompañamiento de guitarra popular.
- Documento escrito: base conceptual de la creación que reposa en el repositorio de la Universidad de Cundinamarca, la cual podrá ser consultada por interesados en el tema propuesto.

⁴⁵ Imagen de elaboración propia. El canto es a Capella, sin embargo, las acentuaciones permiten inferir una métrica de 6/8. Se constituye de antecedente - consecuente. La nota repetida es un rasgo característico. Para escuchar una melodía similar a la transcrita ir al siguiente enlace https://www.youtube.com/watch?v=imCMU5Oofo&t=2s&ab_channel=MinisteriodeCultura del minuto 1:24 al 1:38

KLEZMER AND JOROPO FUSION

Propuesta de circulación:

Se espera realizar el registro de las obras en derechos de autor, así como la publicación de partituras en Punto musical Editores.

Realizar una exposición a los compañeros de cátedra interesados en la propuesta, en donde les sea compartida la partitura de alguna de las obras y a partir de su lectura hablarles de los recursos del joropo y del klezmer presentes en esta, con el fin de contribuir a la difusión de estas músicas y de este estilo interpretativo del clarinete.

Se planea a mediano plazo realizar la grabación profesional que incluya audio y video para posterior difusión en plataformas digitales. El formato deseado para esta grabación incluye un mínimo de dos instrumentos acompañantes y una percusión, esto con el fin de lograr una textura más amplia.

Conclusiones

Este documento y las 3 obras obtenidas en este proyecto pueden contribuir a la divulgación de la música klezmer y la música llanera, ya que en ellos pueden encontrarse referencias bibliográficas, videográficas, material teórico contextual, histórico, descripción de las músicas, transcripciones y en especial obras escritas para clarinete, con sus respectivas partituras, material que podrá ser usado para consulta por la comunidad universitaria.

Resulta importante mencionar que estas 3 obras nuevas incluyen el uso de elementos técnicos y expresivos que son un aporte al repertorio de clarinete desde la música colombiana.

Para la identificar las sonoridades de la música llanera y del klezmer fue indispensable articular la escucha con la interpretación, haciendo necesaria la habilidad de transcribir de oído, la cual resulta de gran ayuda cuando se trabaja con músicas de tradición oral que por lo general no cuentan con una guía escrita.

KLEZMER AND JOROPO FUSION

A pesar de que la música llanera y el klezmer tienen su origen en las músicas folklóricas, contienen una evidente riqueza que puede dar aportes técnicos en el ámbito interpretativo para el clarinete. En el caso del klezmer se observa el uso constante y extenso de adornos e inflexiones en función de la expresividad y en la música llanera se ve gran desarrollo técnico en obras, que bien servirían para estudiarse desde la academia gracias a la complejidad que en ellas se evidencia. El trabajo con músicas folclóricas es rico en conocimientos culturales y musicales, más aún cuando se trabaja con expresiones musicales tan tradicionales como los cantos de trabajo de llano, ya que desde ellos se desprende gran parte de lo que conocemos hoy día como música llanera.

Al momento realizar la labor compositiva se recomienda tener conocimiento teórico o práctico de las músicas que va a emplear, así como de los instrumentos con los que va a orquestar la obra, esto con el fin de no recaer en imposibilidades e imprecisiones de los mismos. Desconocer alguno de estos ítems puede llevar a una escritura errónea. También se recomienda tener habilidades básicas sobre un instrumento armónico.

Los audios de referencia servirán como aproximación directa a las obras y en la elaboración de estos se observó la importancia de estar actualizado como músico sobre medios digitales, ya que ofrecen miles de posibilidades.

Bibliografía

Adler, S.(2006). *El estudio de la orquestación*. Idea Books.

<https://es.scribd.com/document/419675688/153788136-Samuel-Adler-El-Estudio-de-la-Orquestacion-3%C2%AA-ed-espanol-pdf>

Arango, A. y Valencia, L. (2009). La chirimía chocoana: asimilación y reafirmación.

Revista Acontratiempo - Asociación para las Investigaciones Culturales del Chocó (ASINCH). núm 13. Consultado en abril 2022 de:

[.http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-13/articulos/chirimia.html](http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-13/articulos/chirimia.html).

Baquero, A. (1990). *Joropo: identidad llanera, (la epopeya cultural de las comunidades del Orinoco)*. Editorial, Bogotá: Empresa Editorial Universidad Nacional de Colombia

<https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll10/id/2436/rec/2>

Bermúdez, E. (1985). *Los instrumentos musicales en Colombia*. (1ra ed.). Centro Editorial, Universidad Nacional de Colombia

https://www.academia.edu/11357029/Los_instrumentos_musicales_en_Colombia

Bermúdez, E. (1998). La música en las misiones Jesuitas en los llanos orientales colombianos, 1725 - 1810. *Ensayos, Historia y teoría del arte, Volumen (5)*, 143 – 166

<https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/46707>

Blech, D. (2011). *Nociones básicas sobre el Clarinete*. Universidad Nacional de San Juan, Argentina. <https://issuu.com/dbmusica/docs/nbcl>

Calderón, C. (2015). Aspectos musicales del joropo de Colombia y Venezuela. *Música Oral del Sur – Revista internacional, Volúmen (12)*, 419 – 444. <https://n9.cl/9xo2>

Gil, J. (1991). *El clarinete: Técnica e interpretación*. Editorial Anel

<https://es.scribd.com/document/70125382/Clarinete-completo>

KLEZMER AND JOROPO FUSION

- González, S. (2009). Funciones del Acordeón en la música Klezmer en análisis de grabaciones publicadas entre 1980 y 2008. *Revista del Conservatorio Superior de Música “Eduardo Martínez Torner” del Principado de Asturias Año IV. núm. (5)*, pp. 24 – 29.
<https://consmpa.com/wp-content/uploads/2019/11/05.pdf>
- Indelson (1992). *Jewish Music: Its Historical Development (Jewish, Jidaism)*. Dover Publications Inc.
- Lenwinar, K.(2015). Joropo llanero tradicional en Venezuela. *Revista Musicaenclave, Volumen (9), N°. 1 (enero - abril)*. Consultado en abril 2022 de:
<http://www.musicaenclave.com/vol-9-1-enero-abril-2015/>
- López, F. (2013). Plan especial de salvaguarda de carácter urgente - Cantos de trabajo de llano.<http://patrimonio.mincultura.gov.co/SiteAssets/Paginas/PES-Cantos-de-trabajo-del-Llano/15-Cantos%20de%20trabajo%20de%20Llano%20-%20PES.pdf>
- Lloyd, D. (2017) *A Classical Clarinetists Guide to Klezmer Music*. [Doctoral Thesis, Graduate School of The Ohio State University]
https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=osu1483709136936196&disposition=inline
- Palacios, H. (2011). Del ser y el quehacer llanero. *Revista Así somos, Volumen (6)*, 21 – 22.
<http://cnh.gob.ve/images/PDF-asi-somos/ASI%CC%81%20SOMOS%20N%C2%BA6.pdf>
- Montoya, L . (2011). *Bandas de viento colombianas*. Boletín de Antropología Universidad de Antioquia, *vol. 25, núm. (42)*, pp. 129 -149.
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=55722568005>
- Muñoz, A. (2009). Historia del Clarinete. *Revista Digital: Innovación y experiencias educativas*

KLEZMER AND JOROPO FUSION

– *Conservatorio Profesional de música de Córdoba, núm, (21)*

https://www.academia.edu/36576448/HISTORIA_DEL_CLARINETE_AUTOR%C3%81NGEL_MU%C3%91OZ_MU%C3%91OZ

Rago, V. (2011). Joropo, Llano y pueblos indígenas. *Revista Así somos, Volumen (6)*, 21 – 22

<http://cnh.gob.ve/images/PDF-asi-somos/ASI%CC%81%20SOMOS%20N%C2%BA6.pdf>

Rodríguez, O. (2014). *El Klezmer en el siglo XXI: piezas para clarinete* [Tesis de maestría, Universidade de Aveiro]. Repositorio institucional de la Universidad de Aveiro.

<http://hdl.handle.net/10773/13680>

Rojas, C. (2000). El Joropo en el Siglo XX. La redefinición de un lenguaje. (Recuperado de Mayo 2021 en <https://pdfcoffee.com/joropo-colombiano-pdf-free.html>)

Rojas, C. (2004). *Música llanera. Cartilla de iniciación musical*. Bogotá: Ministerio de cultura de Colombia.

https://www.academia.edu/37629622/MUSICA_LLANERA_cartilla_de_iniciaci%C3%B3n_musical

Sapoznik, H, Sokolow, P. (1987) *The Compleat Klezmer*. Tara Publications.

https://www.ph.unimelb.edu.au/~daewe/benkshaft/tzigas/compleat_klezmer.pdf

Slobin, M. (2002). *American Klezmer: Its Roots and Offshoots*, University of California Press.

Sokolow (1987). A few notes observations on the theory and performance of klezmer music. Tara Publications.

Sokolow, P. (1997). *Piano and Keyboard Guide – Klezmer and Hasidic Music*. Tara publications.

Storm, Y. (2002). *The Book of Klezmer: The History, the Music, the Folklore*. Chicago Review Press.

Uribe, J. (2010). *Antología de obras para clarinete de música andina colombiana: Análisis y*

KLEZMER AND JOROPO FUSION

recomendaciones interpretativas. [Tesis de Maestría, Universidad EAFIT]. Repositorio institucional Universidad EAFIT.

https://repository.eafit.edu.co/bitstream/handle/10784/1453/Jaime_UrbeEspitia_2010.pdf?sequence=3&isAllowed=y

Valencia, L. (2009). *Al son que me toquen canto, bailo y canto*. Ministerio de Cultura.

<https://www.mincultura.gov.co/proyectoeditorial/Pages/Cartilla-de-iniciaci%C3%B3n-musical-Pac%C3%ADfico-norte-%E2%80%9CAI-son-que-me-toquen-canto-y-bailo.aspx>

Vera, S. (1993). *Método para el aprendizaje de la Bandola Llanera*. Fondo Editorial

Fundarte. <https://es.scribd.com/doc/73879173/Bandola-Llanera-Parte1>

Vinasco, A. (2012). *Llegada del clarinete a Colombia*. entrevista realizada por Periódico

El Mundo de Medellín. consultado en abril 2021

https://www.elmundo.com/portal/cultura/cultural/un_fin_de_semana_para_el_clarinete.php#.YLf6C42g_IX

Zapata, S. y Gómez, A. (2005) *Al son de la tierra. Músicas tradicionales de Colombia*.

Ministerio de Cultura.

<https://www.mincultura.gov.co/SiteAssets/documentos/migracion/DocNewsNo822DocumentNo1049.PDF>

Videografía

David Orlowsky Trio -Topic (4 de septiembre de 2014). *Klezmer Kings, a tribute* [Archivo de Video]. Youtube.

https://youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_mAoTmOeI6PHuYXF6Yt18oP1bWADviG-xc

Giora Feidman: Tema (8 de noviembre de 2014) *Ele Chomdo Libi - Yismechu Hashamayim (May the Heavens Rejoice) - Yossel Yossel*. [Archivo de Video].

YouTube.https://www.youtube.com/watch?v=2SwfIhx9zsI&ab_channel=GioraFeidman-Topic

Elizabeth Morris (21 de noviembre de 2012). Elizabeth Morris - Pajarillo - Disco Pájaros (2012) [Archivo de Video]. YouTube

https://www.youtube.com/watch?v=s3m9zo62ais&ab_channel=ElizabethMorris

Guafa Trío (22 de diciembre de 2015). *Xarop - La travesía del Joropo* [Archivo de Video].

YouTube.https://www.youtube.com/watch?v=oIracWuKEys&ab_channel=GuafaTr%C3%ADo

Guafa Trío (24 de agosto de 2014). *Guafa Trío - Marta Gómez - La Raíz*. [Archivo de Video]

YouTube.https://www.youtube.com/watch?v=zpTJELrPe1M&ab_channel=GuafaTr%C3%ADo

itzhakperlman (6 de octubre de 2015). *Der Heyser Bulgar* .[Archivo de Video]. YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=zpTJELrPe1M&ab_channel=GuafaTr%C3%ADo

Jean - Paul S.G. (11 de octubre de 2017). Cantos de Vaquería viven en el Meta [Archivo de Video]. YouTube

https://www.youtube.com/watch?v=zyZHNbUsRzk&t=299s&ab_channel=Jean-PaulS.G.

KLEZMER AND JOROPO FUSION

Llanovideos (18 de febrero de 2018). *Reina Bandola Llanera 2018*. [Archivo de Video].

YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=ugFaGHfLK6I&ab_channel=llanovideos

Robin Seletsky (29 de enero de 2016). *Klezmer tutorials. Learn to play Klezmer!* [Archivo de Video]. YouTube.

<https://youtube.com/playlist?list=PLengoxzwXCGmyrutyvP6a7aKbkCSouytA>

SOLO CUATRO (13 de febrero de 2018). *Golpes Llaneros* [Archivo de Video]. Youtube.

<https://youtube.com/playlist?list=PLb05Qwv2-BIXmd2o1XmfL-1Cw7tXmlOVI>

The Soul of Jewish Music (16 de septiembre de 2014). Shalom Aleichem - Klezmer band music - Famous Jewish Music. [Archivo de Video]. YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=XV_yIOpXZyg&ab_channel=TheSoulOfJewishMusic

Anexos

Anexo 2. Partitura completa - Obra 1

Jorge G. Jiménez Tauta

OBRA 1
Sistema por corrido

Clarinet in B \flat

(♩=120) *molto espressivo* *Vib.* *ad libitum*

6 *Vib.* *accel.*

11 *Vib.* *molto rit.* *Vib.*

19 *dolce* *Vib.* *Vib.* *rit.*

28 *a tempo* *Vib.* *Vib.*

*Los glissandos se harán de garganta y serán representados por una flecha curva.

** El signo % representa la repetición del acorde.

(♩ = 105)

Em % Esus2 % Esus4 % Em % %

36 *f* *Vib.* *pp*

Detailed description: This musical staff contains measures 36 through 44. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as quarter note = 105. The melody starts with a half note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. There are several accents and slurs. The dynamics range from forte (f) to pianissimo (pp). A vibrato (Vib.) is indicated over the final notes. Chord symbols Em, Esus2, Esus4, and Em are placed above the staff.

% % Am % % % % % %

45 *f* *Vib.* *f*

Detailed description: This musical staff contains measures 45 through 54. It starts with a treble clef and a key signature of one sharp. Measure 45 has a '2' above it, indicating a second ending. The melody features eighth notes and quarter notes with accents. Dynamics include forte (f) and a vibrato (Vib.) section. Chord symbols Am and Em are present.

Em % Esus2 % Em % Em6 Em

55 *mf* *mp* *pp*

Detailed description: This musical staff contains measures 55 through 62. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody consists of eighth notes and quarter notes. Dynamics range from mezzo-forte (mf) to pianissimo (pp). Chord symbols Em, Esus2, Em, Em6, and Em are indicated.

(♩ = 120)

Am6 % % % Em %

63 *mp* *mp*

Detailed description: This musical staff contains measures 63 through 70. It starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The tempo is marked as quarter note = 120. The melody features eighth notes and quarter notes with accents. Dynamics include mezzo-piano (mp). Chord symbols Am6 and Em are present.

Em6 Esus2 Am6 C D#dim7 Cadencia

71 *mf* *f*

Detailed description: This musical staff contains measures 71 through 76. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The tempo is marked as quarter note = 90. The melody features eighth notes and quarter notes with accents. Dynamics range from mezzo-forte (mf) to forte (f). Chord symbols Em6, Esus2, Am6, C, and D#dim7 are indicated. The section ends with a cadence.

accel.

77

Detailed description: This musical staff contains measures 77 through 84. It starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The tempo is marked as quarter note = 90. The melody is a rapid eighth-note run that accelerates (accel.) towards the end. The staff concludes with a final cadence.

(♩ = 160)

82 *mf* *f*

Em D *accel.* C Bm Am G B7 *molto rit.* Em

(♩ = 205)

88 *mf*

E7 Am % Em % B7

95 *mf*

Em Em % % C B7

101 % % Dm Em %

106 % C B7 Am B7 Dm Em

113 E7 Am % Em % B7 Dm Em

121 % Em C B7 % % %

Em % % C B7 % %
128

% Em % % C B7
135

% % F#dim7 Gm F Eb
141

D % % tr % Cm D
146

% % tr Cm D % % tr
153

Cm D % Ddim7 % Fdim7
159

% % Abdim7 % % % Gm Dm
165

f

mf *cresc.*

ff *f*

Detailed description: This musical score is for a Klezmer and Joropo fusion piece, spanning measures 128 to 170. It is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score consists of eight staves of music. The first staff (measures 128-134) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, accented with slurs and accents (>). Chords Em, C, and B7 are indicated above the staff. The second staff (measures 135-140) continues the melodic line with similar rhythmic patterns and accents. Chords Em, C, and B7 are shown. The third staff (measures 141-145) shows a change in mood with a more somber melodic line. Chords F#dim7, Gm, F, and Eb are indicated. A dynamic marking of *f* (forte) is placed below the staff. The fourth staff (measures 146-152) features a melodic line with trills (tr) and slurs. Chords D, Cm, and D are shown. The fifth staff (measures 153-158) continues with trills and slurs. Chords Cm and D are indicated. The sixth staff (measures 159-164) has a melodic line with slurs and accents. Chords Cm, D, Ddim7, and Fdim7 are shown. Dynamic markings of *mf* (mezzo-forte) and *cresc.* (crescendo) are present. The seventh staff (measures 165-170) features a melodic line with slurs and accents. Chords Abdim7, Gm, and Dm are indicated. Dynamic markings of *ff* (fortissimo) and *f* (forte) are shown.

KLEZMER AND JOROPO FUSION

172

Em % C B7 %

Musical staff 172-177: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains six measures of music. Chord symbols Em, C, and B7 are placed above the staff. Percent signs (%) are placed above the staff between measures. The music features eighth and sixteenth notes with accents (>) and slurs.

178

% Dm % % tr % C

Musical staff 178-183: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains six measures of music. Chord symbols Dm and C are placed above the staff. Percent signs (%) are placed above the staff between measures. A trill (tr) is indicated above a note in the fifth measure. The music features eighth and sixteenth notes with accents (>) and slurs.

184

B7 Am Em Dm Em % % %

Musical staff 184-189: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains six measures of music. Chord symbols B7, Am, Em, Dm, and Em are placed above the staff. Percent signs (%) are placed above the staff between measures. A trill (tr) is indicated above a note in the fifth measure. The music features eighth and sixteenth notes with accents (>) and slurs. The staff ends with a double bar line and a fermata-like flourish.

Anexo 3. Partitura completa - Obra 2

OBRA 2

Clarinet in B \flat

Sistema por corrido

Jorge G. Jiménez Tauta

(♩ = 120)

E % % % Dm %
 7 F % E % % %
 13 Dm % F % E %
 19 Em % F# % Vib. Em G ~
 25 F# % Dm % E %
 31 Dm F E tr Am % %

*Los glissandos se harán de garganta y serán representados por una flecha curva.

** El signo % representa la repetición del acorde.

*** El Frullato se hará de garganta. Para realizarlo se debe cantar al mismo tiempo que suena el clarinete.

KLEZMER AND JOROPO FUSION

Primera vez sin frullato

A musical score in treble clef, consisting of three staves. The first staff (measures 38-45) features a melodic line with a *mf* dynamic, a *Vibrato* marking over measures 39-41, and a *Frullato* marking over measures 42-45. Chords above the staff include Am, Gm, Am, Em7b5, D#maj7, and Dm. The second staff (measures 46-49) has a *sfz* dynamic and a *Frullato* marking over measures 47-49. Chords include Dm, Am, and Gm. The third staff (measures 50-53) starts with a *Bb* chord, followed by Am chords with first and second endings. It includes triplets and a *Frullato* marking. The piece concludes with a final *mf* dynamic and a *Vib.* marking.

Anexo 4. Partitura completa - Obra 3

OBRA 3

Jorge G. Jiménez Tauta

Clarinet in B \flat

Sistema por derecho

(♩.=120)

Em % % Em %

mf *mp*

7 % % % % Em % % % *Vib.*

mf *mp* *subito p*

15 % % % % Am %

mf *f* *mp*

21 C % D# % F# *Vib.* % F# %

f *mp* *f* *mp* *f*

29 Am % Em % Am %

mf

35 Em % Am % Em % B7

Los glissandos se harán de garganta y serán representados por una flecha curva.

** El signo % representa la repetición del acorde.

*** El Frullato se hará de garganta. Para realizarlo se debe cantar al mismo tiempo que suena el clarinete.

KLEZMER AND JOROPO FUSION

42 % Em % B7 % Em

48 % B7 % Em % B7

54 % Em Em F# % Em

60 % F# % Em % D

66 G A % D G A

72 % % % % % %

78 % % G D G A

Detailed description: This musical score is for a piece titled 'KLEZMER AND JOROPO FUSION' on page 80. It consists of seven staves of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music is written in a 2/4 time signature. The notation includes eighth and sixteenth notes, often beamed together, with various articulations such as accents (>) and slurs. Above the staves, chord symbols are provided for each measure, often preceded by a percentage sign (%). The chords include Em, B7, F#, D, G, and A. The piece begins at measure 42 and ends at measure 84. There are some rests in measures 74 and 75, and a fermata-like symbol in measure 84.

KLEZMER AND JOROPO FUSION

84 G D G A % D

90 G A G D G A

96 % D A G A %

102 Dm % E Vib. % Dm

108 E Vib. % Dm % E F

114 E Dm E F Fru. E %

120 Em dolce % Bm % Em Dm

KLEZMER AND JOROPO FUSION

Em % Am % Em %

126 *Vib.*

Am % Em % Am %

132 *Vib.*

Em % Bm D Em %

138

B7 % Em Am B7 %

144

Em Dm B7 % Em Am

150

B7 % Em Am B7 %

156

Em D C B7 Am B7

162

KLEZMER AND JOROPO FUSION

168 % D C B7 Am B7
174 Em Am B7 % B7 %
180 D#dim7 % F#dim7 %
186 Fru. f
192 Am
198 % C B7 Em % Em
204 % % % C % %

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It consists of seven staves of music. The first staff (measures 168-173) features a melodic line with a 7-measure rest at the beginning, followed by notes with accents and trills. Chords D, C, B7, Am, and B7 are indicated above. The second staff (measures 174-179) continues the melody with accents and trills, marked *mp* and *Fru.*, with a *mf* dynamic at the end. Chords Em, Am, B7, and B7 are indicated above. The third staff (measures 180-185) shows a melodic line with a *cresc.* hairpin and a *f* dynamic. Chords D#dim7 and F#dim7 are indicated above. The fourth staff (measures 186-191) features a melodic line with accents and trills, marked *Fru.* and *f*. The fifth staff (measures 192-197) continues the melody with accents and trills, marked *Am*. The sixth staff (measures 198-203) features a melodic line with accents and trills, marked *mf*. Chords C, B7, Em, and Em are indicated above. The seventh staff (measures 204-209) features a melodic line with accents and trills. Chords C and C are indicated above.

KLEZMER AND JOROPO FUSION

% C#dim7 % % % D

210

% B7 % Em % %

216

% C % % % C#dim7

222

% % % D % B7

228

% D#dim7 % Em D C

234

Bm tr Am G Dm E tr

240

Anexo 5. Transcripción cantos de ordeño

Cantos de Ordeño

Fuente: Ministerio de Cultura
Gobernación del Meta

Transcripción: Jorge Jiménez

(♩ = 140)

Hermes Romero

pon - te pon - te tu - ru - pia tu - ru - pia No - che ne - grao no - cheos - cu - ra

8
quel or - de - ña - dor laes - pe - ra con - el re - joy la to - tu - ma

14
tu - ru - pia tu - ru - pia pon - te pon - te

Maria Veronica Ortiz
Cabuyano (Meta, Colombia)

19
des de que na - cí paa - cá siem - pree - te - ni - do pre - sen - te la va - ca que mas ru - me - aes - la que

27
da me - nos le - chc pon - te pon - te no - cheos - cu - ra pon - te pon - te mi va - qui - ta

KLEZMER AND JOROPO FUSION

(♩=260)

Maria Veronica Ortiz
Cabuyano (Meta, Colombia)

35 el tur - noes pa pa - to rial a - lis - te - se be - ce - rre - ro

40 la va - ca ne - gra pin - ta - da tie - nen la fren - teun lu - ce - ro

45 de - be - ser - el que la gui - a por la sa - ba - nay po - tre - ros pon - te pon - te pa - to rial

KLEZMER AND JOROPO FUSION

Anexo 6. Transcripción cantos de cabrestero

Cantos de Cabrestero

Ministerio de Cultura
 Gobernación del Meta
 Transcripción Jorge Jiménez

(♩ = 85)

Pedro Colmenares

ji - la ji - la ga - na - i - to por la hue - llaal ca - bres - te - ro pon - ga - lea - mor al ca - mi -

8
 - noy ol - vi - de su co - me - de - ro a - o e

(♩ = 120)

Joaquín Rivera

15 yel to - ro mi - raa la va - ca yel no - vi - llo se re - ti ra

26
 co - moel no - vi - lloe - ra to - ro la va - ca siem - pre lo mi - ra

(♩ = 100)

Pedro Colmenares

35 a - ji - la - te ga - na - i - to por ca - mi - nos pol - vo - rien - tos que nos

40
 fal - tan quin - cc dí - as pa llc - gaa vi - lla - vi - ccn - cio jo jo

KLEZMER AND JOROPO FUSION

(♩=200) Hermes Romero

jo _____

(♩= 100) Pedro Eliseo Velasquez - Cheo
Cabuyaro - Meta

a-ji - la - te ga - na - i to por la hue - llael ca - bres - te

ro. pon - ga lea - mor al ca - mi - noy nol - vi de su co - me de

ro _____ o _____

Anexo 7. Transcripción Shalom Aleichem - Tema klemer

Shalom Aleichem

Transcripción: Jorge Jiménez

A

F_m F_m/A_b G_m7b5 C % D_b C₇ C₇/E F_m

10 G₇ C C B_{♭m} C D_b ₃ C % **B** A_b % E_b

20 E_{dim} F_m D_b C % C % % F_m E_b D_b

30 B_{♭m} C F_m % **B'** A_b % E_b E_{dim} F_m D_b C %

41 C % % F_m E_b D_b B_{♭m} C | 1. F_m | 2. F_m

Anexo 8. Transcripción parte de Voz - Tema la Raíz

LA RAÍZ

Tonada - Pasaje

Guafa Trío - Marta Gómez

Transcripción: Jorge Jiménez Tauta

Voz

de-tras deun ar - bol-de - ce - re - zo sees - con -

24
dio la pri-ma-ve - ra siem - broen un ses-to la hie-dra en un de - dal siem-bro ro -

29
me-roy de la ra - íz que le cre - ce se de - rra - maun a-gua-ce - roy de la ra - íz que le

35
cre - ce se de - rra-maun a-gua-ce - roel-cie - lo el cie-loen tus o-jos bri -

42
- lla de tu ri - sa sei-lu-mi - na sea-li men - tael mun - doen - te roy sin -

48
- ti sin ti la pa-la-bra ca - lla ca-llael al ma la to-na ___ da ca laos-

54
cu-roel u-ni-ver ___ so

62

69

KLEZMER AND JOROPO FUSION

2 LA RAÍZ

solo de cuatro 16

76

Solo de bajo 23

98

de - tras de un ar - bol de ce - re - zo seen - ce - rró la pri - ma - ve -

126

- ra guar - doen un ges - to tua bra - zo en un pa - pel guar - doel re - cuer - doy de la ra - íz que le

132

cre - ce se de - rra - ma mi - si - len ____ cioy de la ra - íz que le cre - ce se de - rra - ma mi si - len

138

____ cio el cie - lo el cie - lo en mis o - jos llo - lla de tu ri - sa sec - na - mo -

145

ra ____ sea - lí men - tael mun - do en - te roy sin - ti sin ti la pa - la - bra ca -

152

- lla ca - llael al ma la to - na ____ da ca laos - cu - roel u - ni - ver ____ so

159

166

KLEZMER AND JOROPO FUSION

Anexo 9. Transcripción parte de Flauta Traversa - Tema la Raíz

LA RAÍZ

Flauta Traversa

Tonada - Pasaje

Guafa Trío - Marta Gómez

Transcripción: Jorge Jiménez Tauta

The musical score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a 6/8 time signature, which changes to 3/4 in the second measure. The piece consists of eight lines of music, with measure numbers 7, 13, 20, 31, 38, 45, and 52 marked at the start of their respective lines. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks. A fermata is placed over a note in measure 52. The score concludes with a double bar line, a final key signature change to two sharps (F# and C#), and a 4/8 time signature.

KLEZMER AND JOROPO FUSION

2

LA RAÍZ

60

2 2 18 16 23

A musical staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The staff contains five measure rests of lengths 2, 2, 18, 16, and 23 measures, respectively. The rests are indicated by horizontal lines with the corresponding measure numbers written above them.

121

6

A musical staff in treble clef with a key signature of two sharps. It begins with a 6-measure rest, followed by a melodic line consisting of quarter and eighth notes.

133

A musical staff in treble clef with a key signature of two sharps, continuing the melodic line from the previous staff.

140

A musical staff in treble clef with a key signature of two sharps, continuing the melodic line.

148

A musical staff in treble clef with a key signature of two sharps, continuing the melodic line.

155

A musical staff in treble clef with a key signature of two sharps, continuing the melodic line.

162

A musical staff in treble clef with a key signature of two sharps, continuing the melodic line.

168

A musical staff in treble clef with a key signature of two sharps, continuing the melodic line.

Anexo 10. Transcripción parte de Bajo - Tema la Raíz

LA RAÍZ

Tonada - Pasaje

Guafa Trío - Marta Gómez

Transcripción: Jorge Jiménez Tauta

Bajo

Bm7B7 Em A7 D Gmaj7 Em F#7 C7

10 B7 Em A D G7 C#7 F#7 Bm %

19 % % % % Em F#7 Bm B7 Em % D

30 % F# Bm Em D F#7 Bm

38 Em % % % D % F#7 % Bm

47 Em % % % D % F#7 % Bm % **2**

60 D G Em F#7 C- B7 Em

71 A D G C#7 F#7 Bm Em Bm F#7 Bm

81 B7 Em A D G Em F#7 C1

89 B7 Em A D G F#7 % Bm

97 B7 Em A D G Em F#7 C+ B7

106 Em A D G Em F#7 Bm

113 Em Bm F#7 Bm Em Bm F#7

121 Bm % % Em F#7 Bm B7 Em % D %

132 F# % Bm C Bm F#7 Bm Em

140 % % % D % F#7 % Bm

148 Em % % % D % F#7 % Bm % Bm7B7

159 Em A7 D Gmaj7 Em F#7 C7 B7

167 Em A D G7 C#7 F#7 Bm

KLEZMER AND JOROPO FUSION

Anexo 11: Fragmentos de elementos de la música llanera y klezmer empleados en la obra

Empleo de Cantos de trabajo de llano.

Canto de Ordeño de Hermes Romero

(♩ = 140) Hermes Romero

Movimiento melódico arpegial sobre Gm

pen - te pon - te tu - ru - pia tu - ru - pia No - che ne - grao no - cheos - cu - ra

Movimiento melódico arpegial sobre D (dominante)

8 quel or - de - ña - dor laes - pe - ra con - el re - joy la to - tu - ma

Movimiento melódico en notas de Gm (Tónica)

14 tu - ru - pia tu - ru - pia pon - te pon - te

Canto de Cabrestero de Joaquín Rivera

(♩ = 120) Joaquín Rivera

Nota larga en registro agudo

Nota repetida

15 yel to-ro mi-raa la va-ca yel no - vi-llo se re - ti - ra

Nota Repetida

Movimiento melódico sobre notas de F#m

26 co-moel no-vi-lloe-ra to-ro la va - ca siem-pre lo mi-ra

Nota: En ambos cantos se observa el movimiento melódico sobre los grados de la tonalidad. El canto de ordeño presenta sus notas repetidas principalmente en registro grave ya que la idea es tener al animal tranquilo. El canto de cabrestero muestra las notas largas y repetidas sobre el registro agudo al ser un canto usado para guiar decenas de reces en largas distancias y a cielo abierto.

KLEZMER AND JOROPO FUSION

Este canto de Pedro Colmenares se usa en los compases 1 a 38 de la obra 3

(♩.=120)

mf *mp*

mf *mp* *subito p*

mf *f* *mp*

f *mp* *f*

i
Em % % Em %

iv
Am %

II
F# %

II - Acorde klezmer de la escala Misheberakh

Nota larga

Nota: Se toma tal cual el canto de Pedro Colmenares (en morado) traspuesto a tonalidad de Em, a esto se suma la nota larga en registro agudo (característico del canto de cabrestero). En el compás 21 pasa a Am (iv) y en el 25 pasa a F# (II grado del modo Misheberakh).

Empleo del canto de sinagoga y la tonada.

En la Obra 1 se quiso iniciar con solista con una melodía pensando en los cantos de sinagoga.

The musical score consists of three staves of music in G major. The first staff (measures 1-5) is marked with a tempo of quarter note = 120, *molto espressivo*, and includes dynamics *mf*, *ff*, *pp*, *mf*, and *f*. The second staff (measures 6-10) is marked with a tempo of quarter note = 150, *accel.*, and includes dynamics *subito p*, *ff*, *pp*, *mp*, and *f*. The third staff (measures 11-15) includes dynamics *subito p* and *f*, and is marked *molto rit.*. Red circles highlight specific notes and ornaments throughout the score.

Nota: Se encuentran frases con nota larga y con grados conjuntos en uso de la escala Ahaba Raba de B. Se usa la repetición de motivos (morado) así como el transporte de estos. De klezmer se emplean los ornamentos (círculos rojos), las dinámicas y las pausas entre frases en favor de la expresividad.

Empleo de las escalas klezmer

Escala Ahaba Raba de E	Progresión usada

Obra 2 Sección A

Nota: En esta sección se usa la escala Ahaba Raba de E con progresión armónica de I – bVII – I (colores verdes). Común del klezmer es encontrar duraciones de acordes largas, lo cual se efectúa en este fragmento. Contiene ornamentos klezmer como las apoyaturas, los trinos y dinámicas (círculos rojos).

The image displays a musical score for 'Obra 2 sección B'. It consists of three systems of music. The first system shows the 'Escala Mishererakh de E' (E scale) and its corresponding chord progression 'i II i'. The second system shows the 'Escala Mishererakh de D' (D scale) and its chord progression 'i II i'. The third system is the main piece, starting at measure 19 with the instruction 'Primera vez sin frullato' and 'mf'. It features various ornaments circled in red, including trills (tr) and vibratos (Vib.). A red box highlights the 'Frullato de Garganta' ornament. Chords are annotated with circles: dark green for E minor (Em) and light green for D minor (Dm), F major (F), and E major (E). The piece concludes at measure 35 with a final chord of A minor (Am) and a decrescendo hairpin.

Nota: La sección B de la Obra 2 usa la escala Misheberakh y su progresión habitual de i - II - i. Del compás 19 al 26 usa la escala con centro en E (círculos verde oscuro). Del 27 al 35 con centro en D (círculos verde claro). Usa ornamentos como los mencionados anteriormente (círculos rojos) y en especial el Frullato de Garganta

KLEZMER AND JOROPO FUSION

(Rectángulo rojo), el cual es un rasgado del sonido que se hace cuando se interpreta una nota en el clarinete y al mismo tiempo se canta.

Uso de ornamentos klezmer

Obra 2 Sección C

Primera vez sin frullato

The musical score consists of three staves of music in treble clef. The first staff starts at measure 38 with a *mf* dynamic and includes ornaments like *Vibrato* and *tr*. The second staff starts at measure 46 with *sfz* dynamics and includes *Frullato* ornaments. The third staff starts at measure 50 with a *Bb* key signature and includes *tr* and triplet ornaments. Chord symbols (Am, Gm, Em7b5, D#maj7, Dm) and performance markings (%, >) are placed above the notes.

Nota: En esta sección se pueden apreciar la totalidad de ornamentos usados de las tres obras. El fin de esto es lograr la expresividad y la similitud con la voz humana.

Ideas tomadas de referentes

The musical score is written for guitar in a 3/4 time signature with a key signature of one flat (Bb). It consists of three staves of music. The first staff contains measures 1 through 7, with chords Dm, C, Bb, A7, D7, Gm, and Dm indicated above the notes. The second staff starts at measure 8 and includes a first ending (1.) and a second ending (2.) for a Dm chord. The third staff starts at measure 15 and includes chords Bb and A7. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Nota: Este fragmento es la transcripción la interpretación en bandola llanera de Maria Fernanda Gonzáles en el Festival Internacional del Joropo (2018), el cual es tomado entre las ideas principales de la obra 1 conformado por golpe de Cunavichero y golpe de Puerto Carreño.

fragmento de Llanovideos (2018)

Musical score for 'fragmento de Llanovideos (2018)'. The score is in 3/4 time and B-flat major. It consists of three staves of music. The first staff contains measures 1-7, with a purple box highlighting measures 1-4 and a blue box highlighting measures 5-7. The second staff contains measures 8-14, with a blue box highlighting measures 10-14. The third staff contains measures 15-17, with a blue box highlighting measures 15-17. Chord symbols are placed above the notes: Dm, C, Bb, A7, D7, Gm, Dm, A7, Dm, Bb, A7.

fragmento Obra No 1 compases 82 al 111

Musical score for 'fragmento Obra No 1 compases 82 al 111'. The score is in 2/4 time and E major. It consists of four staves of music. The first staff contains measures 82-91, with a purple box highlighting measures 82-91. The second staff contains measures 92-100, with a blue box highlighting measures 92-100. The third staff contains measures 101-105, with a blue box highlighting measures 101-105. The fourth staff contains measures 106-111, with a blue box highlighting measures 106-111. Chord symbols are placed above the notes: Em, D *accel.*, C, Bm, Am, G, B7, Em, E7, Am, Em, B7, Em, Em, C, B7, Dm, Em, C, B7, Am, B7, Dm, Em. The piece includes dynamic markings (*mf*, *f*) and performance instructions (*molto rit.*). A tempo marking of $\text{♩} = 205$ is present. The title 'Golpe de Cunavichero' is written in blue text between the second and third staves, and 'Golpe de Puerto Carreño' is written in blue text between the third and fourth staves. Two instances of the chord Dm are circled in red.

KLEZMER AND JOROPO FUSION

Nota: La imagen contiene el fragmento de la interpretación de María Fernanda Gonzáles en el Festival Internacional del Joropo (2018) y un fragmento de la obra No 1 en donde se hace uso de los recursos obtenidos. Se compone de un golpe de Cunavichero (color lavanda) y de Puerto Carreño (color azul). Se incorporan los acordes de Dm (bvii) como préstamo de la escala Ahaba Raba.