

**ANÁLISIS DE LA OBRA PARA TROMBÓN DEL COMPOSITOR SAMUEL  
BEDOYA SÁNCHEZ**

**“SONATA EN LAS FORMAS LLANERAS”**

**Alba Yuliana Zapata Hurtado**

**CC. 1089746231 Marsella/Rda**

**Cód. 201720005135**

**Marco Alunno  
Maestro**

**Universidad EAFIT**

**Facultad de música**

**Maestría en Música**

**Medellín, 10 de Mayo 2019**

# ANÁLISIS DE LA OBRA PARA TROMBÓN Y PIANO DEL COMPOSITOR SAMUEL BEDOYA SÁNCHEZ

## “SONATA EN LAS FORMAS LLANERAS”

### Resumen

El presente artículo tiene como finalidad la realización del análisis descriptivo de la obra para trombón y piano del compositor colombiano Samuel Bedoya Sánchez *Sonata en las formas llaneras*. Con el fin de destacar esta pieza, este escrito pretende dar una nueva aproximación a una de las obras más importantes del repertorio para trombón en el contexto de las músicas tradicionales colombianas en formato de música de cámara, y por consiguiente, intenta despertar el interés de los intérpretes del trombón en esta pieza musical.

Palabras clave: Trombón, análisis, interpretación, ritmos llaneros, repertorio, joropo.

### Abstract

In order to broaden the interest in the written repertoire for trombone of Colombian authors, this article deals with the work of the composer Samuel Bedoya Sánchez, *Sonata en las formas llaneras*. A musical and descriptive analysis of this piece is presented in order to consolidate and provide interpretative elements. The article also seeks to disseminate the new Colombian repertoire for trombone, especially the one based on Colombian folklore, since it reflects rhythms of llanera music, such as joropo, in trombone and piano format.

Keywords: Trombone, analysis, interpretation, rhythms of llanera music, repertory, joropo.

### Formulación del problema

En el amplio repertorio para trombón basado en músicas tradicionales y académicas, se ve reflejada la visión que los distintos compositores tienen sobre el instrumento y el nivel musical de los intérpretes en Colombia, ya que algunas de las obras presentan aspectos de gran dificultad técnica. Considerando este repertorio se hizo una selección de las obras escritas para trombón solista, con el fin de destacar los siguientes autores: Jorge Humberto Pinzón, *Concierto para trombón y orquesta*; Manuel Fernando Alzate, *Suite a lo trombón*; Gustavo Parra, *Fantasia para trombón y piano*; Gustavo Yepes, *Pieza para trombón y piano*; Carolina Calvachi, *Trombonsillo*; Ferney Lucero, *Concierto colombiano para trombón y banda* y *Nostalgia “A un Ángel” para trombón y piano*, y Samuel Bedoya, *Seis*

*piezas coloquiales para trombón solo y Sonata en las formas llaneras para trombón y piano.*

De la selección anterior, se abordará la obra *Sonata en las formas llaneras* del compositor Samuel Bedoya, uno de los músicos más destacados de su generación, debido a su gran catálogo de composiciones y arreglos basados en la tradición musical europea y las músicas tradicionales de Colombia. Su acercamiento a instrumentos como la guitarra, el cuatro, el arpa y el bajo, se manifestó en el gran aporte a la música de su país, influenciado principalmente por la música llanera, la cual se muestra en las dos obras que escribió para trombón.

Tomando lo anterior, se pretende dar una idea musical, ya que son pocos los intérpretes que han llevado la obra al escenario. Además, no existe un análisis de la misma que facilite un acercamiento previo a la obra al momento de interpretarla. Para este propósito, se realizará una digitalización de los manuscritos y se proporcionará un análisis descriptivo de cada sección de la pieza y de los diversos ritmos propios de la música llanera, para posteriormente formular una nueva aproximación interpretativa; dado que la obra no presenta claridad en las indicaciones de matices, indicaciones de tempo, indicaciones de los pedales del piano, se dificulta entender a profundidad el carácter de la obra.

## **1. Referencia Contextual**

### 1.1. Sobre la música folclórica.

Londoño (2012), así como lo menciona en su tesis de maestría sobre el análisis formal y contextualización de la primera y segunda suite para violonchelo solo de Cesar Zambrano, afirma que

“la música folclórica es la carta de presentación ante el resto de las sociedades del mundo y por tanto merece igual o más atención que la distinguida música culta. Por ende, con el fin de dar un panorama distinto a la aplicación de la música popular, es pertinente mostrar el uso de herramientas folclóricas dentro del desarrollo de la ‘música culta’ y de los instrumentos clásicos”.

El trabajo a realizar con la obra seleccionada del maestro Samuel Bedoya, también pretende difundir la música folclórica colombiana que, bien lo dice anteriormente Londoño, “es la carta de presentación” y la manifestación de un territorio.

### 1.2. Sobre la música llanera.

Romero (1998) sostiene que

“La música y culturas llaneras reflejan el sentir del llanero ante la naturaleza que lo rodea y conforman un acervo cultural expresivo de su posición ante el mundo. El llanero le canta a la naturaleza, a los bancos de sabana, morichales y esteros, a los animales como el carrao, el alcaraván, el burugo, aguaitacaminos, entre otros, a los cuales el llanero personifica en sus cantos, dichos y leyendas, adjudicándoles propiedades, cualidades y defectos”.

El Maestro Samuel Bedoya demuestra el interés que tuvo en la música llanera y su amplio conocimiento de ella, ya que en la “Sonata en las formas llaneras”, cuyos movimientos son llamados Sentimiento improvisatorio, Sentimiento de tonada y Sentimiento de faena, destaca los elementos intangibles expresos en la vivencia de la cultura de los Llanos a modo de suprasegmentales<sup>1</sup> del discurso musical.

### 1.3. Sobre el análisis de obras para instrumentos solistas.

Gaviria y Sandoval (2015), en su trabajo de tesis de maestría sobre “una aproximación al género concierto a través del análisis descriptivo y formal de la obra *Esguards Silents* del compositor español Moisés Bertrán. Realizan un análisis comparativo e influencias del género concierto en esta obra, destacan la guitarra en su función de instrumento solista y recopilan información sobre los aires que hay presentes en la obra. Finalmente pretenden brindar el uso de estas herramientas de análisis en su quehacer musical.

García (2015), en el trabajo que realizó sobre análisis y recomendaciones interpretativas sobre una sonata para clarinete, instrumento que él ejecuta, plantea tres puntos importantes que los antecedentes de un estudio sobre una obra musical deben contener

“Información básica de la obra: fecha de composición, contexto histórico, movimientos o estilos predominantes, motivo que dio origen a la composición.

Recopilación de material referente: manuscrito, ediciones y/o registro audiovisual.

Información de la fuente primaria: compositor o destinatario de la obra”.

Obtenida esta información, García propone que se debe profundizar en la información que afecta directamente la percepción de la obra. También dice que “es importante la interpretación del material recogido, ya que su análisis está condicionado con la experiencia de quien lo realiza”. Esta es una opinión que se debe tener en cuenta, puesto que,

---

<sup>1</sup> Los elementos suprasegmentales son fenómenos fonéticos que afectan a más de un segmento, como la sílaba, la palabra, el enunciado y el discurso. Una característica suprasegmental o prosódica es una característica del habla que afecta a un segmento más largo que el fonema, tales como el acento, la entonación, el ritmo, la duración y otros.

independientemente del registro que se obtenga para dicho análisis, es de vital importancia la experiencia previa del instrumentista al momento de abordar la obra desde una perspectiva analítica contextual.

Lucero (2016), en el trabajo de su obra *Paisajes* resalta que “es imprescindible analizar y resumir los recursos técnicos necesarios de dicha obra. Como segundo aspecto, hace [sic] un análisis musical de la obra, observar la forma y demás aspectos musicales importantes, ya que esto puede ayudar a obtener mejores herramientas para decidir las posibles maneras de interpretarla”.

Rojas (2012), en la descripción que realiza de la *Sonata sobre temas colombianos* de Luis Antonio Escobar, afirma que “pretende determinar los elementos musicales de la obra y realizar su contenido artístico. A través de la descripción y análisis de la partitura, cuya transcripción se toma aquí como fuente primaria, se identifican el lenguaje musical, las tendencias artísticas, estéticas y su desarrollo creativo”.

En la obra para trombón de Samuel Bedoya Sánchez, haciendo la digitalización, el análisis musical de las obras, y descripción de los diferentes ritmos de la música llanera, se pretende dejar claros todos los aspectos melódicos y armónicos con el fin de estructurar una nueva idea interpretativa.

## **2. Consideraciones Generales**

Este es un trabajo de enfoque cualitativo y descriptivo, dado que se va a sistematizar todo el proceso a realizar: Digitalizar los manuscritos, hacer un análisis y una descripción interpretativa de los diversos ritmos de la música llanera plasmados en la obra. A continuación se identificarán los conceptos más importantes en relación a la obra para trombón y piano del maestro Samuel Bedoya Sánchez, teniendo en cuenta aspectos como: una biografía del compositor, una aproximación a la definición de cultura, costumbre y tradición desde una perspectiva musical, una descripción de la *Sonata en las formas llaneras para trombón y piano*, una identificación de los elementos que constituyen la base rítmica, armónica y melódica de la música de los llanos orientales dentro de la pieza y una metodología del análisis de la obra.

### **2.1 Samuel Bedoya Sánchez.**

Samuel Bedoya Sánchez nació en San Antonio de Prado (Antioquia, Colombia) el 6 de marzo de 1947. Su padre Ignacio Bedoya estuvo desde muy joven trabajando de obrero del sector petrolero y errante por naturaleza. Junto con su madre Carmelina Sánchez llegaron al barrio Las Aguas en Bogotá cuando Samuel era muy niño. Sus estudios de bachillerato los llevó a cabo en el colegio Virrey Solís en 1964 e ingresó a la Universidad Nacional de Colombia donde realizó estudios de arquitectura, filología e idiomas en 1969. Su gran

afición a la lectura, junto a su búsqueda formativa, le permitieron acercarse al pensamiento del arquitecto Le Corbusier, a la lingüística de Ferdinand de Saussure y Noam Chomsky y al mundo sonoro del compositor Ernst Krenek.

Sus estudios musicales los inició en 1963, en el Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia, donde cursó gramática musical y armonía con Raúl Mojica, folklore con el maestro Guillermo Abadía y formas musicales con los maestros Jesús Pinzón Urrea y Francisco Zumaqué. En 1968 empezó sus estudios de guitarra clásica con Georges Sakellariou, en 1969 con Hernán Moncada y Daniel Baquero, y en 1976 con Jorge Martínez Zarate. En 1980 estudió composición con el maestro Blas Emilio Atehortúa en Bogotá y posteriormente en 1984 con Richard Rodney Bennett en Londres. En la Orquesta Filarmónica de Bogotá, tomó clases de Trombón con Marshall Stith y en 1982 estudió dirección de orquesta con el distinguido director Dimitr Manólov.

Realizó diversos recitales de guitarra y se destacó por los que efectuó en el Centro Colombo Americano, la Alianza Colombo-Francesa, el SENA, el Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia, la Cruz Roja Nacional, el auditorio Pablo VI de la Universidad Javeriana, la Asociación de profesionales del Meta, la Casa de la Cultura y del INEM de Villavicencio, entre otros.

Su vivencia y trabajo en la ciudad de Villavicencio le permitieron estar en contacto con arpistas, cuatristas, maraqueros, cantantes y bailarines y así conocer la forma de interpretar los instrumentos llaneros, entender su función y su mundo y de adentrarse en la música llanera.

## 2.2. Cultura, costumbres y tradiciones.

Kroeber y Kluckhohn (citados por Bermúdez, 1984) afirman que “Para algunos sociólogos y antropólogos el concepto de cultura en general es equivalente al conjunto de todos los patrones de comportamiento humano, sus símbolos, su transmisión y su ideología”. De igual forma para Radcliffe-Brown (citado por Bermúdez, 1984) “el concepto de cultura engloba todos los fenómenos sociales, (etiqueta, moral, ley, religión, lenguaje, educación, etc.) sin disociarlo de la estructura social en la que se presentan, de la que dependen y a la que afectan”. Por lo tanto, este término relaciona diferentes factores, como lo son los monumentos, las esculturas, las obras literarias, los instrumentos, etc., además de cualquier expresión que se haya materializado y los factores inmateriales como los rituales, los saberes populares, los símbolos, la ideología, las formas de comunicación y la manera de transmisión de la información oral. Todo lo anterior se considera en relación a lo ocasionado por su entorno y las condiciones territoriales, además de las circunstancias histórica y el aspecto socio-político (Yineth, 2017).

En la descripción del término costumbres y tradiciones, Ocampo (2006) afirma que:

“Las costumbres delimitan el conjunto de cualidades e inclinaciones y usos que forman el carácter distintivo de un pueblo determinado. Costumbre (palabra que viene del latín *cosuetumen*) significa hábito, modo habitual de obrar o proceder establecido por tradición o por la repetición de los mismos actos y que puede llegar a adquirir fuerza de precepto. Ellas se van transmitiendo de generación en generación, convirtiéndose con el tiempo en preceptos que tienen vigencia social y son aceptados por los pueblos. Alrededor de las costumbres y tradiciones, se crea un interés por las creencias populares, los mitos y las leyendas, la música y los bailes típicos, y demás manifestaciones populares de la vida cotidiana que son el ‘haber del pueblo’, su herencia ancestral y su legado. También las ‘supervivencias’ que han permanecido por tradición a través del tiempo”.

La tradición puede definirse como un factor que ya está establecido o desarrollado, lo que ya está creado y se mantiene de generación en generación. La conservación de la tradición no significa que ésta no cambie, por el contrario, se encuentra constantemente en transformación ocasionada por las necesidades de la comunidad y su mismo entorno.

### 2.3. Ubicación de la cultura llanera.

El territorio llanero se ubica en los países de Colombia y Venezuela. En Colombia se encuentra conformado por los departamentos de Arauca, Casanare, Meta y Vichada, y en Venezuela por los estados de Apure, Barinas, Portuguesa, Cojedes y Guárico. En Colombia, estas extensiones de tierra se encuentran acompañadas por fuentes hidrográficas como el río Meta, el Guaviare, el Vichada, el Arauca, el Tomo, el Casanare y el Orinoco. Su clima es tropical, húmedo y caluroso, los llanos presentan dos estaciones contrastadas que son la estación de lluvia y la estación de sequía, las cuales activan los ciclos de su fauna y flora.

La cultura llanera se ha venido desarrollando históricamente por un proceso de Colonización, siendo el llanero una mezcla entre el conquistador europeo y el indígena. En cuanto a la creación de los hatos<sup>2</sup>, tuvo gran influencia para el desarrollo de las costumbres, la música y los bailes que son heredados de los españoles, especialmente de la región andaluza. Debido a esto, hay que percibir la música llanera como manifestación de la vivencia del llanero que habita en las sabanas y los pueblos. Para el llanero la ganadería es su *modus vivendi* que conlleva a las manifestaciones artísticas, siendo una de éstas la música.

---

<sup>2</sup> Hacienda de campo destinada a la cría de toda clase de ganado.

## 2.4. Sobre la obra “sonata en las formas llaneras”

La sonata en las formas llaneras ha sido creada tomando como puntos de partida materiales de dos tipos fundamentales:

A) Elementos motivicos vigentes en las diferentes variantes de la música popular llanera, de base folk<sup>3</sup>.

B) Elementos intangibles (expresos únicamente en la vivencia cultural llanera) los cuales son denominados: Primer movimiento (sentimiento improvisatorio, de preparación), segundo movimiento (sentimiento de tonada. Lírica, en aproximación), sentimiento de faena; fiesta, faena, con brío).

### 2.4.1. Descripción.

Los dos primeros movimientos, Registro y Aria, hacen referencia al registro libre de los instrumentos criollos y al canto de cabrestero que conduce a la forma de la *tonada*. El desarrollo como tal se encuentra en el tercer movimiento con percusión en el pabellón del trombón y “papelófonos”<sup>4</sup> a cargo del pianista. Así los planos tímbricos son: Piano, trombón, trombón con sordina, percusión metal y percusión papel en ritmo de pasos de danza. Se hace presente un contrapunteo entre piano y trombón y entre piano, trombón y percusiones, cerrando con una cita del golpe de periquera<sup>5</sup> que es muy tradicional para los contrapunteos (Néstor, 2014, pág.20, 21).

### 2.4.2. La Tonada.

La tonada presenta como característica armónica el ciclo I – IV – V7 y sobre este se construyen los poemas y las letras para ser cantadas con variaciones melódicas (Tacha, 1993). Este género está caracterizado por los temas relacionados con las labores del llano, las vivencias y los amores. “Este ritmo parece haberse formado de los cantos de labor, por los giros que toma el tema, la tonada ha de ser de movimiento lento, recordando el canto libre y muy cadencioso del cabrestero o del becerrero” (Martin 1991, pag.149)

## 2.5. Estructuras rítmico-melódicas de la música llanera: regímenes acentuales del joropo.

La música llanera presenta tres regímenes acentuales plenamente diferenciados. Son ellos: el régimen acentual “por corrió” (cuando se marca el acento en el primero y tercer tiempo del compás), el régimen acentual “por derecho” (cuando se marca el acento en el segundo y tercer tiempo del compás) y el régimen acentual “de chipola”

---

<sup>3</sup> Que tiene rasgos propios de las manifestaciones artísticas tradicionales.

<sup>4</sup> Así denomina el compositor percutir sobre el papel. El papel cumple aquí la función de percusión.

<sup>5</sup> Es uno de los golpes más alegres de la música llanera. Es festivo, enérgico, y es muy utilizado en el contrapunteo y corrió.

(cuando se marca el acento en el segundo y tercer pulso en su primer segmento ternario y en el primero y segundo pulso en su segmento binario).



Fig. 1. Sistema "por corrío"



Fig. 2. Sistema "por derecho"



Fig. 3. Sistema "chipoliao"



### 3. Análisis de la "Sonata en las formas llaneras"

Se realizará un análisis descriptivo, destacando las frases relevantes, las características más importantes de la obra y la identificación de los patrones musicales propios de la música llanera. Seguidamente se hace una lectura exhaustiva de la pieza con el fin de identificar la propuesta de interpretación, por consiguiente, se llevará a cabo la interpretación de la misma para reformular nuevos aspectos interpretativos. (Ver partitura en anexos).


#### 3.1. Primer movimiento: registro (sentimiento improvisatorio, de preparación)

**Introducción:** El primer movimiento inicia con una introducción de 17 compases. El primer compás presenta una métrica de 7/8 y a partir del segundo compás presenta una métrica de 3/4 (Cambio métrico entre el primer y segundo compás). Presenta tonalidad de


la bemol (Ab) mayor en el primer compás y un tempo de negra=170; continúa el segundo compás con una introducción en el trombón a un tempo lento. Se pueden apreciar acordes de séptima de dominante en primera inversión en los compases 2 y 3, y presencia de poliacordes en el compás 17.

<b>INTRODUCCIÓN</b>	CC. 1-17 Acordes de séptima: cc. 2-3 Poliacordes: c. 17
<b>TEMPO (CC.1)</b>	 = 170 Lento  = 60
<b>MÉTRICA (CC.1)</b>	7/8
<b>MÉTRICA</b>	3/4

**Sección 1:** Esta sección está compuesta por dos frases: La frase inicial es expuesta por el trombón en el compás 19 con una anacrusa, exponiendo el primer motivo, la segunda frase comienza en el compas 26, imitando el segundo motivo propuesto por el piano en el compás 23. Posteriormente culmina la segunda frase con repetición del primer motivo, evocando el sujeto en forma de pregunta-respuesta propios de la fuga.

<b>SECCIÓN 1</b>	CC. 18-33	
	Frase 1 cc. 19-25	Frase 2 cc. 26-33
	Motivo 1 cc. 21-23	Motivo 2 cc. 26-28
	Motivo 2 cc. 23-25	Motivo 1 cc. 29-31
<b>TEMPO</b>	 = 70	
<b>MÉTRICA</b>	3/4 - 6/8	

**Sección 2:** Esta sección inicia en el compás 34 y finaliza en el compás 47. Se desarrolla en un tempo lento y con tonalidad de re mayor. Sección que se compone de dos frases: La primer frase la expone el piano desde el compas 34 hasta el compás 40. Se aprecia contrapunto a dos voces generado por el piano en clave de sol, con un soporte armónico en clave de fa, seguidamente se expone la segunda frase a cargo del trombón, haciendo una variación del tema expuesto en la melodía del piano y finalizando en el compás 47.

<b>SECCIÓN 2</b>	CC. 34-47	
	Frase 1 cc.34-40 (Piano)	Frase 2 cc. 40-47 (Trombón)
<b>TEMPO</b>	Lento  = 70	
<b>TONALIDAD</b>	Re mayor	

**Sección 3:** Esta inicia en el compás 48 y finaliza en el compás 62, con un tempo de poco *piu mosso* y presencia de tonalidad de re mayor, sin embargo, utiliza el si bemol que hace parte de la escala mayor armónica y mi bemol en modo frigio. Se aprecia una reexposición variada, ya que comparte los mismos intervalos de cuarta justa de la sección 1 de este movimiento, pero con una variación rítmica. Inicialmente el piano presenta la primera frase que va hasta el compás 54, seguidamente se presenta la segunda frase precedida por el trombón desde el compás 55 y finalmente una coda presente desde el compás 59 hasta el compás 62. También se aprecian muchos intervalos simultáneos de segunda.


<b>SECCIÓN 3</b>	CC. 48-62		
	Frase 1 cc. 48-54 (piano)	Frase 2 cc. 55-58 (trombón)	Coda cc.59-62
<b>TEMPO: PIU MOSSO</b>	♩ = 100		
<b>TONALIDAD</b>	Re mayor (con si bemol y mi bemol, escala mayor armónica)		

3.2. Segundo movimiento: aria (sentimiento de tonada. Lírica en aproximación)


**Sección 1:** Esta sección inicia en el compás 63 y finaliza en el compás 74. Presenta una métrica de 4/4 en tempo moderato; se desarrolla claramente en re frigio. Además presenta claramente dos frases, cada una de seis compases. La primera frase se desarrolla desde el compás 63 hasta el compás 68, pero sólo con acompañamiento del piano desde el compás 67. La segunda frase comienza desde el compás 69 y se desarrolla en forma de pregunta-respuesta, ya que el piano toma el motivo de la segunda frase en el compás 72, pero con un poco de variación.

<b>SECCIÓN 1</b>	CC. 63-74	
	Frase 1 compás 63-68	Frase 2 compás 69-72 (pregunta-respuesta con variación)
<b>TEMPO: MODERATO</b>	♩ = 60	
<b>MÉTRICA</b>	4/4	
<b>TONALIDAD</b>	Re (modo frigio)	


**Sección 2:** Esta sección comienza desde el compás 78 hasta el compás 92, sin embargo, la preceden tres compases de transición, que va desde el compás 75 hasta el compás 77, uniendo la sección 1 y 2 del presente movimiento. Esta se desarrolla en tonalidad de Re mayor (utilizando las alteraciones de la escala doble armónica: mi bemol y si bemol. Inicia la primer frase a cargo del trombón, cuyo motivo es imitado por el piano en el compas 82. Luego continúa la segunda frase en el compás 85 a cargo del piano, presentando un nuevo motivo imitado por el trombón en el compás 86. Se desarrolla como pregunta-respuesta en las dos frases y al final aparece la repetición de la sección.

<b>TRANSICIÓN</b>	CC. 75-77	
<b>SECCIÓN 2</b>	CC. 78-92 (con repetición)	
	Frase 1 cc. 80-84 (trombón e imitada por el piano)	Frase 2 cc. 85-89 (piano e imitada por el trombón)
<b>TEMPO</b>	 = 90	
<b>MÉTRICA</b>	3/8 6/8	
<b>TONALIDAD</b>	Re mayor, doblemente armónica	


**Sección 3:** Esta sección se desarrolla desde el compás 93 hasta el compás 101. El piano expone un nuevo motivo en síncope desde la última semicorchea del primer tiempo hasta la primera corchea del segundo tiempo, haciendo una secuencia subdividida en semicorcheas. Se aprecia la tonalidad de re mayor, haciendo uso de las alteraciones cromáticas propias de la escala mayor doblemente armónica.

<b>SECCIÓN 3</b>	CC. 93-101
<b>TEMPO</b>	 = 100
<b>TONALIDAD</b>	Re mayor (Re y re frigio)

**Sección 4:** Esta sección se desarrolla desde el compás 102 hasta el compás 114. El piano presenta un ostinato rítmico que genera un contraste marcado con relación a las demás secciones y un carácter de premura. Su centro tonal es re menor, estos acordes a pesar de que están separados por la textura, reflejan acordes por segundas. Finalizando la sección se puede apreciar un acorde por cuartas (C-F-Bb-E), en el compás 114.

<b>SECCIÓN 4</b>	CC. 102-114 Acorde por cuartas c. 114 (C-F- Bb-E)
<b>TEMPO</b>	 = 60
<b>TONALIDAD</b>	Re menor


**Sección 5:** Esta sección se desarrolla desde el compás 115 hasta el compás 122. Está conformada por dos frases: La primera se desarrolla desde el compás 115 al 117 y la segunda del compás 118 al compás 122. Al final de la sección aparece un calderón sobre un acorde conformado por un clúster por segundas menores. Estas frases retoman el motivo inicial de la sección 1 en el segundo movimiento, siendo esta una re exposición variada rítmicamente. Su centro tonal es do mayor.

<b>SECCIÓN 5</b>	CC.115-122
	Frase 1 compás 115-117      Frase 2 compás 118-122 Estas frases hacen una re exposición variada de las frases de la sección 1 en el segundo movimiento
<b>TEMPO</b>	 = 90


<b>MÉTRICA</b>	4/4
<b>CENTRO TONAL</b>	Do mayor

3.3. Tercer movimiento: contrapunteo (en sentimiento de faena; fiesta-faena, con brío)

**Sección 1:** Se desarrolla desde el compás 123 hasta el compás 137. Lleva una secuencia con un motivo repetitivo, únicamente por el piano en toda la sección. Su centro tonal es sol mayor y tiene un cambio métrico de 3/4 a 6/8. Presenta un carácter de movimiento rápido (presto), aunque en el tercer compás, tiene una disminución de la velocidad, en un acorde de dominante en segunda inversión y desarrollo de una secuencia ascendente de semicorcheas en el compás 125. Esta línea ascendente es modal (re locrio), en dirección hacia el motivo principal que reaparece en el compás 126.

<b>SECCIÓN 1</b>	CC. 123-137
<b>TEMPO</b>	 = 170
<b>MÉTRICA</b>	3/4 - 6/8
<b>CENTRO TONAL</b>	Sol mayor

**Sección 2:** Esta sección se desarrolla desde el compás 138 hasta el compás 159. Su tonalidad es re mayor. En los primeros seis compases se desarrolla una melodía en el trombón, mientras el piano expone un ostinato que concluye en el compás 144, y a su vez lo retoma el trombón, mientras el pianista realiza una base rítmico-percusiva sobre una hoja de papel que acompaña hasta el final de la sección.

<b>SECCIÓN 2</b>	CC.138-159		
	Frase 1 CC. 138-143 (expuesta por el trombón, mientras el piano propone el ostinato acompañante)	Ostinato CC. 144- 159 (desarrollado por el trombón)	Base rítmica CC. 147-159 (A cargo del piano)
<b>TEMPO</b>	 = 90		
<b>TONALIDAD</b>	Re mayor		

**Sección 3:** Esta sección se desarrolla desde el compás 160 hasta el compás 183. En los primeros tres compases, el trombón culmina la melodía de la sección anterior que es expuesta después por el piano. El trombón retoma la base rítmico-percusiva, desde el compás 163 hasta el compás 166, y nuevamente retoma la melodía expuesta por el piano, esta vez de forma imitativa, desde una quinta aumentada ascendente (desde si bemol hasta fa sostenido). En el compás 176 retoma una nueva frase, la cual finaliza en el compás 185.

	CC. 160-183		
<b>SECCIÓN</b> <b>3</b>	CC. 163-166 (Base rítmico-percusiva a cargo del piano)	CC.176-185 (Re exposición por el piano)	CC. 167-174 (Frase nuevamente a cargo del trombón)
<b>TEMPO</b>	♩ = 160		

**Sección 4:** Esta sección se desenvuelve desde el compás 184 hasta el compás 209. Aquí, se desarrolla una base rítmico-percusiva en forma de pregunta-respuesta entre el trombón y piano. El compás 195 retoma la misma idea motivica, también en función de pregunta-respuesta. Seguidamente, en el compás 207 el piano concluye con una secuencia en mi bemol mayor descendente, mientras el trombón finaliza con la idea motivica desarrollada en toda la sección.

	CC. 184-209		
<b>SECCIÓN</b> <b>4</b>	CC. 184-194 (Base rítmico-percusiva)	CC.195-206 (Idea motivica en forma Pregunta-respuesta)	CC.207-209 (Idea motivica a cargo del trombón y secuencia a cargo del piano)
<b>TEMPO</b>	♩ = 160		

**Sección 5:** Esta sección se extiende desde el compás 210 hasta el compás 227. El piano inicia con un motivo desarrollado en toda la sección, y el trombón lo retoma en el compás 213, en una frase de cuatro compases. En el compás 221 se presenta la misma idea con acompañamiento del piano, y se finaliza en el último compás con una secuencia de segundas ascendentes. Su centro tonal es mi bemol.

	CC. 210-227	
<b>SECCIÓN</b> <b>5</b>	CC.213-216 (Idea motivica a cargo del piano cargo del trombón)	CC. 221-225 (repetición de la idea motivica con acompañamiento piano)
<b>TEMPO</b>	♩ = 200	

#### 4. Patrones rítmicos de la música llanera presentes en la sonata en las formas llaneras.

En el siguiente fragmento se puede observar un melodio (partidos en por derecho) en los cc. 2-5 (ver fig. 4). Seguidamente se presenta un cambio de sistema, donde comienza la sección 1 (letra A). Aquí se puede ver el sistema “chipoliao” con la combinación de compases que alterna un compás de  $\frac{3}{4}$  con un compás de  $\frac{6}{8}$ : c. 22 (ver fig. 5).



Fig. 4. "melotipo"



Fig. 5. sistema "chipoliao"

En el siguiente fragmento que va desde el c. 30 al c. 32 hay presencia de cruzaos en "por corrió" con contratiempos binarios (ver fig. 6) y en los cc. 34-39 se retoma el sistema de chipola (ver fig.7). Este sistema continúa en el fragmento en los cc. 75-92, pero con la combinación de compases que alterna un compás de 3/4 con uno de 6/8 (ver fig. 8).



Fig. 6. Cruzaos en "por corrió"



Fig. 7. Sistema de "chipola"



Fig. 8 Sistema "chipoliao"

En el siguiente fragmento se presenta nuevamente un régimen acentual "por corrió": cc. 93-101 (ver fig. 9) En la sección del tercer movimiento se presenta a menudo el régimen "por derecho" en el que también depende de la acentuación del melotipo como en el fragmento de los cc. 123-137 (ver fig. 10).

Fig. 9. Régimen acentual “por corrió”

Fig. 10. Régimen “por derecho”

En la sección 2 del tercer movimiento (letra J) continúa con el régimen “por derecho” con “bajos por derecho” en los cc. 139-142 (ver fig. 11). Continúa con este régimen en los cc. 147-159, donde el pianista cambia su rol y presenta recurso extendido (“línea percusiva sobre papel”) con los bajos característicos del mismo régimen por derecho (ver fig. 12).

Fig. 11. Régimen “por derecho”

Fig. 12. Régimen “por derecho”

En el fragmento que se presenta a continuación se puede ver la presencia del sistema “de chipola” y cruzaos de chipola en los cc. 176-179 (ver fig. 13). Seguidamente, en los cc. 184-204 presenta este mismo sistema, aunque hay similitud entre los bajos característicos del régimen acentual chipoliao y por derecho (ver fig. 14).

Fig. 13 Sistema “de chipola”

Fig. 14 Sistema “chipoliao”

Al final del tercer movimiento se observa cruzao o hemiola por derecho (ver fig.15.). También desde el c. 210 presenta sistema “por derecho” ya que por el tipo de acentuación los bajos son característicos del régimen acentual por derecho (ver fig. 16).

Fig. 15 Cruzao o hemiola “por derecho”

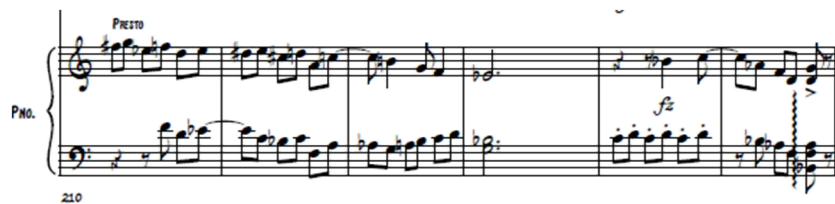


Fig. 16 Sistema “por derecho”

## 5. Conclusiones.

La *Sonata en las formas llaneras* es una obra de mediana dificultad. La exigencia técnica para el intérprete no abarca todas las posibilidades expresivas del instrumento, sin embargo, se considera de gran importancia incluirla en el repertorio de trombón al iniciar la educación académica, ya que es una pieza base en cuanto a los ritmos llaneros explícitos en esta. La pieza no presenta indicaciones de matices, indicaciones de tempo, indicaciones de pedales en el piano, ni indicación de respiraciones en los fraseos. Esto evidencia que es un material con una idea básica con poco desarrollo y por ende se deben asignar pautas para su interpretación. Finalmente, al ser una pieza escrita para instrumento solista, comparte su papel protagónico con el piano, asignando varias secciones a este instrumento.

A continuación se mencionan unas de las indicaciones interpretativas que se consideran más relevantes para llevar a cabo una mejor ejecución de la obra:

- 1) El primer compás no debería tener una indicación de tempo (rápido), ya que el piano presenta una frase que se puede interpretar en un tempo libre y utiliza el calderón como punto climático de la misma para dar la entrada a la introducción en un tempo lento.
- 2) En la segunda sección del primer movimiento se recomienda incluir un ritardando en el piano cuyos primeros seis compases van disminuyendo en tempo y volumen para dar la entrada a la frase que está a cargo del trombón.
- 3) Finalizando la tercera sección del segundo movimiento (letra F) se recomienda incluir el pedal del piano en las notas que no son repetidas, puesto que aquí el piano le da otro color y sonoridad a la sección.

El lenguaje compositivo del autor presente no explora en gran proporción todas las posibilidades del formato de cámara. Esto se ve reflejado en la falta de claridad en las indicaciones fraseológicas, la inclusión de todo el registro del instrumento y las indicaciones de articulación. El título de la obra no va acorde con su desarrollo, ya que el tercer movimiento no presenta como tal una re-exposición, sino que es un movimiento cuyo desarrollo es totalmente distinto. A pesar de que la obra está basada en ritmos llaneros, no

se identifican con facilidad en los dos primeros movimientos, lo que no ocurre en el tercer movimiento, que desde el comienzo de basa claramente en ellos.

En el proceso de transcripción para el análisis, se realizó una revisión de la única edición que existe de la obra (en el libro sobre la vida y obra de Samuel Bedoya, publicado por Néstor Lambuley). El score de piano presenta errores en comparación con los manuscritos, por esta razón, se dificultó establecer una idea clara sobre el carácter e interpretación de la pieza. Por lo anterior, se asignaron indicaciones interpretativas en determinadas partes de la obra, para darle mayor carácter a las secciones climáticas de la obra. Aplicando todas estas pautas, se logró establecer un acercamiento estético a la obra. Los problemas que presenta la obra en relación a las indicaciones, matices y demás han sido resueltos; Por esta razón se debe incluir esta pieza en el repertorio trombonístico, la cual llevará al intérprete a una aproximación sobre los ritmos tradicionales colombianos basados en la tradición europea.

### Bibliografía

- Bedoya, S. (2010). *Revista a contratiempo, Tientos de mi tierra*. Universidad Distrital “Francisco José de Caldas”, Facultad de Artes-ASAB.
- Castañeda, J. (2012). *Génesis y evolución de la música llanera en la región casanareña*. Medellín: Cooperación Universitaria Adventista.
- Díaz, Y. (2017). *Aproximación contextual a la cultura y a la música llanera-caracterización de dos pasajes criollos*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Artes ASAB.
- García, J. (2015). *Sonata para clarinete y piano de Carlos Guastavino: Análisis y recomendaciones interpretativas*. Medellín: Universidad EAFIT.
- Lambuley, N. (2014). *De la tradición llanera al ethos de la música contemporánea*. Bogotá: Plan nacional de música para la convivencia.
- Lucero, F. (2016). *Análisis y consideraciones técnico-interpretativas de la pieza “Paisajes” para trompeta, marimba y multipercusión*. Medellín: Universidad EAFIT.
- Martín, M.A. (1991). *Del folclor llanero*. Bogotá: Eco ediciones.
- Ocampo, J. (2006). *Folclor, costumbres y tradiciones colombianas*. Bogotá: Plaza & Janes Editores Colombia S.A.
- Rojas, L. (2012). *Descripción de la sonata “sobre temas colombianos” del compositor colombiano Luis Antonio Escobar*. Medellín: Universidad EAFIT.
- Rojas, H. (2004). *Música Llanera, “cartilla de iniciación musical”*. Ministerio de Cultura, plan nacional de música para la convivencia.
- Romero, I. (1998). *“Ensayos Orinoquenses” Capítulo 3 (La Orinoquia colombiana: sociedad y tradición musical)*. Pereira: Biblioteca del Banco de la República.