

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
LICENCIATURA EN MÚSICA

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del Trabajo de Grado titulado:

Análisis de la guitarra en la música tradicional  
Vallenata.

Presentado por el estudiante:

Lisandro Pinedo

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarios para su aprobación por las siguientes razones:

- Hace un análisis exhaustivo de la presencia de la  
guitarra en la música Vallenata.
- Demuestra un rigor académico en la aplicación de la  
metodología de investigación.
- Realiza un aporte metodológico claro y ordenado de la interpretación.

|                  | NOMBRE                     | FIRMA          | NOTA       |
|------------------|----------------------------|----------------|------------|
| Jurado 1- lector | <u>Ortiz E. Beltrán</u>    | <u>[Firma]</u> | <u>5.0</u> |
| Jurado 2- lector |                            |                |            |
| Jurado 3- asesor | <u>MAZORIVEROS TENORIS</u> | <u>[Firma]</u> | <u>5.0</u> |
| Jurado 4- asesor |                            |                |            |

CALIFICACIÓN FINAL (50) Cinco.

DISTINCIONES:

El jurado recomienda este trabajo como grado de licenciado  
por el aporte que hace al campo investigativo de la guitarra  
y al rigor académico con que se abordó la investigación.

Dado en Bogotá, a los 16 días del mes de 06 de 2011

LA GUITARRA EN LA MÚSICA TRADICIONAL VALLENATA

LISANDRO JACOB PINEDO ILLIDGE

Estudiante

LUZ DALILA RIVAS

Docente

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

PROGRAMA DE PROFESIONALIZACIÓN LICENCIATURA EN MÚSICA

COLOMBIA CREATIVA COHORTE 3

BOGOTÁ D.C 2015

| 1. Información General |                                                                                                                                                                                                                       |
|------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Tipo de documento      | Trabajo de Grado                                                                                                                                                                                                      |
| Acceso al documento    | UNIVERSIDAD PEGAGÓGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES                                                                                                                                                  |
| Título del documento   | ANÁLISIS DE LA GUITARRA EN LA MÚSICA TRADICIONAL VALLENATA                                                                                                                                                            |
| Autor(es)              | PINEDO ILLIDGE, LISANDRO JACOB                                                                                                                                                                                        |
| Director               | MARIO RIVEROS                                                                                                                                                                                                         |
| Publicación            | BOGOTÁ, UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL, 2015.114 p                                                                                                                                                                   |
| Unidad Patrocinante    | UNIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. UPN                                                                                                                                                                                       |
| Palabras Claves        | GUITARRA, GUITARRISTAS, TRADICIONAL, VALLENATO, APORTES, INFLUENCIA, MÚSICA, REGIÓN, JUGLARES, COMPOSITORES, ENTORNO, PERIODO, ESCUELA, CARACTERÍSTICA, HISTORIA, AGRUPACIÓN, ESTUDIOS DE GRABACIÓN, COMERCIALIZACIÓN |

| 2. Descripción                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| . Este trabajo de grado es un ejercicio investigativo que incluye muestra y datos cronológicos que sustentan la importancia dela guitarra en la música tradicional vallenata. También contiene en concepto que investigadores, historiadores, coleccionistas y folcloristas sustentan para definir la trascendencia histórica de un género musical que enmarca la identidad de un país, además de contener un análisis descriptivo extraído de fuentes claves para entender el significado de la utilidad de la guitarra en la música vallenata. |

| 3. Fuentes                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Gutiérrez, T. (1992). <i>Cultura Vallenata, origen, teoría y pruebas</i>. Valledupar: P&amp;J, LLerena, R. (1985). <i>Memoria Cultural en Vallenato</i>. Medellin: Impresiones Quirama Ltda.</p> <p>Oñate, J. (2003). <i>El ABC del Vallenato</i>. Bogotá: Alte Taurus, Al.</p> <p>Quiróz, C. (1983). <i>Vallenato, hombre y canto</i>. Valledupar: Icaro Editores.</p> |

| 4. Contenidos                                                                                                                                                                                          |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| El contexto histórico del vallenato, contexto histórico de la guitarra en la música tradicional vallenata y el concepto interpretativo de la guitarra en la música vallenata (tradicional - nueva ola) |

| 5. Metodología                                                                                                                                                                                                                                                    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Como conjunto de procedimientos racionales para recopilar la información, se utilizará el método de investigación etnográfica que consiste en la investigación detallada de situaciones, eventos y personas, interacciones y comportamientos que son observables. |

| 6. Conclusiones                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>La importancia de conocer las diferentes hipótesis que tratan de definir el génesis del concepto de vallenato.</p> <p>El análisis de las características sonoras que reflejan la originalidad de los interpretes (guitarristas vallenatos) como una experiencia acumulada de sus influencias musicales</p> |

|                |                               |
|----------------|-------------------------------|
| Elaborado por: | LISANDRO JACOB PINEDO ILLIDGE |
| Revisado por:  | MARIO RIVEROS                 |

|                                   |    |   |    |
|-----------------------------------|----|---|----|
| Fecha de elaboración del Resumen: | 00 | 0 | 00 |
|-----------------------------------|----|---|----|

## TABLA DE CONTENIDO

|                                                                                             |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| INTRODUCCIÓN                                                                                | 6   |
| 1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA                                                               | 7   |
| 1.1 El problema                                                                             | 7   |
| 1.3 Pregunta de investigación                                                               | 9   |
| 1.3 Objetivo General                                                                        | 9   |
| 1.4 Objetivos específicos                                                                   | 9   |
| 1.5 Justificación                                                                           | 9   |
| 1.6 Antecedentes                                                                            | 11  |
| 2. MARCO TEÓRICO                                                                            | 12  |
| 2.1 Contexto histórico del vallenato                                                        | 12  |
| 2.1.1 La caja                                                                               | 17  |
| 2.1.2 La guacharaca                                                                         | 18  |
| 2.1.3 El acordeón                                                                           | 21  |
| 2.2 Contexto histórico de la guitarra en la música tradicional vallenata                    | 25  |
| 2.3 Concepto interpretativo de la guitarra en la música vallenata “tradicional – nueva ola” | 33  |
| • Guitarristas precedentes                                                                  | 34  |
| • La guitarra de la década de los 70’s en adelante                                          | 63  |
| 3. METODOLOGÍA                                                                              | 96  |
| 4. PROPUESTA                                                                                | 97  |
| 5. CONCLUSIONES                                                                             | 111 |
| 6. REFERENCIAS                                                                              | 113 |

## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo titulado EL ANALISIS DE LA GUITARRA EN LA MÚSICA TRADICIONAL VALLENATA, muestra datos cronológicos que sustentan la importancia de la guitarra en este género musical.

En el contenido se referencian argumentos sobre el concepto que investigadores, historiadores, coleccionistas y folcloristas sustentan para definir la trascendencia histórica de un género musical que enmarca la identidad de un país, además de contener un análisis descriptivo extraído de fuentes claves para entender el significado de la utilidad de la guitarra en la música tradicional vallenata.

Este documento incluye tres puntos centrales que desglosan la formulación de esta investigación, EL CONTEXTO HISTÓRICO DEL VALLENATO, CONTEXTO HISTÓRICO DE LA GUITARRA EN LA MÚSICA TRADICIONAL VALLENATA Y EL CONCEPTO INTERPRETATIVO DE LA GUITARRA EN LA MÚSICA VALLENATA (tradicional-nueva ola), en todos ellos se describen y se evidencian aportes extraídos de bibliografías y audios del cual se fue creando un contenido inédito sobre el tema de la guitarra en la música tradicional vallenata.

## 1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

### 1.1 El problema

Colombia, en términos musicales, ha adoptado un sin número de tradiciones de diferentes culturas que se fueron asentando en todo el territorio nacional, definiendo con esto a este país como multicultural. Pero, también, existieron corrientes que influyeron en el inicio de nuevas escuelas sobre ritmos ya establecidos, dándole continuidad al impulso y proyección de lo que se considera como un fenómeno natural: “las músicas del Caribe”.

Precisamente en la costa Caribe Colombiana este fenómeno impactó de forma contundente en todos los espacios de dicha región, transformando esa realidad musical a la necesidad de su entorno, creando así nuevos sonidos, nuevos géneros, otra forma de ver conceptualizando la música del caribe, ahora como *la* “música del Caribe Colombiano”.

Seguramente los instrumentos fueron importantes en el momento de identificar algunos ritmos o géneros musicales, y sin duda alguna los movimientos migratorios hicieron que las músicas del caribe Colombiano dieran a conocerse fuera de su geografía natural.

Con el vallenato, sucedió igualitariamente, específicamente en la década de los años 20 y los años 30 (época dorada de la zona bananera en el departamento del Magdalena). En este tipo de eventualidades los provincianos o habitantes del sur de La Guajira encontraron en oriundos de otras partes, oídos dispuestos a escucharlos y repetir

luego en otros puntos del mapa (como el Chocó y algunas ciudades del interior del país), las tonadas cantadas por estos jornaleros guajiros.

Más adelante empieza a tomar fuerza el concepto de la parranda, que se definiría como la ocasión social para escuchar y cantar vallenatos, una reunión que gira en torno a la música para escuchar. En medio de todos los protocolos que tiene la parranda, como el de no hacer conversaciones que se salgan de lo que se toca y se canta, no bailar, no definir horarios; hay un punto muy marcado, y es el de no permitir más instrumentos que los tres tradicionales (la caja, la guacharaca y el acordeón), sin embargo, ocasionalmente, se retomaba la guitarra como instrumento acompañante con ritmo armónico, el que aportaba delicado sonido y prolongaba la tertulia.

Los juglares señalaban en sus entrevistas que antes ellos tocaban solos (sin caja y sin guacharaca). Posteriormente se fue adoptando la guitarra, quien finalmente se perpetuó como el instrumento por medio del cual algunos compositores definen sus melodías e incluso arreglos; pero todo esto es simplemente una teoría básica, es necesario identificar y profundizar en el tema, al punto que genere con claridad la importancia de este instrumento en esta música con relación a sus características sonoras, el papel como instrumentista solista, el de acompañante ritmo armónico, el de acompañante ritmo melódico, las técnicas y aportes de guitarristas, los diferentes conceptos de enlaces armónicos así como la trascendencia de generaciones de guitarristas.

Atendiendo a los conceptos antecendidos a la incorporación de la guitarra como instrumento integrado a la música vallenata, es válido precisar las características musicales que han permitido definir a este como un elemento de gran importancia en la música tradicional vallenata; de tal manera que se permita un análisis del proceso y



comprender desde la estructura académica de la música, los aportes que se han dado para mostrarlos al mundo musical.

### 1.2 pregunta de investigación

¿Qué características musicales han permitido definir a la guitarra como un instrumento de gran importancia en la música tradicional vallenata?

### 1.3 Objetivo General

Analizar la importancia y trascendencia de la guitarra en la música tradicional vallenata.

### 1.4 Objetivos Específicos

- Rescatar (evidenciar) los aportes de guitarristas que han permitido definir la importancia de este instrumento en la música tradicional vallenata para sistematizar la información que servirá de base en próximos estudios.
- Plasmar en un sistema de notaciones (partituras) el análisis extraído de los guitarristas objeto de estudio para poder realizar observaciones musicales con criterio académico.
- Diseñar herramientas didácticas y pedagógicas que permitan aplicar los componentes identificados en el análisis para facilitar el aprendizaje de la música tradicional vallenata sobre la guitarra.

### 1.5 Justificación

La guitarra en el vallenato ha estado evolucionando, y cada vez es más marcada la importancia del instrumento en el género. Desde la estructura armónica pasando por

lo melódico y lo rítmico, se han desplegado una variedad de cambios que hacen más interesantes el papel de la guitarra en la música vallenata. Técnicas, guitarristas, aportes, fusiones, escuelas, innovaciones, y otros, son los conceptos que rodean el lenguaje y el medio del gremio de este instrumento, haciendo que incluso guitarristas de otros géneros musicales se den a la tarea de buscar información que les permita abordar por lo menos de forma básica este instrumento.

El principal propósito de esta investigación es generar, en primera instancia, un completo análisis del uso de la guitarra en la música tradicional vallenata, extrayendo de éste instrumento las conceptualizaciones utilizadas por los guitarristas, quienes le otorgan sello personal a sus interpretaciones.

Además, generar, desde un concepto académico, información que pueda ser utilizada en forma diversa por todos los interesados en lo referente a la guitarra como instrumento musical vallenato. Por otra parte, hacer de esta investigación una herramienta pedagógica para el estudio del instrumento, como una propuesta de la guitarra solista sobre la música tradicional vallenata; tomando de cada análisis los elementos que permitan establecer en la estructura musical el componente armónico, rítmico y melódico simultáneamente, generando propuestas interpretativas de este instrumento sobre ésta música. Lo anterior responde a que dentro de los temas de investigación, que se manejan en la *música vallenata*, existen pocos trabajos –por lo menos publicados- que den cuenta de la utilidad e importancia de este instrumento sobre la música de guitarra en la música tradicional vallenata.

## 1.6 Antecedentes

Algunos de los documentos que ilustran un poco el contenido de esta investigación y que pueden ser referenciados como antecedentes son:

- Monografía de Héctor Francisco Luque Ulloque *Adaptación a los formatos de cuarteto de guitarra y guitarra solista sobre el ritmo de paseo y merengue vallenato*. U.P.N. 2012.
- Monografía de Rosa Helena Moreno Moreno y Zulma Giselle Torres Guarnizo *Recopilación y edición de compositores para guitarra acústica escrita por compositores Colombianos a partir de 1970*, U.P.N. 1997.
- Monografía de Jesús Begämbre Begämbre, *Estudio sobre el paseo vallenato* U.P.N 2000.
- Monografía de Bernardo Cardona, *Estudio para guitarra sobre músicas colombianas tradicionales*. Universidad de Antioquia, Facultad de Artes-Especialización en Artes 2007.

## 2. MARCO TEÓRICO

### 2.1 Contexto histórico del vallenato

Dentro de este tema, investigadores difunden sus experiencias con publicaciones en las que enmarcan interrogantes que resuelven con hipótesis, creando un fuerte espacio para la discusión. Son muchos los escritos socializados para exponer la supuesta realidad del génesis de lo que muchos consideran *la voz propia de una cultura* (vallenato); algunos escritores guiados desde el texto (como un fenómeno poético-musical) y otros regidos desde una posición etnográfica y antropológica, acertando con esto que “una cultura sin una perspectiva de su pasado difícilmente tiene la clarividencia para la concepción de un proyecto de su futuro” (Villalobos, 1985, p. 11).

A continuación se sustraen de diferentes autores los conceptos que se exponen como hipótesis o la realidad de lo que se conoce hoy en día como vallenato:

No se sabe con exactitud de dónde proviene la palabra “Vallenato”, muchas hipótesis han sido acertadas, más o menos ciertas. Sin embargo, lo que sí se conoce con precisión es que el nombre no gustaba a comienzos del siglo pasado a los habitantes de Valledupar (Quiroz, 1983, p. 15)

“La cultura vallenata tiene un punto de referencia por medio del cual se genera un criterio que permite entender este fenómeno, es un concepto territorial definido como el escenario esencial “Valle del Cacique Upar”. (Gutiérrez, 1992)

El Valle de Upar se trata de un concepto definido por los conquistadores que estuvieron por primera vez en este territorio, ubicado en la Sierra Nevada, la cordillera de Los Andes y el Río Magdalena. Este hermoso territorio se identificó como un vasto territorio plano incrustado entre montañas, al que decidieron darle el nombre de Upar, considerando a este el máximo jerarca de la población indígena más numerosa y desarrollada de este Valle: los Chimila.

Entonces el termino Upar ¿se trata de un nombre propio?, o ¿al título qué se la al mayor jerarca de dicha población?, seguramente es punto de discusión que se podría responder utilizando este ultimo interrogante. Hay que dar con claridad que toda la extensión del Valle de Upar (territorio ocupado por la cultura chimila) se da desde el Río Magdalena hasta las inmediaciones de Barrancas, en La Guajira.

A raíz de la conquista se dio una unidad étnica, esta fue la alianza entre chimila – guanebucán, debido a esto y épocas posteriores a la colonia, se considero que el Valle de Upar se extiende desde el Río Magdalena hasta bien cerca a Riohacha. Pero también, es preciso definir que el Valle de Upar no tuvo un marco político administrativo, es decir, posteriormente a la conquista y la Colonia, este Valle no perteneció al departamento del Cesar, ni a La Guajira, ni el Magdalena, debido a que los españoles dieron este nombre a todo el Valle situado entre la Sierra Nevada, la cordillera de Los Andes, el Río Magdalena y el sur de la península de La Guajira, precisamente el sector bañado en primera parte por los Ríos Cesar y Ranchería.

El anterior preámbulo antro-po-geográfico es para darle continuidad al título que ha permitido el alma de una de las identidades musicales más sobresalientes de Colombia “El Vallenato”.

¿De dónde proviene la palabra vallenato?, desde hace mucho este tema es motivo de discusiones, creando hipótesis que han conducido a confundir a los interesados en este.

Desde lo etimológico; 25 años después de creada la gobernación de Santa Marta, se fundó en ella la primera ciudad de *tierra adentro* y se le dio por nombre “Ciudad de los Santos Reyes del Valle de Upar”, los motivos: primero por haber tenido objeto de fundación el 6 de enero día de los Reyes Magos, segundo, por estar situada en el Valle de Upar, como se había bautizado la región.

Este espacio desde entonces ha sido el Valle de Upar, los cambios en su estructura y pronunciación se dieron en la primera ciudad fundada en el, ha evolucionado de nueve palabras iniciales se ha redujo a una sola así:

1. Ciudad de los Santos Reyes del Valle de Upar, nombre dado por el conquistador español encerrado en un formalismo religioso.
2. Ciudad del Valle de Upar.
3. Valle del upar o valle de Upar; en este caso se confundió el nombre de la ciudad con el nombre del Valle propiamente dicho.
4. Valle Dupar; de esta forma se pronuncio y se escribió en toda la época de la independencia y tiempo de la república, como consta en la cartas de Bolívar, Santander y demás que tienen que ver con esta tierra.
5. Valledupar; en el Caribe es típico la dicción original o también realizar a síntesis del primer nombre que puede ser largo, conservando aún la identidad de un contexto geográfico e histórico.
6. Valle; como una especie de deformación.

Con relación a la ubicación geográfica a la que se pertenezca, se puede darle definición al gentilicio, la referencia en este caso son dos puntos:

“*Ciudad de los Santos Reyes del Valle de Upar*”, hoy Valledupar dando la connotación de valduparence y el “*Valle de Upar*”, de este proviene el gentilicio de vallenato, es lógico decir que es vallenato los nacidos en estos dos sectores.

La comparación que se da, luego sobre el origen de la palabra sobre la relación del hijo de la ballena (el ballenato) ó una enfermedad en la piel, es posible considerarlo una verdadera necesidad. El mismo hombre es el encargado de promover la verdad cuando escribe para la historia.

Para muchos oriundos de Valledupar es de conocimiento que el término de vallenato se dio antes de la fundación de la Ciudad de los Santos Reyes del Valle de Upar. Pero a pesar de esto hizo sinónimo de lo popular o campesino, en otras palabras fue un concepto despectivo para representar a los habitantes o nacidos en el gran Valle.

Al independizarse Valledupar, lo vallenato surgió ante Colombia y frente al mundo como un símbolo cultural, orgullo de nuestra nacionalidad. Los dirigentes clasistas de Valledupar se dieron la tarea de engrandecer y de quitar el equívoco sentido de este término. Hoy nadie piensa así, ya no solo Santa Marta, sino Cartagena, Barranquilla y gran parte del interior del país han entendido que lo vallenato es otra de las causas que llenan de orgullo a cualquier hijo de la costa Caribe Colombiana, y aun más a cualquier colombiano.

El folclor vallenato, uno de los más ricos y definidos del continente, una especie o símbolo del folclor latinoamericano. Todas las condiciones históricas, culturales,

geográficas y étnicas, han confluido hasta la estructuración de un hecho folclórico sin precedentes.

Es de suma discusión el origen como tal de la música vallenata, hay quienes intentan mostrar que esta música tuvo inicios a partir del acordeón, también consideran definir la entrada del acordeón para comprobar con esto por donde entro este folclor a la región Caribe. La realidad es que a través del tiempo, la historia se encarga de definir la forma incontrovertible o las características conformadas en la realidad de un contexto, una expresión, la tradición de un pueblo (su folclor), etc.

Al hablar de su contexto histórico es obligatorio hacer un punto aparte para referirse a su morfología, la trilogía musical que en su proceso evolutivo ha sellado la identidad de un aporte triétnico; el aporte Europeo, Negroide e Indígena; esto según algunos historiadores y escritores como Thomas Darío Gutiérrez Hinojoza en su obra 1992). “Cultura Vallenata, origen teoría y pruebas” (1992).

La caja, la guacharaca y el acordeón son un cordón de silabas que transmiten la imagen y la identidad de un folclor, el folclor vallenato. No se piensa en otra música al escuchar estos tres términos, y si se dijera *vallenato* en primera instancia no se piensa en otra agrupación instrumental que no sea la iniciada en las líneas de este párrafo.

La trascendencia de esta trifonía encierra de forma individual lo relevante de cada una de sus características, investigadores han realizado aproximaciones de la naturalidad de su acento a un territorio que brindó lo mejor de su identidad folclórica para recibirlos y adoptarlos como parte de su tradición.



2.1.1 La Caja: estudiosos multiplican el criterio de otros pensadores de la historia de la música vallenata afirmando y diciendo; cuando el conquistador pisó nuestro suelo ya existía en la cultura Chimila una trfonía musical que constaba de gaita, guacharaca y un tambor mediano bímembranófono que era percutido con dos baquetas. Este formato que se conserva por varios siglos sufre varios cambios, de los cuales el primero es el acordeón que ocupa el lugar de la gaita (Oñate, 2003, p. 39).

Para la década de los 50's en algunos pueblos que geográficamente pertenecieron a la Región Ribana, consideraban como reglamentario para la interpretación del vallenato el acordeón, guacharaca y el tambor de doble parche que en el proceso del mestizaje con la cultura afroamericana, incorporó la percusión manual (ya no era con las baquetas).

Era muy común en la Región de la Escuela Negroide visualizar en los grupos de cumbias y gaitas que interpretaban los bailes cantados, la interpretación de un tambor cónico de mayor longitud y de una sola membrana o de fondo abierto, este por ser de un solo parche o membrana poseía mayor sonoridad.

El Zambaje entre el primer tambor de origen Chimila (dos parches sujetos por un aro de bejuco melero templado de arriba hacia abajo por una cabuya) con el de origen Negroide (templado con cuñas de madera), dio como resultado la actual caja vallenata (Oñate, 2003., P. 39).

Un instrumento que representa las remotas costumbres de los negros africanos traídos a las Antillas, es interpretado (en su mayor dimensión) por habitantes de la Costa Caribe Colombiana, percutiendo un lenguaje heredado que ha evolucionado por inquietos lucidos del ritmo, aportando a las piezas musicales una dimensión de coloridos

repiques, golpes y la afirmación de coincidencia que hasta finales de los cincuenta se visualiza en un conjunto de música vallenata (o de acordeón), la caja con parche de radiografía (en vez de cuero) y con herrajes metálicos para templarlo. Esto se dio en el grupo de Aníbal Velázquez y a quien se le atañe este cambio fue a José “Cheíto” Velázquez (hermano de Aníbal) quien tuvo influencia de un timbalero de la Orquesta de Lito Barrientos, salvadoreño que con frecuencia visitaba nuestra costa para esa época, quien traía instrumentos con parches sintético y herrajes de metal (Oñate, 2003., P. 43). Así se define (de forma básica) entonces lo que hasta hoy es la caja vallenata. Figuras son muchas en este instrumento, aportes casi innumerables, convirtiendo en escuela el sello personal de cada cajero.

2.1.2 La Guacharaca: así como el concepto del vallenato en general es una pista de discusiones donde despegan muchas definiciones que intentan exponer la naturalidad de este título (vallenato), este instrumento divide la tesis de diferentes investigadores sobre su procedencia. En este aparte se copiarán literalmente algunos de los párrafos impresos en las publicaciones de diferentes estudiosos de la historia de la *música vallenata*:

- La guacharaca es el instrumento musical más antiguo y autóctono de la instrumentación básica del folclore vallenato. Musicalmente clasificada como un idiófono de fricción de los llamados también rascadores, la encontramos en muchas culturas no solo de América, sino de otras partes del mundo, aunque con estructuras diferentes. Sus antecedentes históricos en nuestro medio han sido aclarados ampliamente por varios investigadores, entre los cuales podemos

mentonar a Guillermo Abadía Morales, Thomas Darío Gutiérrez Hinojoza y Octavio Marulanda. (Oñate, 2003., P. 47).

La *guacharaca*, *carrasca* o *charrasca* de la música colombiana es de origen africano, y los especialistas concuerdan en que no hay documentación que pueda vincular este tipo de instrumentos con las tradiciones musicales indígenas del Caribe y América de Sur. Las calabazas, cañas o varas metálicas dentadas de frotación reciben diferentes nombres (guayo, güira o güiro, rallo, gragué, reco-reco) en Cuba, Puerto Rico, República Dominicana, Dominica, Haití y Brasil.

En la Costa Atlántica Colombiana y el vecino estado Zulia de Venezuela, se la llama *guacharaca* y en Panamá guáchara. En Venezuela (donde se llama también *charrasca*), su uso es extendido en todo el país y está especialmente asociado con la música de baile urbana y con el acompañamiento de *gaitas* y *aguinaldo* durante la Pascua de Navidad, otra importante confluencia con las *parrandas* y el contexto de uso colombiano. Algo similar ocurre en Trinidad con la vira (de güira, en español), que aparece entre los instrumentos de las comparsas de carnaval en 1889 y se considera parte del aporte musical de los inmigrantes Barbados. También en Bolivia entre las comunidades afrobolivianas (Los Yungas) a este instrumento se le llama *guancha* y aún se usa junto con tambores cilíndricos (percutidos con las manos), tanto en contextos rituales (bodas) como festivos.

En la isla de Dominica, el mismo instrumento, también llamado güiro, aparece asociado al acordeón de botones y al *merengue*, unos de los géneros de música de baile local; esta es la misma combinación usada en la República Dominicana como acompañamiento para la *mangulina*, el *carabiné* y el *merengue*.

En Colombia, los instrumentos dentados de frotación contruidos de cañas tubulares cuentan con buena documentación desde aproximadamente finales de la década de 1860, y dichas menciones concuerdan en que en la Costa Atlántica, en el río Magdalena y en el Cauca se encontraba siempre en contextos afrocolombianos y en que (hasta la década de 1950) sus dimensiones eran mayores que la de los instrumentos actuales (Egberto Bermúdez Cujar, pag 17, ¿QUÉ ES EL VALLENATO? UNA APROXIMACIÓN MUSICOLÓGICA).

- La *guacharaca* fue el primer instrumento que se unió a los cantares de vaquería y de allí a lo aires vallenatos. En los largos viajes de arreo de ganado era utilizada para acompañar los cantos con su sonido monotónico. Su nombre deriva del ave llamada “guacharaca” o “pava silvestre”, anunciadoras de lluvias y amaneceres cuyo canto que se produce por un especial desarrollo de la siringe, es similar al sonido del instrumento que lleva su nombre.

Desde otro punto de vista, según José (I. Pinilla):

La guacharaca es una tonada y baile de los llanos de San Martín, Casanare, Vichada y Arauca. Es indudablemente una de las músicas acentuadas de esa comarca. Por su sonsonete parece pertenecer o haber pertenecido a la tribu guahibo y su carácter étnico está en el Oriente Nacional”

Moradores y expertos de llano aceptan que su nombre proviene del ave, pero hay quienes discrepan y dicen que el ave derivó su nombre del instrumento que se denomina también *charrasca*, *carrasca*, o *carraca*.

2.1.3 El acordeón: aerófono de lengüeta múltiple que se cuenta entre los instrumentos del folclor colombiano.

la majestuosidad del acordeón es definido por escritores e investigadores como el aporte europeo que se establece en el contexto de una región con una cultura musical predominante.

De éstos se encuentran publicaciones resaltando los antecedentes históricos como con Ciro Quiroz Otero (1993 en su obra *Vallenato Hombre Y Canto*; el contexto etnográfico con Thomas Darío Gutiérrez Hinojoza, (1992) en la obra *Cultura Vallenata, origen teoría y pruebas*; y, la implementación técnica para la masificación de este instrumento con Julio Oñate Martínez, (2003) en la obra *El ABC del Vallenato*.

Comúnmente semejan agradecer la proyección que le dio el acordeón a una música ajena a sus raíces, viéndose hoy por hoy como parte de un concepto musical, de una tradición folclórica que lo adoptó y este (el acordeón) la postuló como el sello y la identidad de un país (Colombia) identificado de norte a sur por sus características sonoras.

Datos cronológicos de los modelos de acordeón que se asentaron en el folclor vallenato: 1829: invento patentado en Viena por Cyrill Demian, presenta el 6 de mayo de ese año un nuevo instrumento denominado *accordion*, (para algunos investigadores como Julio Oñate la palabra acordeón es implementada hasta 1842).

Los estudiosos de este tema concretan en no tener claridad de cuál fue el primer modelo que llegó a Colombia. Esto lo basan en los conceptos de la tradición oral y los testimonios de juglares legendarios del folclor vallenato.

1930: década en la que se llena de gracia un modelo reconocido popularmente como el *tornillo e máquina*. Según Oñate Martínez, éste forma parte de la leyenda vallenata porque con uno de ellos Francisco el Hombre tuvo el encuentro con el diablo convirtiéndose así en el personaje mítico de una cultura popular.

A finales de la misma década, un nuevo modelo se referencia entre los interpretes con el nombre de *acordeón moruno*.

1940: un nuevo modelo de acordeón es utilizado por Emiliano Zuleta permitiéndole adaptar mayor riqueza armónica a una de la pieza más reconocida en el repertorio vallenato, *la gota fría*. A estos acordeones se les denominaron *guacamayos* o *colibríes*.

Los investigadores hacen énfasis en que fueron muchos los países que fabricaron el acordeón, pero para los acordeoneros de toda la región del *Valle de Upar* existió una gran preferencia por la casa Hohner de Alemania, los modelos resaltados en las anteriores pertenecen a esta marca fabricante.

1950: en el transcurso de esta década aparece un acordeón Hohner sellado como *Corona II* y nuestros juglares -como buenos costeños- los popularizaron con el nombre de *Dos Coronas*.

Este modelo les permitía a los intérpretes abordar una mayor profundidad en sus discursos creativos.

1960: en esta década se populariza un modelo que sería (hasta nuestros días) el referente de la gran mayoría de intérpretes. La casa Hohner lo sella con el nombre de *Corona III*, popularizado como el *Tres Coronas*.

Sobre este modelo hay mucho por decir, la inspiración de compositores fue llevada por medio de este a festivales, parrandas y en su diario interpretar, colgando en

su pecho el aporte a una tradición, encerrando un remanente que define la originalidad que evocan desde sus experiencias en las líricas y cadencias musicales (pases), proyectando siempre al *vallenato como el mejor testimonio para medir los sentimientos de las gentes del Caribe Norte de Colombia* “G.G Márquez” refiriéndose a la pieza musical.

Antes de la llegada del acordeón, el mestizaje triétnico dio resultados en su inicio muy diversos y luego, un fruto equilibrado simbolizado en una armonía musical, América, Europa y África como síntesis universal de la música folclórica. Posteriormente llegó un acordeón con sus valeses, mazurcas, fox-trot, etc, merodeando un tesoro musical al cual se incorporó, el reinado de las flautas los tambores y la guacharaca.

La flauta indígena ya estaba antes de él, forjando un camino por el cual el acordeón debió transitar; ahora junto con la guacharaca y la caja, se conformaría una trifonía representativa de la unidad musical, y de la unidad del hombre en América. En conclusión, se podría considerar un error tratar de ubicar el origen del folclor vallenato en el mismo momento en que a nuestros territorios llegó el acordeón, por el simple hecho de considerar una organología autóctona de tres siglos o más sin contar la etapa precolombina.

El músico vallenato ha desarrollado un fraterno sentimiento de aprobación y aprecio a este instrumento europeo que llegó a la región para vestirse del más autóctono sabor provinciano, el vallenato se puede presentar como una naturaleza folclórica, pero en realidad es un producto colectivo, y en sus inicios un anónimo de un producto de muchos aportes de todo un imaginario colectivo.

La unión del acordeón con la caja y la guachara no se dio de forma inmediata. Los primeros acordeonistas eran solistas, se sostiene que se interpretaba música instrumental, sin voz. La importancia del acordeón en la música vallenata es notable porque este incita a los acordeonistas a la vocalización (la transición de la música clásica europea a los aires propiamente costeños, fue lo que seguramente permitió esto).

Se hace necesario reiterar que la llegada del acordeón a la zona de influencia del folclor vallenato no debe de interpretarse como la inauguración de esta expresión musical; la cual comenzó a gestarse desde el complejo proceso de mestizaje que la colonización causó. Fueron siglos durante los cuales se cimento una armonía con aporte tri-étnicos, indígena, europeo y negroide que dieron forma y significado a una expresión folclórica de carácter trológico.

El vallenato desde sus inicios fue tejiendo referentes sociales que hoy van mucho más allá de la región donde nacieron estos cantos. Su tránsito de folclor de provincia a símbolo rítmico del país pone en evidencia una serie de circunstancias que determinan autenticidad hasta las que ponderan en el momento actual como el grado máximo de desarrollo de esta expresión.

El acordeón llegó, no lo enseñó a tocar nadie, cada quien lo cogió lo aprendió y le invento. No fue el acordeón, fue la riqueza musical encontrada en cada lugar visitado lo que le permitió adaptarse y determinar su futuro.

Sus aires se conocen con los nombre de paseo, son merengue y puya, este último enmarcado en una pequeña vía de extinción con muy pocos compositores e intérpretes. Aunque existen entre ellos marcadas diferencias melódicas, armónicas y rítmicas todos



estos aires son agrupados con el nominativo vallenato, y con él se designa también el habitante de la zona de base étnica con predominio negro y con mucho en común con el resto de los moradores de la Costa Atlántica, pero con peculiaridades diferenciadoras que se pueden establecer en el modo de hablar y sirven para identificarlo.

Aunque existe una fuerte tendencia de considerar todo lo que se toca con acordeón como vallenato, se precisa que no es así. **Ciro Quiroz Otero** y **Julio Oñate Martínez** hacen énfasis en ello en sus ya referenciadas obras lo precisan.

El acordeón llegó y se quedó con música terrígena. Resaltando sus valores y resaltando su hermosura. Hoy el acordeón es mirado con sorpresa por todo el mundo, enterando a otro que existe una música folclórica latinoamericana llamada vallenato, tan rica que hoy en día no hay instrumento que reemplace la versatilidad que este ha aportado a esta música, tanto esto que los músicos de las antiguas tradiciones, construyendo sus flautas para interpretar sus creaciones, se adaptaron y especializaron al punto que cada aire vallenato es interpretado con la mayor versatilidad y maestría.

El acordeón lejos de crear un sello propio de una música autóctona, se tuvo que adaptar a la complejidad y hermosura de un mundo musical tan rico como la propia fusión triétnica.

## 2.2 Contexto histórico de la guitarra en la música tradicional vallenata

El acordeonero era un intérprete y creador solitario, una especie de nómada que divulgaba con su canto la realidad de su entorno. Tal situación se marcó desde los años 20, o antes, según el criterio de algunos historiadores de la música vallenata.

Para los años 30 se empieza a dar movimientos de acompañamiento grupal a los acordeonistas, estos en sus desplazamientos a los grandes centros urbanos de la Costa Atlántica llegaban sin acompañantes a los sitios invitados, aportando esto a la búsqueda de músicos (principalmente percusionistas) para sus presentaciones y para las primeras incursiones en el ámbito de las grabaciones musicales.

Con lo anterior, los acordeonistas toman conciencia sobre sus presentaciones, estar acompañados con caja y con guacharaca les aporta un mejor producto musical que cantando y tocando solos, es entonces cuando empieza a tomar nombre el formato representativo de la música tradicional vallenata; caja, guacharaca y acordeón.

En el transcurrir de la década de los años 40's se hacen las primeras grabaciones comerciales en el ámbito musical del vallenato, aquí la guitarra toma punta a todos los instrumentos que posteriormente integran al formato tradicional.

Así se muestra en una grabación de Guillermo Buitrago interpretando la *Gota fría* de Emiliano Zuleta Vaquero, se aprecia un formato integrado por 2 clarinetes, un bajo -posiblemente eléctrico por su timbre- guacharaca y sin duda una guitarra acompañando con un ritmo definido en la jerga de la tradición oral como “anticompasado”, haciendo referencia al marcado en contratiempo que se aprecia de forma permanente en todo el periodo de la obra.

Otra pieza en la misma década fue grabada en el formato de acordeón, guachara y guitarra -interpretada por Buitrago-. *Las cosas de las mujeres*, en esta pieza es evidente una guitarra marcante combinando los bajos y sosteniendo la armonía sobre fragmentos

melódicos como respuesta a la melodía y a los pases que el acordeón realiza en diferentes momentos (estas dos piezas serán objeto de estudio en el siguiente capítulo).

Toda la década de los cuarenta en su proceso del nacimiento de la comercialización de la música tradicional vallenata fue un emporio de grandes guitarristas que hasta ese momento eran solamente conocidos en los espacios donde radicaban, Guillermo Buitrago (Cienaguero), José María Peñaranda (Barranquillero), Julio Bovea (Samario), Julio Erazo (Guamal, Magdalena), Juan Madrid (de origen antioqueño), Orlando Nola Maestre (Cesar).

Estos son solamente algunos de los que hacen parte de la gran lista de artistas que aportaban con su forma de interpretar la guitarra el trascender de una música que pasa de los campos de vaquería a los salones de bailes más cotizados de la Costa Caribe y del interior del país, *el vallenato*.

“No se puede indicar con precisión el lugar donde se originaron los ritmos costeños” (Adolfo González Henríquez, pag 6, Los estudios sobre música popular en el Caribe colombiano), pero si hay referencias que permiten sustentar como la guitarra aporta de forma contundente a la identificación de un género musical que promueve la identidad de una región.

“La presencia de la guitarra en la música vallenata data desde comienzos del siglo XX”. (Oñate.2003. p.83). Hay una época en Colombia que enmarca un sin número de aportes en diferentes conceptos sobre un espacio específico, lo político, lo social, la educación, el progreso económico y por supuesto lo cultural (por medio del arte en varias de sus disciplinas, en este caso la música), se alteraron con una dinámica

denominada *movimientos migratorios* producida por el ambiente industrial que caracterizaba a diferentes regiones de la Costa.

En el caso de la Costa Caribe colombiana se hace referencia al departamento del Magdalena, específicamente en inmediaciones del municipio de Ciénaga en el que a principios de este siglo se implantaron cosechas de caña de azúcar y el auge de la bonanza bananera permitieron que foráneos se radicaran en esta zona y estos a su vez participaban sus costumbres con los naturales de Ciénaga.

La influencia musical que adoptó el Caribe Norte colombiano fue sin duda música antillana (principalmente cubana), siendo el género cubano con sus distintos ritmos y su esencia afro-caribeña el que más ha influenciado en otras músicas populares del mundo. En Colombia su difusión se dio por medio de emisoras y los movimientos migratorios (dicho en anteriores líneas) que en busca de nuevos rumbos los cubanos se radicaban en cualquier espacio donde tuvieran una oportunidad de sobrevivir.

Los anterior permite tener un pequeño acercamiento de los primeros movimientos de guitarristas en la Costa Caribe colombiana, ya que desde comienzos del siglo 20 en diferentes regiones de la Costa, se dio la presencia de guitarristas cubanos que llegaban a laborar en las distintas industrias creadas en esa época trayendo consigo el son montuno, el bolero, la guajira, etc.

Ciénaga será entonces el polo difusor de aires musicales (que hasta entonces solo se escuchaban en Bogotá) como rancheras, tangos, valsos, música cubano (boleros, sonos, etc.) gracias a los cubanos encargados de generar ese movimiento en torno a la guitarra (Oñate., 2003. p.83).

Ciénaga recibe el título de emporio cultural quien por medio del auge de la bonanza bananera es la vena de exponentes culturales de diversas regiones de la Costa como de la cuenca del Caribe, haciendo esto el ambiente de una dinámica cultural que fue propicia para el empoderamiento de la guitarra en los músicos de la época.

Vale la pena hacer un paréntesis para destacar las características que algunos investigadores sobresaltan de un personaje de esta región de Colombia -Costa Caribe- que permitió hacer el puente a la popularidad de una música que hoy en día se discute en términos de regionalismo, *la música vallenata vs la música cienaguera*, a finales de los años treinta aparece siendo notorio desde sus primeras propuestas musicales, Guillermo Buitrago.

Guillermo de Jesús Buitrago Enrique, considerado “el eslabón perdido de la música tradicional vallenata”, “el cantante de todos los tiempos”, “el jilguero de la Sierra Nevada”, nace el 1 de abril de 1920 y muere el 19 de abril de 1949.

Se le considera pionero de la música vallenata en formato de trio (dos guitarras una guacharaca), dando claridad que este formato era procedente de toda la región Caribe, además es el primero en empezar a acompañar en las grabaciones con acordeón en el año de 1944 acompañando al juglar Abel Antonio Villa. También se le reconoce como el pionero de la música en la Región Caribe colombiana por ser el primero en grabarles las canciones a los compositores consagrados de la región del Valle de Upar.

Buitrago logra romper la barrera de la indiferencia de los estratos más altos de la sociedad colombiana, convirtiéndose a su vez en el ídolo de los sectores populares de esta.

En medio de la historia de Buitrago se encuentra el nombre de Eulalio Meléndez, considerado el patriarca de la música del Caribe.

Buitrago era un artista avanzado para su época. Fue el primero en grabar propagandas cantadas (jingles), “Ron Motilón” y “Ron Añejo”. También fue gran difusor de la promoción del Magdalena Grande.

En la década de los 40’s el primero en grabar *La gota fría* y grabando las canciones de Escalona es el primero en grabar *El testamento*. Para la época de Buitrago, paseos, cumbias, merengues y puyas ya eran interpretados por antecesores en parrandas registradas en el siglo XIX. En ese momento conjunto de gaitas, conjuntos de guitarra y conjunto de mestizos amenizaban la llegada de los viajeros.

La influencia musical de Guillermo Buitrago fue la música antioqueña y algunos rasgos de su música denotan que la música cubana también incide en sus interpretaciones.

Para historiadores costeños Buitrago toma lo que escuchaba de la música de su entorno y crea su propio estilo considerado como el *paseo Cienaguero*.

Guillermo Martínez, dramaturgo y escritor, hace énfasis en: ya había llegado a Colombia el *paseo* que era un pase de la contradanza, era la frase valseada, esto se interpreta en guitarra. Los mestizos de la Ciénaga Grande, adoptan ese fragmento de la contra danza en la guitarra, naciendo así el *paseo Cienaguero*.

Edgar Caballero Elías, escritor, define a Buitrago como un símbolo de la música popular de la Costa Caribe Colombiana.

Ismael Correa, historiador, considera a Guillermo Buitrago como el cantante y guitarristas que le dio la mayor importancia a la música provinciana de la zona de Valledupar y el emporio del Almirante Padilla.

Desde 1997 se realiza el festival de música con guitarra en Ciénaga Magdalena, este evento considerado patrimonio cultura lleva su nombre.

Son uno de los tantos apartes que se registran por medio de entrevistas y bibliografías sobre la música y el papel tan representativo que protagonizo Buitrago, Cienaguero de nacimiento quien se reconoce hoy por hoy como el ídolo popular de todo el país por generar éxitos con las ventas masivas de la naciente industria disquera colombiana en los años 40.

Si bien durante la época colonial los salones adornados de las amplias casas de peninsulares y criollos se nutrieron de música española, zapateo y fandango, entonando los nostálgicos alientos de tierras lejanas, la posteridad solo legó a la futura trilogía la magia sonora de la guitarra.

El vallenato con guitarra será siempre un gusto popular por quienes lo escuchan. Esto se ve reflejado en los año 2000 y 2001 cuando las casas disqueras lanzaron al mercado varios trabajos discográficos con arreglos en guitarra promocionando compositores como Iván Ovalle, José Antonio (Chiche) Maestre, Fabián Corrales, Diomedes Díaz, Beto Zabaleta, Poncho Zuleta, entre Otros.

Según el investigador Guajiro Ángel Acosta Medina, la guitarra tuvo su valor en la medida en que sirvió de puente social al vallenato, quien sufrió el rechazo inicial en los salones de alta clase de las principales poblaciones del Magdalena Grande.

Los cantos de Rafael Escalona, entonados por este y sus compañeros de parranda, aceptaron la guitarra como un aliado mucho más aristocrático para la escandalizada sociedad vallenata, que el acordeón de naturaleza corroncha y coralibe. Fue a través de la guitarra que se immortalizaron los cantos de Escalona, y aún en la actualidad no hay compositor que no sea amigo de este instrumento.

En conclusión, los aportes indígenas, negroides y europeos como elementos estructurales del vallenato permiten establecer los planos coincidentes del complejo tejido cultural que el proceso de mestizaje formó en la idiosincrasia del habitante de la región vallenata, y de paso desvirtúan cualquier intento de negar los aportes auténticos como lo siguieron estudios que tratan de probar que el vallenato es como los retoños del romance español o de expresiones de orígenes antillanos. El vallenato es producto de una síntesis compleja, en la que se reflejan tres razas que el destino mezcló en la más sublime comunión: la música\*.



### 2.3 Concepto Interpretativo De La Guitarra En La Música Vallenata “Tradicional – Nueva Ola”.

Desde los inicios de la guitarra en la *música tradicional vallenata* se ha marcado la importancia de este instrumento como un agregado de gran valor. Todas las agrupaciones que comercialmente se difundieron desde la década de los 40's utilizaron la guitarra como un apoyo para el acordeón en los diferentes movimientos melódicos de la pieza interpretada (introducción, contrapunto, intermedio, al finalizar la pieza y en ocasiones algunos motivos improvisados, demostrando con este último la calidad interpretativa y creativa del guitarrista).

La guitarra en la música vallenata tiene como evidencia el trayecto marcado en diferentes momentos en los cuales se reflejan los aportes hechos por guitarristas que con su estilo encierran un lenguaje interpretativo único.

En cada momento o periodo los guitarristas adquieren la información y las herramientas que les permite nutrir sus interpretaciones por medio de ritmos, músicos, compositores, la industrialización (movimientos migratorios), la política, el contrabando, son algunos de los eventos influyentes en estos.

La armonía utilizada por el *guitarrista vallenato* está fundamentada en su gran totalidad en la *armonía tonal*. Los círculos armónicos utilizados son usualmente sobre los grados I IV y V “esto hablando en mayor medida de la música interpretada en los años 40's hasta finales de los años 70's”, son muy pocas las grabaciones en tonalidades menor, al igual que el porcentaje de paseos vallenatos (rápidos y lentos) grabados es

superior que el de los demás ritmos que hacen parte del genero vallenato (merengue, son y puya).

2.3.1 *Guitarristas Precedentes*: Este momento se visualiza en la década de los años 40's con la participación de Guillermo Buitrago en las primeras grabaciones comerciales de *música vallenata*. En su estilo Buitrago es el primero en grabar *la gota fría* (Emiliano Zuleta Vaquero) en el año 1943.

Score

## LA GOTA FRÍA

Versión (Guillermo Buitrago, 1943) EMILIANO ZULETA VAQUERO

The musical score is for the song "La Gota Fría" by Emiliano Zuleta Vaquero, featuring Guillermo Buitrago's guitar. The score is in 4/4 time and key of D major (indicated by two sharps). It consists of three systems of staves for Clarinet in Bb, Guitar, and Electric Bass.

- System 1 (Measures 1-3):**
  - Clarinet in Bb:** Measure 1 has a whole rest. Measure 2 starts with a first ending bracket labeled "1m" over a quarter note D, followed by eighth notes E, F#, G, A, B, C, D.
  - Guitar:** Measure 1 has a whole rest. Measure 2 has a quarter rest followed by a quarter note D, then a half note chord of F# and A.
  - Electric Bass:** Measure 1 has a whole rest. Measure 2 has a quarter note D, followed by a half note chord of F# and A.
- System 2 (Measures 4-6):**
  - Bb Cl.:** Measure 4 has a quarter note D with a "V7" chord symbol. Measure 5 has a quarter note E, quarter note F#, and quarter note G. Measure 6 has a first ending bracket labeled "1. Im" over a quarter note D, followed by eighth notes E, F#, G, A, B, C, D. Measure 7 has a second ending bracket labeled "2." over a quarter note D, followed by eighth notes E, F#, G, A, B, C, D.
  - Gtr.:** Measure 4 has a quarter rest followed by a quarter note D, then a half note chord of F# and A. Measure 5 has a quarter rest followed by a quarter note D, then a half note chord of F# and A. Measure 6 has a quarter rest followed by a quarter note D, then a half note chord of F# and A. Measure 7 has a quarter rest followed by a quarter note D, then a half note chord of F# and A. Measure 8 has a quarter rest followed by a quarter note D, then a half note chord of F# and A.
  - E.B.:** Measure 4 has a quarter note D, followed by a half note chord of F# and A. Measure 5 has a quarter note D, followed by a half note chord of F# and A. Measure 6 has a quarter note D, followed by a half note chord of F# and A. Measure 7 has a quarter note D, followed by a half note chord of F# and A. Measure 8 has a quarter note D, followed by a half note chord of F# and A.
- System 3 (Measures 8-11):**
  - Bb Cl.:** Measure 8 has a quarter note D with a "V7" chord symbol. Measure 9 has a quarter note E, quarter note F#, and quarter note G. Measure 10 has a quarter note A, quarter note B, and quarter note C. Measure 11 has a first ending bracket labeled "Im" over a quarter note D, followed by eighth notes E, F#, G, A, B, C, D.
  - Gtr.:** Measure 8 has a quarter rest followed by a quarter note D, then a half note chord of F# and A. Measure 9 has a quarter rest followed by a quarter note D, then a half note chord of F# and A. Measure 10 has a quarter rest followed by a quarter note D, then a half note chord of F# and A. Measure 11 has a quarter rest followed by a quarter note D, then a half note chord of F# and A.
  - E.B.:** Measure 8 has a quarter note D, followed by a half note chord of F# and A. Measure 9 has a quarter note D, followed by a half note chord of F# and A. Measure 10 has a quarter note D, followed by a half note chord of F# and A. Measure 11 has a quarter note D, followed by a half note chord of F# and A.

2 LA GOTA FRÍA

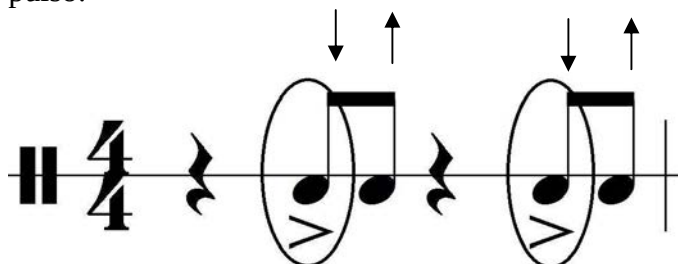
The image displays a musical score for the piece 'LA GOTA FRÍA'. It consists of two systems of staves. The first system covers measures 12 to 15, and the second system covers measures 16 to 19. The instruments are B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Guitar (Gtr.), and Electric Bass (E.B.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). In the first system, measure 12 is marked with a '12' and a 'V7' chord, and measure 13 is marked with an 'Im' chord. In the second system, measure 16 is marked with a '16' and a 'V7' chord, and measure 17 is marked with an 'Im' chord. The guitar part features a consistent rhythmic accompaniment throughout the piece, while the clarinet and bass provide harmonic support.

Imagen 1

Fuente: Elaboración propia a partir de audio original

En la imagen 1 se aprecia desde el compás 2 hasta el compás 5 una constante en el acompañamiento rítmico de toda la obra. En esta se muestra simplemente un fragmento de la pieza (la introducción), existen algunos fragmentos melódicos realizados por la guitarra en el transcurso de la canción, pero lo más relevante y se toma como el sello de las piezas en las que Guillermo Buitrago interviene con su guitarra es el acompañamiento rítmico que varía un poco según el formato instrumental. En la grabación de esta pieza el formato es integrado por dos clarinetes, un bajo eléctrico, la voz, guitarra, caja y guacharaca.

En *La gota fría* el acompañamiento de la guitarra es una respuesta al marcante del bajo, siempre se acentúa las notas que corresponden a la primera corchea de cada pulso:



En Guillermo Buitrago se refleja con esta y toda su música la emulación que realiza de la música antioqueña por ser esta su influencia desde los inicios de sus creaciones.

También en la imagen 1 se aprecia (compases 6 al 14) como la guitarra desde sus inicios en los formatos grupales de música tradicional interviene melódicamente en el

discurso musical, aportando con su timbre al refuerzo sonoro de la melodía.

## LAS COSAS DE LAS MUJERES

Tema interpretado por Abel Antonio

Villa y Guillermo Buitrago

(1944)

Guitar

Accordion

Gtr.

Acc.

5

5

10

10

14

14

I

v

I

V7

I

V7

I

V7

I

2 LAS COSAS DE LAS MUJERES

The musical score is for the piece 'LAS COSAS DE LAS MUJERES'. It is written for guitar (Gtr.) and accordion (Acc.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is divided into two systems. The first system begins at measure 18 and the second at measure 22. In both systems, the guitar part starts with a V7 chord and ends with a first ending marked 'I'. The accordion part provides a steady rhythmic accompaniment using eighth and sixteenth notes.

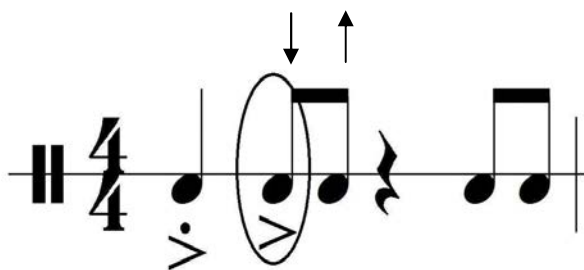
Imagen 2

Fuente: Elaboración propia a partir de audio original

En la imagen 2 se muestra otro fragmento musical, en este caso la primera canción grabada con acordeón. Es una composición del legendario juglar Abel Antonio Villa (en el acordeón) y la guitarra es interpretada por Guillermo Buitrago.

Se aprecia en los compases 2 al 8 lo que hasta estos días no se ha vuelto a escuchar en otras grabaciones, Buitrago, seguramente, lo hizo como apoyo para definir la velocidad en la que se iba a proponer el desarrollo de la pieza.

Al igual que en la pieza anterior *-La gota fría-* es evidente lo que es una constante en la música de Buitrago, bajos marcante y melódicos (compases 9 al 16) y haciendo una vez más énfasis en el grupo de notas correspondientes al acorde sobre la primera corche del segundo pulso:



En esta pieza es notable la propuesta de anticipación armónica muy característica en el género cubano en especial el son cubano (compases 17 al 23). El formato de *las cosas de las mujeres* es acordeón, guitarra, voz y guacharaca.

*“El fragmento melódico que realiza el acordeón para la introducción de la canción en la grabación se repite después de la intervención del cantante, se hace este salto con el fin de mostrar la propuesta de anticipación armónica de la guitarra (compases 17 al 23)”.*

## LA ARAÑA PICUA

Paseo Vallenato

Guillermo Buitrago

The musical score is written for three instruments: Guero, Acoustic Guitar 1, and Acoustic Guitar 2. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score is divided into three systems, each containing three staves. The first system shows the initial measures, with the Guero part starting on a whole note and the guitars entering in the second measure. The second system continues the melody and accompaniment, with a 'V7' chord marking above the Acoustic Guitar 1 staff. The third system concludes the piece with a final measure. The Guero part consists of a steady eighth-note rhythm. Acoustic Guitar 1 plays a melodic line with various ornaments and a final flourish. Acoustic Guitar 2 provides a harmonic accompaniment using chords and single notes.

Guero

Acoustic Guitar 1

Acoustic Guitar 2

Gro.

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Gro.

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2



2 LA ARAÑA PICUA

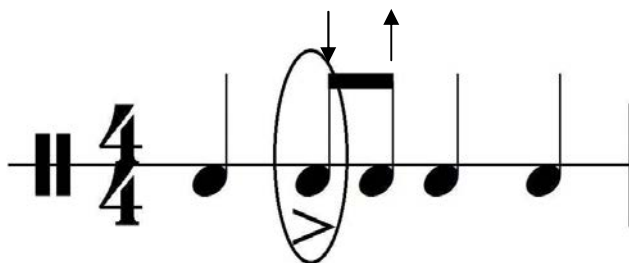
The musical score is for a piece titled "LA ARAÑA PICUA". It is written for three staves: Gro. (Guitarra), Ac.Gtr. 1 (Acoustic Guitar 1), and Ac.Gtr. 2 (Acoustic Guitar 2). The key signature is D major (two sharps). The time signature is 2/4. The score shows measures 13 to 17. Measure 13 has a first ending bracket. Measure 14 has a second ending bracket labeled "V7". Measure 17 has a first ending bracket labeled "1." and a second ending bracket labeled "2.".

Imagen 3

Fuente: Elaboración propia a partir de audio original

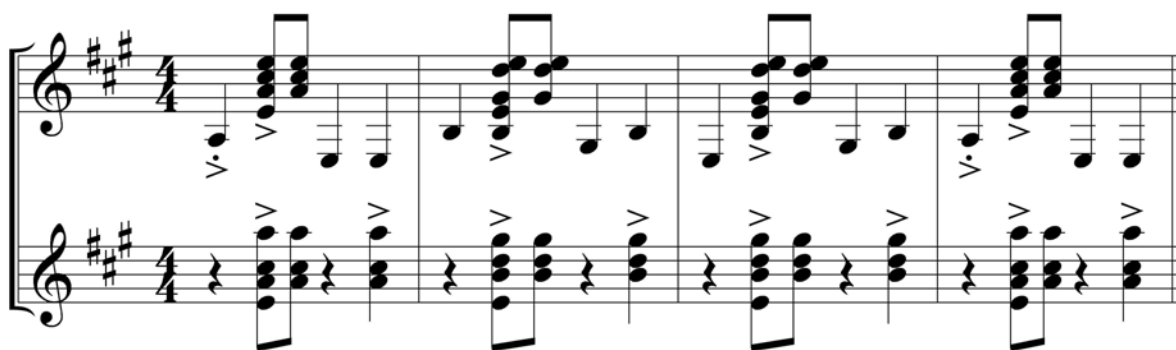
La imagen 3 es otro fragmento de una pieza musical de la autoría de Guillermo Buitrago. Se muestra la guitarra con un papel más marcante o acompañante por ser un formato de trio, 2 guitarras, una puntera o requintada y otra en la afinación estándar generando la armonía junto al ritmo y guacharaca. También los tríos de música tradicional (en este caso de *música vallenata*) están conformados por dos guitarras en la misma afinación.

Se sigue mostrando en cada pieza musical de Buitrago la característica sonora de su andante rítmico:



Toda la pieza contiene el mismo acompañamiento ritmo-armónico, pero hay que tener en cuenta que esta se interpreta en formato de trío, por ende la *guitarra puntera* va haciendo la misma armonía y en ocasiones el mismo ritmo pero con otros *mapas acórdicos*, generalmente implementando la media cejilla o en su mayor defecto  $\frac{1}{4}$  de cejilla:

Mapa #1



Mapa #2.



Mapa #3.



Mapa #4



Cualquiera de estos mapas es usual en la música de Buitrago y en la mayoría de las agrupaciones de este formato (trío de guitarra vallenata) que en el transcurso de los años se van conformando.

Para algunos investigadores, la música de Buitrago no se acercaba al núcleo de lo considerado como el concepto sonoro del *vallenato*, sin duda tenía un lenguaje único en sus interpretaciones pero la esencia musical de su contenido no era vallenato, se discurre decir que su música sonaba más a “cachaco” que a “costeño”, seguramente su título de cantante de música vallenata se le daba por cantar canciones de compositores de este género, como por ejemplo algunas canciones de Rafael Escalona.

El formato trio ha sido en gran medida una constante representativa de la música latina. Buitrago en su época impulso con su música el nombre de una región y posteriormente se irían sumando a ese legado otros artistas que se convertirían de igual forma en un referente de la *música vallenata con guitarra*, como por ejemplo el grupo los *LosTawuaras*.

*Tawuaras* en el castizo de la cultura indígena Wayuu significa hermanos y con este trio la esencia es otra, su música suena más a *provincia*. Así como en Buitrago todos sus integrantes eran Cienagueros, en *LosTawuaras* todos eran guajiros con un gran nivel técnico y de interpretación sobre la guitarra, pero de ellos sobresalía el nombre de uno de los guitarristas punteros y compositores más referenciado de la *música vallenata*, Carlos Huertas.

Él transmite la influencia que adquiere de la música cubana pero también de la música venezolana y con músicos del interior del país (siendo estos sus primeros maestros), esto le suma a la construcción de su propio estilo interpretativo convirtiéndose así en un referente para muchos guitarristas que hoy en día promocionan el *vallenato en guitarra* o pertenecen a alguna agrupación profesional de este género. Este trio no solamente interpretaba *música vallenata*, su repertorio incluía boleros, valeses y otros ritmos de la costa caribe colombiana y latinoamericana.

## EL CANTOR DE FONSECA

Carlos Huertas

Acoustic Guitar 1

Acoustic Guitar 2

Voice

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

2

## EL CANTOR DE FONSECA

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

13

V7

17

I

20

IV

I

## EL CANTOR DE FONSECA

3

24

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

V7

27

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

I IV

31

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

I V7

Detailed description: This musical score is for the piece 'EL CANTOR DE FONSECA'. It is arranged for two acoustic guitars (Ac.Gtr. 1 and Ac.Gtr. 2) and a bass line. The music is in the key of D major (indicated by four sharps: F#, C#, G#, D#) and 4/4 time. The score is divided into three systems, each starting at measure 24, 27, and 31 respectively. The first system (measures 24-26) features a V7 chord. The second system (measures 27-30) features I and IV chords. The third system (measures 31-33) features I and V7 chords. The guitar parts consist of chords and single notes, while the bass line provides a steady accompaniment. The notation includes various musical symbols such as treble clefs, key signatures, time signatures, and chord symbols.

4 EL CANTOR DE FONSECA

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

34

37

41

I IV I V7 I

Imagen 4

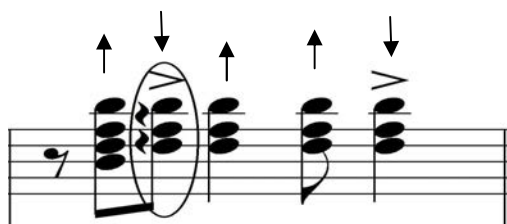
Fuente: Elaboración propia a partir de audio original

Sin duda es una de las piezas más reconocidas de este compositor, cantantes la han grabado en diferentes estilos resaltando la hermosura de su lírica y su melodía.



La imagen 4 es un fragmento musical, y en ella se visualiza la interpretación del mismo Carlos Huertas en la guitarra puntera con el trio *LosTawuaras*. No se sabe con seguridad el año que Huertas realizó esta composición, pero el audio utilizado para realizar este transcrito es de 1974, tomado de una grabación que este grupo hizo para la Radio Difusora Nacional.

Se aprecia como de principio a fin la melodía definida en el *punteo* mantiene un constante *apoyo intervalico* (esta es una de las características del sello interpretativo de Huertas), por ejemplo la introducción (compases 1 al 9) y el intermedio (compases al 35 al 43). Es notorio en los compases 10 al 35 el rasgueo que identifica a la *guitarra vallenata*:

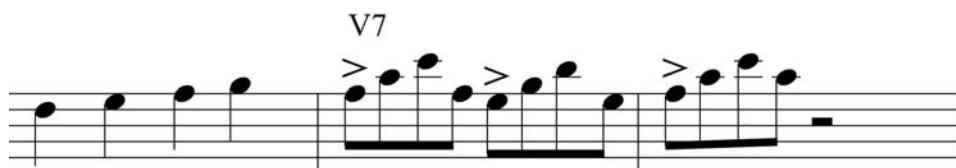


La estructura de la *guitarra marcante o acompañante* adquiere cambios en su contenido rítmico:



Se nota como en el bajo 2 (encerrado con el círculo), hace énfasis con el quinto grado del próximo acorde para realizar el cambio en todo el acompañamiento.

Con Huertas empieza a ser más notorio la *guitarra puntera* (compases 14 al 16) aprovechando los espacios que deja la voz interviniendo y apoyando:



Otra de las características de Huertas en sus interpretaciones son los cromatismos transitorios (compas 35), en este caso es utilizado para dirigirse del I° al IV°:



# LA HAMACA GRANDE

Ver: Los Tawara

Adolfo Pacheco

Acoustic Guitar 1

Acoustic Guitar 2

Voice

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

2

## LA HAMACA GRANDE

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

13

IIIIm bIIIIm

17

IIIm V7 I

22

V7 I

Detailed description: The musical score is for a piece titled 'LA HAMACA GRANDE'. It features two acoustic guitar parts, Ac.Gtr. 1 and Ac.Gtr. 2, and a bass line. The score is divided into three systems. The first system (measures 13-16) shows Ac.Gtr. 1 with a melodic line and Ac.Gtr. 2 with a rhythmic accompaniment. The second system (measures 17-21) shows Ac.Gtr. 1 with a melodic line and Ac.Gtr. 2 with a rhythmic accompaniment. The third system (measures 22-26) shows Ac.Gtr. 1 with a melodic line and Ac.Gtr. 2 with a rhythmic accompaniment. The bass line is a simple eighth-note pattern.

## LA HAMACA GRANDE

3

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

27

V7

I

V7

32

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

32

I

V7

37

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

37

I

V7

I

4 LA HAMACA GRANDE

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

42

46

50

54

V7

I

Imagen 5

Fuente: Elaboración propia a partir de audio original.

Con esta pieza musical, se plasma la versatilidad del grupo *Los Tawaura* para interpretar diferentes ritmos tropicales. Esta composición de Adolfo Pacheco originalmente es en ritmo de *paseo vallenato*, pero esta agrupación la interpreta en *pase-bol*.

La *guitarra acompañante* permanentemente muestra la forma de interpretar la guitarra en este ritmo durante toda la canción:



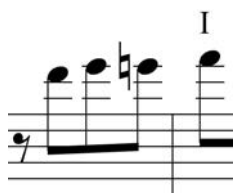
Las anticipaciones armónicas son completamente notorias y constantes en esta obra:



Las notas encerradas en el círculo muestran cómo se realiza la anticipación utilizando la nota correspondiente al quinto grado del siguiente acorde.

La guitarra puntera exige un alto nivel técnico para la digitación en la parte introductoria (compases 1 al 10) pero sobre todo el intermedio (compases 34 al 57), pareciera que Huertas estuviera improvisando en la pieza de principio a fin.

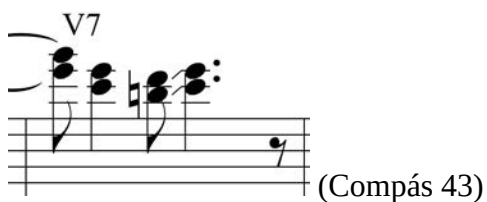
Se sigue viendo lo que es una de las características más evidentes en la digitación de Carlos, los cromatismos transitorios en el inicio de la introducción:



Y en los compases (46 al 49):



También se visualiza en este transcrito el glissado como otro de los conceptos técnicos que caracteriza las interpretaciones de Carlos Huertas compas (43 y 55)



La imagen 5 es un fragmento (un poco más extenso que las anteriores imágenes) de la canción, el intermedio es copiado solamente hasta la mitad.



CANTA CONMIGO

Hernando Marín Lacouture

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Measures 5 to 8 of the guitar score. Measure 5 starts with a treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 5-measure rest. The bass line begins with a quarter note G#2, followed by eighth notes A#2 and B2, and a quarter note C#3. Measure 6 features a treble clef, key signature of three sharps, and a 3-measure rest. The bass line continues with eighth notes D#2 and E2, and a quarter note F#2. Measure 7 has a treble clef, key signature of three sharps, and a 1-measure rest. The bass line continues with eighth notes G#2 and A#2, and a quarter note B2. Measure 8 features a treble clef, key signature of three sharps, and a 1-measure rest. The bass line continues with eighth notes C#3 and D#3, and a quarter note E3.

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

9

V7

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

The image shows a musical score for two acoustic guitar parts, labeled 'Ac.Gtr. 1' and 'Ac.Gtr. 2'. The music is in 4/4 time and the key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 13 starts with a treble clef and a key signature change to three sharps. Ac.Gtr. 1 plays a series of chords and single notes, including a triplet of eighth notes in measure 14. Ac.Gtr. 2 plays a bass line with chords and single notes, including a triplet of eighth notes in measure 14. The score continues for measures 15 and 16, ending with a double bar line.

2 CANTA CONMIGO

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Ac.Gtr. 1

Ac.Gtr. 2

Imagen 6

Fuente: Elaboración propia a partir de audio original.

Otro gran intérprete de la *guitarra vallenata* posterior a Carlos Huertas es el también desaparecido Hernando Marín Lacouture.

Sus interpretaciones son tan famosas como sus composiciones, es el primer compositor en hacer *vallenato protesta*, reclamando con la lírica de sus canciones y su guitarra lo que le pertenece a su hermosa Guajira y otros se han robado.

En la guitarra de Marín se nota (imagen 6) como sus *punteos* y su acompañamiento o marcante son muy similares a lo que proponía Huertas con su trio (compases 3 al 6, compases 9 al 12). Marín tiene como una de sus principales características interpretativas bajos melódicos para realizar el cambio del acorde y para resaltar el acorde en que se encuentra, por ejemplo:

Para realizar el cambio del acorde:



Para resaltar el acorde:



En los *guitarristas precedentes* se aprecia de forma clara cómo evoluciona el discurso musical de la guitarra en la *música vallenata*.

En medio de este periodo existe un repertorio de guitarristas que participan de forma activa en los diferentes conceptos de agrupación dada en respectivas décadas, pero son tres los nombres resaltados por su estilo y propuesta:

- En la década de los 40's hasta finales de esta, Guillermo Buitrago.
- En la década de los 60's, Carlos Huertas.
- En la década de los 70's hasta finales de los 80's, Hernando Marín Lacouture.

Estos tres personajes aportan cada uno en su *momento* lo que se podría definir como un estilo de escuela de la guitarra en la *música tradicional vallenata*. Aunque Buitrago no interpretaba claramente *música vallenata* (como lo proponía Marín o Huertas en su *momento*) su nombre es un referente por sus pioneras intervenciones con reconocidos juglares de la *música vallenata*.

En ellos se enmarca las características sonoras de *música vallenata*. Sus estilos rítmicos en el momento de *acompañar* o *puntear* transmitía la riqueza que cada poseía.

Buitrago, su forma de acompañar lo que él consideraba como *paseo vallenato* (lo que para los Cienagueros en *paseo cienaguero*) en la gran mayoría de todas sus piezas:



Y el merengue con un sabor a trova antioqueña del que al parecer emula la interpretación de este:



Así se aprecia en las canciones *las mujeres a mí no me quieren*, *la vida es un relajo*, *la víspera de año nuevo*, solo por nombrar algunas.

También es notorio que la gran parte de sus punteos en el inicio de las introducciones son melodías sin apoyo intervalico:



En el transcurso de estas melodías se van sumando voces inferiores, regularmente terceras, en los punteos. En los punteos de las introducciones y los intermedios habitúa utilizar fragmentos melódicos de la canción. Las terminaciones son también caracterizadas por un *melotipo-rítmico*\*:



En los *Tawuara* y *Marín* cambian los melotipos y el contenido rítmico del *paseo* y el *merengue vallenato*. Se nota en el *paseo vallenato* un marcante variado según el momento de la canción, es decir en el momento de las estrofas el acompañamiento se marca así:



O se varía de esta forma:



En Huertas y Marín también se aprecia un rasgueo característico en el guitarrista vallenato de hoy en día, esto lo hacían para variar un poco el acompañamiento:



El rasgueo de Huertas y Marín se definía por sacudir las tres primeras cuerdas con los dedos índice (i), medio (m) y anular (a). Posteriormente (como se mostrara en las grabaciones de los 80's hasta nuestros días) se produce el rasgueo con un barrido del pulgar.

En las *descargas o sabrosuras* el ritmo tiende a ser más apoyado o afincado:



Realizando anticipaciones armónicas en algunos casos:



El *paseo rápido* contiene las mismas estructuras rítmicas del *paseo lento* pero con más viveza y más afincados los bajos. En términos generales depende el cambio de intención de la canción para variar la estructura rítmica del acompañamiento en la guitarra, cuando se da la transición del momento pasivo a las descargas en la canción, el guitarrista vallenato realiza el cambio de dinámica rítmica en su acompañamiento ritmo-armónico.

En el *merengue vallenato* existe una gran similitud en las interpretaciones de Huertas y Marín:



La base del *merengue vallenato* se caracteriza por hacer los bajos con mucho énfasis. En las canciones *mi padre* interpretado por los *Tawaura* y *la bola e'candela* (esta última de la autoría de Marín) reflejan como dos épocas diferentes hablan con el mismo lenguaje en el *merengue vallenato*.

### 2.3.2 La guitarra en la de década de los años 70's en adelante

En los años setenta, el concepto rítmico de la guitarra en la música vallenata ya está definido. Las agrupaciones que incluyen la guitarra en sus grabaciones son muy intermitentes (casi difusas), las producciones musicales incluían de 10 a 12 temas, y

solamente de una a cinco canciones se registran la guitarra en cada trabajo discográfico impreso.

Esta dinámica se da desde los años 70's hasta los primeros tres años de la década de los 90's. De esta etapa en adelante se invierte lo plasmado en los años anteriores, son ahora menos las canciones que no incluyen la guitarra en las grabaciones discográficas. De la mitad de los 90's hasta nuestros días todas las canciones y todas las agrupaciones realizan sus producciones con la guitarra, resaltando es esta su respectivo papel.

Para este segundo aparte sobre el concepto interpretativo de la guitarra en la música vallenata, la música de referencia para el análisis y descripción es la grabada por los diferentes artistas que a partir del año 1970 promocionaron un vallenato más comercial: Jorge Oñate (1968), Los Hermanos Zuleta (1971), Rafael Orozco & Israel Romero, Binomio de Oro (1976), Diomedes Díaz (1976), Los Beto (1977), Adanías Díaz (1977), Iván Villazón (1984), Los Diablitos del vallenato (1992), Carlos Vives y La Provincia (1994), Silvestre Dangond (2002).

En 1970, se referencia *Jorge Oñate* cantando al lado de Nelson Díaz en la producción (Conmigo es el baile). Su primera producción data en 1968 pero en ninguna de estas hasta el 70 se registra una guitarra grabada. Tres (3) de incluyen la guitarra en este disco:

“Amor Sanjuanero”, “Diciembre Alegre” y “La sabrosa”, son los temas que registran guitarra.

La guitarra grabada sostiene el mismo marcante ritmo-armónico:



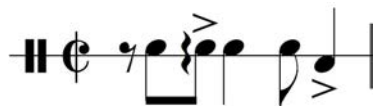


El rasgueo es permanente en todos los temas.

En 1973, Nuevamente Jorge Oñate lanza otra producción titulada (El Cantor de Fonseca), “en el año 1971 y 1972 también lanza producciones musicales pero en ninguna de estas se registra guitarra en las grabaciones”, el tema grabado en este disco se titula “El cantor de Fonseca, Carlos Huertas”, se aprecia una guitarra con los bajos bien marcados y el rasgueo característico de la *guitarra vallenata*:



Variando el ritmo en la descarga o sabrosura:



En 1974 Sigue tomando Oñate la bandera en el lanzamiento de trabajos musicales. Solamente tres temas, “Dos Rosas”, “El Historiador” y “El Compositor” tiene guitarra en este disco.

En 1976 lanzan sus producciones discográficas *El Binomio de Oro El Binomio de Oro* y *Diomedes Díaz*, pero en *Díaz* se registra la guitarra en el disco publicado en el año 1977, el tema “Frente a mí, Octavio Daza” en el álbum (De frente), la guitarra conserva el característico ritmo, propuesto en producciones anteriores como en las de Oñate.

Para 1978, Rafael Orozco & Israel Romero, El Binomio de Oro El Binomio lanzan una producción titulada (*Los elegidos*), en el tema “Te lo dije mujer, Israel

Romero” divide la historia de la *guitarra vallenata* en la música vallenata, ya que sería la primera canción en la que se presencia un solo de guitarra finalizando la pieza:



Se considera este *punteo* como una de las intervenciones más originales en el tema de grabación de la *guitarra vallenata*.

En el mismo año esta agrupación imprime otra producción, el nombre del álbum (Enamorado como siempre), y en la canción “Mundo de Ilusiones, Luis Fernando Meneses” otra original propuesta del mismo guitarrista y bajista del grupo (José “Quevaz” Vásquez) apoyando al cantante con un *punteo*, la mezcla de la producción resalta el volumen de la guitarra:



Imagen 7

En el 79, nuevamente en el *Binomio de Oro* se aprecia otra de las grandes interpretaciones de guitarra en grabaciones, en el álbum (Súper vallenato) el tema “Tu Dueño, Rosendo (Chendo) Romero”, se muestra un contrapunto sobre el acordeón y posteriormente sobre el canto:

## TU DUEÑO (1979)

Paseo vallenato

ROSENDO "CHENDO" ROMÉRO

Álbum: Súper vallenato

Acoustic Guitar

Accordion

Voice

Ac.Gtr.

Acc.

Ac.Gtr.

Acc.

Ac.Gtr.

Acc.

12

12

12

Ac.Gtr.

16

Acc.

16

16

20

Ac.Gtr.

20

Acc.

20

24

Ac.Gtr.

24

Acc.

24

28

Ac.Gtr.

28

Acc.

28

Detailed description: This image shows a musical score for three instruments: Acoustic Guitar (Ac.Gtr.), Accordion (Acc.), and a third instrument (likely a second guitar or piano) in G major (three sharps). The score is divided into three systems, each containing four measures. The first system starts at measure 16, the second at measure 20, and the third at measure 24. The Acoustic Guitar part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The Accordion part is mostly silent, indicated by whole rests. The third instrument part provides a harmonic accompaniment with a mix of eighth and sixteenth notes, including some beamed patterns. The key signature is G major, and the time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the note values.

Imagen 8

En esta pieza también se registra en la guitarra un *punteo* que rompe con el esquema armónico conservado en las grabaciones anteriores (2':24'')\*:



En esta misma producción la canción “Juro que te amo, Euclides Celedón” la guitarra realiza un refuerzo sonoro al discurso melódico que el acordeón realiza en la introducción:

## JURO QUE TE AMO (1979)

Paseo vallenato

EUCLIDES GÓMEZ  
Álbum: Súper vallenato

Acoustic Guitar

Accordion

5

Ac.Gtr.

5

Acc.

10

Ac.Gtr.

10

Acc.

15

Ac.Gtr.

15

Acc.

The image displays the musical notation for the introduction of the song "Juro que te amo" (1979). It is a "Paseo vallenato" by Euclides Gómez, from the album "Súper vallenato". The notation is arranged in four systems, each with two staves: Acoustic Guitar (Ac.Gtr.) and Accordion (Acc.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The first system shows the initial chords and melody. The second system starts at measure 5. The third system starts at measure 10. The fourth system starts at measure 15. The notation includes various chords, single notes, and rests, with some measures containing multiple beamed notes to indicate a specific rhythm.

A partir de esas propuestas grabadas en diferentes álbumes, las demás agrupaciones deciden realizar en sus producciones guitarras con mejores arreglos, haciendo similitudes a las propuestas grabadas en el *Binomio de Oro*. Así se ve reflejado en los discos que en este mismo año sale al mercado:

- Jorge Oñate en el álbum (Siempre Unidos) con las canciones “Tierra blanda, Rita Fernández Padilla” y “Canasta de ensueños, Luis Fernando Memeces”,
- Los Betos con la producción (Triunfadores) en los temas “te vas de mi” y la “Hogareña”.

En 1980, se sigue resaltando la propuesta guitarrística que se aprecia en el Binomio de Oro con el álbum (De cache) en la canción “Villanueva, Rosendo Romero” apoyando en la intervención del acordeón del intermedio:

## VILLANUEVERA (1980)

The musical score for "VILLANUEVERA (1980)" is written for Acoustic Guitar and Accordion. It consists of three systems of staves. The first system shows the initial measures for both instruments. The second system continues the melody and accompaniment, with the guitar part featuring a fifth fret marker. The third system shows a more complex rhythmic pattern for both instruments, with the guitar part featuring a thirteenth fret marker. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4.

2

## VILLANUEVERA (1980)

This section shows the continuation of the musical score for "VILLANUEVERA (1980)". It features two staves: Acoustic Guitar (Ac.Gtr.) and Accordion (Acc.). The guitar part begins with a measure marked with a 17th fret marker, followed by a series of rests. The accordion part also begins with a measure marked with a 17th fret marker, followed by a series of rests. The key signature remains three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4.

Imagen 9

En el álbum, Clase aparte, lanzado en mismo año se aprecia en el tema “Dime pajarito, Octavio Daza” dos puntos que específicamente caracterizan la propuesta musical de este grupo en sus producciones y el concepto rítmico de la *guitarra vallenata*:



## DIME PAJARITO (1980)

Paseo vallenato

OCTAVIO DÁZA  
Álbum: Clase aparte

Acoustic Guitar

Accordion

Voice

5

Ac.Gtr.

Acc.

9

Ac.Gtr.

Acc.

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Dime Pajarito' (1980) by Octavio Daza, from the album 'Clase aparte'. It is a 'Paseo vallenato' in 2/4 time and B-flat major. The score is arranged for Acoustic Guitar, Accordion, and Voice. The first system shows the Acoustic Guitar and Accordion parts. The Acoustic Guitar part has a melody starting on the second measure, while the Accordion part has a sustained chord. The Voice part is empty. The second system shows the Acoustic Guitar and Accordion parts continuing. The Acoustic Guitar part has a melody starting on the second measure, while the Accordion part has a sustained chord. The Voice part is empty. The third system shows the Acoustic Guitar and Accordion parts continuing. The Acoustic Guitar part has a melody starting on the second measure, while the Accordion part has a sustained chord. The Voice part is empty.

2

## DIME PAJARITO (1980)

Ac.Gtr. 14

Acc. 14

Ac.Gtr. 19

Acc. 19

Ac.Gtr. 23

Acc. 23

## DIME PAJARITO (1980)

3

The image displays three systems of musical notation for the piece 'DIME PAJARITO (1980)'. Each system consists of three staves:

- Ac. Gtr. (Acoustic Guitar):** The top staff of each system, featuring a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It contains complex chordal and melodic patterns with various articulations like accents and slurs.
- Acc. (Accordion):** The middle staff of each system, also with a treble clef and two flats key signature. It shows a more rhythmic accompaniment with some melodic lines.
- Third Staff:** A staff with a treble clef and two flats key signature, containing a continuous line of chords and some melodic fragments, likely representing the left hand of the accordion or a keyboard accompaniment.

The systems are marked with measure numbers 27, 31, and 35 at the beginning of the first staff in each group.

Imagen 10

De los compases 1 al 15 el constante apoyo de la guitarra al acordeón la afirmación del ritmo de *paseo vallenato* propuesto de *guitarritas precedentes*.

1981: Es indiscutible como el *Binomio de Oro* aporta con su música al mejoramiento de las propuestas musicales en las grabaciones. En el álbum (5 años de oro) la canción “Te seguiré queriendo, Jose Vásquez”

**TE SEGUIRE QUERIENDO (1981)**

Score Paseo vallenato JOSÉ "EL QUEVAS" VASQUEZ  
Álbum: 5 años de oro

Acoustic Guitar

Accordion

Voice

Ac.Gtr.

Acc.

Ac.Gtr.

Acc.

2

## TE SEGUIRE QUERIENDO (1981)

Ac.Gtr. <sup>15</sup>

Acc. <sup>15</sup>

Ac.Gtr. <sup>19</sup>

Acc. <sup>19</sup>

Ac.Gtr. <sup>23</sup>

Acc. <sup>23</sup>

## TE SEGUIRE QUERIENDO (1981)

3

The image displays a musical score for the song "TE SEGUIRE QUERIENDO (1981)". The score is arranged in three systems, each containing three staves. The first staff in each system is labeled "Ac.Gtr." (Acoustic Guitar), the second is labeled "Acc." (Accordion), and the third is unlabeled but appears to be a bass or piano line. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The first system starts at measure 27, the second at measure 31, and the third at measure 35. The music features a mix of chords and melodic lines, with the Ac.Gtr. and Acc. parts often playing in unison or harmony, while the third staff provides a rhythmic or harmonic foundation.

Imagen 11

La guitarra en esta canción refleja la utilidad de los *mapas acórdicos* usuales en todas las agrupaciones de este género. También en esta canción se muestra lo que continua siendo una gran cualidad en el Binomio de Oro, el contante apoyo de la guitarra al acordeón en diferentes partes de la canción. Una vez más esta agrupación muestra lo que aun en ninguna otra agrupación propone en sus grabaciones, mostrar la principal cualidad de un *guitarrista vallenato*, el *punteo*.

Finalizando la canción se registra otra gran intervención de *José Vásquez* con un *punteo* que resalta una hermosa melodía con apoyo intervalico, acción resaltante del *guitarrista vallenato*:



Imagen 12

1982: (Fuera de Serie) es otro álbum de las producciones del *Binomio de Oro* que muestra en la canción “De nuevo en tu ventana, José Vásquez” una guitarra dinámica en su concepto rítmico, plasmado desde la introducción. Es la primera vez en una grabación que se muestra una guitarra arpegiada en todo el tema:

## DE NUEVO EN TU VENTANA (1982)

Paseo vallenato

JOSÉ VÁSQUEZ  
Álbum: Somos vallenatos

Acoustic Guitar

Accordion

Voice

Ac.Gtr.

Acc.

Ac.Gtr.

Acc.



2

## DE NUEVO EN TU VENTANA (1982)

Ac.Gtr. 13

Acc. 13

Ac.Gtr. 17

Acc. 17

Ac.Gtr. 21

Acc. 21

## DE NUEVO EN TU VENTANA (1982)

3

Ac.Gtr. 25

Acc. 25

Ac.Gtr. 29

Acc. 29

Ac.Gtr. 33

Acc. 33

The musical score is written for guitar (Ac.Gtr.) and accordion (Acc.). It is in 3/4 time and features a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score is divided into three systems of staves. The first system (measures 25-28) shows the guitar playing a melody and the accordion playing a rhythmic accompaniment. The second system (measures 29-32) continues the melody and accompaniment. The third system (measures 33-36) shows the guitar playing a melody and the accordion playing a rhythmic accompaniment. The score includes first and second endings for measures 29-32 and 33-36.

4

## DE NUEVO EN TU VENTANA (1982)

Ac.Gtr.

Acc.

37

41

45

4

## DE NUEVO EN TU VENTANA (1982)

Ac.Gtr.

Acc.

37

41

45

The musical score is written for three instruments: Acoustic Guitar (Ac.Gtr.), Accordion (Acc.), and a third instrument (likely Bass). The key signature is B-flat major (two flats). The score is divided into three systems, each starting at measure 37, 41, and 45 respectively. The Ac.Gtr. part features melodic lines with various intervals and rests. The Acc. part provides harmonic support with chords and moving lines. The third instrument part is mostly silent, indicated by whole rests.

## DE NUEVO EN TU VENTANA (1982)

5

Ac. Gtr.

Acc.

53 D.S. al Coda

53 D.S. al Coda

53 D.S. al Coda

1984: En este año se lanzaron en diferentes fechas 6 producciones musicales:

1. Somos vallenato, *Binomio de Oro*.
2. Canto y tradición, *Jorge Oñate*.
3. El mundo, *Diomedes Díaz*.
4. El arcoíris, *Iván Villazón*.
5. Por quererte tanto, *Los Betos*.
6. 039, *Los Zueleta*.

Pero solamente en el *Binomio de Oro* se escucha en la canción “No se pedir perdón, Gustavo Gutiérrez”, lo que ya es característico en este grupo, el apoyo de la guitarra al acordeón en la introducción o en el intermedio. En este caso se da en la introducción:

## NO SE PEDIR PERDÓN (1984)

Score

Paseo vallenato

GUSTAVO GUTIERREZ  
Álbum: Somos vallenatos

Acoustic Guitar

Accordion

Ac.Gtr.

Acc.

Ac.Gtr.

Acc.

Ac.Gtr.

Acc.

1895: Se genera una dinámica en el tema de las producciones musicales que se torna a competencia, desde finales de los 60's los diferentes representantes del genero vallenato cada año publican de una a dos producciones, pero a pesar de esto, la guitarra en las grabaciones sigue siendo muy discontinua, pero también es claro que la propuesta interpretativa de la guitarra en los estudios de grabación se encarrila en un proceso de evolución.

Sin duda el *Binomio de Oro* es quien lleva la bandera con su original estilo sonoro y propuesta interpretativa de la guitarra en las grabaciones de los álbumes musicales, (Lo Nuestro) es otra de las producciones de *Rafael Orozco & Israel Romero* que tiene tres temas con fuerte contenido musical en la guitarra, sobre todo por mantener el apoyo constante al acordeón en el transcurso de la pieza:

- “Estar enamorado, Roberto Calderón”

**ESTAR ENAMORADO (1985)**

Paseo vallenato ROBERTO CALDERÓN  
Álbum: Superior

Score

Acoustic Guitar

Accordion

Ac.Gtr.

Acc.

8

12

12

La guitarra copia por completo la estructura melódica del acordeón, agregándole un soporte intervalico creando así un realce sonoro de la introducción.

- “Miedo al amor, Fernando Dangond”:

The image displays a musical score for the song "Miedo al amor" by Fernando Dangond. The score is written for two instruments: Ac. Gtr. (Acoustic Guitar) and Acc. (Accordion). The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 2/4. The score is divided into three systems, each starting at measure 38, 42, and 46 respectively. The guitar part (Ac. Gtr.) and the accordion part (Acc.) are written in treble clef. The guitar part features a melodic line that is mirrored by the accordion part, creating a harmonic support. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines, indicating the structure and timing of the music.

Este es el intermedio de la canción, es claro cómo se convierte en esta agrupación una característica resaltante, el soporte de la guitarra al acordeón, siempre produciendo armónicamente intervalos en el transcurso del discurso musical.



- “Fue aquella tarde, Esteban Ovalle”:

**FUE AQUELLA TARDE (1985)**

Paseo vallenato      ESTEBAN "CHICHE" OVALLE  
Álbum: Superior

Score

Acoustic Guitar

Accordion

Ac.Gtr.

Acc.

En términos generales, escuchar el acordeón y la guitarra en la música del *Binomio de Oro* da para imaginar que se tratara de una propuesta de dúo (acordeón y guitarra) acompañado de caja, guacharaca, bajo eléctrico, timbales y congas.

Mientras que en otras agrupaciones graban en sus discos una guitarra que apoya de forma ocasional al acordeón, o solamente se limita al rasgueo ritmo-armónico, en el

*Binomio de Oro*, se nota constantes variaciones en la guitarra puntera y acompañante, aportando con ello al concepto que se les da de artistas aventajados para su época.

1986: Se graba en este año lo que posteriormente sería una de las introducciones más reconocidas por guitarristas de diferentes generaciones. En el álbum (*Brindo con el alma*), el tema se titula “Sin medir distancia, Diomedes Díaz”:

## SIN MEDIR DISTANCIA

Diomedes Díaz



Es una introducción muy corta pero que exige en el momento de interpretarla, muy buena técnica debido al apoyo intervalico en sextas sobre el cual esta propuesto el *punteo*. Esta introducción es colocada como ejercicio en alumnos que transitan el nivel básico al medio en los procesos de escuelas de formación en música tradicional vallenata. A partir de este año se empieza a notar en todas las producciones musicales una constante en el papel de la guitarra, como en diferentes momentos de la canción este instrumento interviene resaltando y reforzando el discurso melódico y armónico de la canción sobre el acordeón.

A continuación se nombrarán los distintos momentos de la canción y se darán algunos exégesis de piezas en las que se aprecia la guitarra interviniendo en ellos.

Primer momento, *introducción*:

| <b>AÑO</b>  | <b>ÁLBUM Y CANTANTE</b>        | <b>TÍTULO DE LA CANCIÓN</b> | <b>COMPOSITOR</b> |
|-------------|--------------------------------|-----------------------------|-------------------|
| <b>1987</b> | Incoténibles, Diomedes Díaz    | Si te vas te olvidó         | Gustavo Gutiérrez |
| <b>1987</b> | Los virtuosos, Iván Villazón   | Recuérdame                  | Gustavo Gutiérrez |
| <b>1988</b> | Internacional, Binomio de Oro  | Que será de mí              | Efrén Calderón    |
| <b>1988</b> | Gano el folclor, Diomedes Díaz | Déjame llorar               | Efrén Calderón    |
| <b>1988</b> | Dos dinastías, Los Zuletas     | Señora mía                  |                   |

En estos temas se aprecia como en la introducción la guitarra interviene de forma parcial o permanente en esta parte de la canción. En la tabla se presentan algunas de las muchas canciones que muestran el nuevo perfil que todos los grupos vallenatos empiezan a adaptar en la segunda mitad de ésta década (80's).

Segundo momento, *el intermedio*:

| <b>AÑO</b>  | <b>ÁLBUM Y CANTANTE</b>                  | <b>TÍTULO DE LA CANCIÓN</b> | <b>COMPOSITOR</b> |
|-------------|------------------------------------------|-----------------------------|-------------------|
| <b>1989</b> | De exportación, Binomio de Oro           | Un poquito mas              | Israel Romero     |
| <b>1989</b> | Enamorado de ella, Iván Villazón         | Querer al alguien           | José Maestre      |
| <b>1990</b> | De fiesta con el Binomio, Binomio de Oro | Solo con una canción        | Efrén Calderón    |
| <b>1990</b> | Canta conmigo, Diomedes Díaz             | Canta conmigo               | Hernando Marín    |
| <b>1990</b> | El amor canta vallenato, Iván Villazón   | Solo tuyo                   | Tulio Villalobos  |

Al igual que en las introducciones, los intermedios conservan el apoyo de la guitarra,

interviniendo ésta sola o junto al acordeón. Dando ejemplo de la anterior tabla, cabe hacer un paréntesis para realizar el análisis de una canción que muestra unas propuestas en la armonía nunca antes realizada en ninguna grabación. Como se ha dicho en anteriores líneas, todos los grupos vallenatos (constituidos y nuevos) consideran adaptar la intervención de la guitarra en los diferentes momentos de la canción, pero hasta los dos primeros años de la década de los años 90's el Binomio de Oro sigue abanderando propuestas sobre la guitarra en los estudios de grabación.

Muestra de ello, la siguiente partitura refleja esos conceptos de originalidad y creatividad en la armonía:

**SOLO CON UNA CANCIÓN (1990)**

Paseo Vallenato Efren Calderón  
Álbum: De fiesta con el binomio

The musical score is written for Acoustic Guitar and Accordion in 4/4 time. It consists of four systems of music. The first system shows the Acoustic Guitar and Accordion. The second system shows the Acoustic Guitar and Accordion. The third system shows the Acoustic Guitar and Accordion. The fourth system shows the Acoustic Guitar and Accordion with a repeat sign and first/second endings.

**System 1:** Acoustic Guitar (C7, F), Accordion.

**System 2:** Ac.Gtr. (F7, Bb), Acc. (F7, Bb).

**System 3:** Ac.Gtr. (G7, C, A7, D), Acc. (G7, C, A7, D).

**System 4:** Ac.Gtr. (B7, E, F, C, G7, 1. C, 2.), Acc. (B7, E, F, C, G7, 1. C, 2.).

Es uno de los intermedios más originales en el concepto de grabación registrado en toda la historia de la discografía vallenata de los años 70's a los 90's.

Tercer momento: *el final*:

| AÑO  | ÁLBUM Y CANTANTE                     | TÍTULO DE LA CANCIÓN | COMPOSITOR      |
|------|--------------------------------------|----------------------|-----------------|
| 1991 | Cantante por siempre, Binomio de Oro | El adiós             | Julio Oñate     |
| 1992 | Escalona vol.2, Carlos Vives         | La casa en el aire   | Rafael Escalona |
| 1993 | Mañanitas de invierno, Los Zuletas   | Coplas heridas       |                 |
| 1993 | El vallenato de siempre, Jorge Oñate | Track 1              |                 |
| 1994 | Eternamente, Los Betos               | No cambies           |                 |

Este momento de la canción es un espacio que en algunas grabaciones le es dado al guitarrista para realizar improvisaciones. En términos generales son muy pocas las improvisaciones registradas en los discos al final de las canciones, pero las que incluyen esta dinámica demuestran la gran creatividad y musicalidad que el guitarrista vallenato posee. Ya es un hecho que a partir de la década de los 90's la propuesta de las producciones musicales encierra un concepto sonoro mejorado gracias al avance de la tecnología. El avance tecnológico altera el avance de la sociedad, utilizando la informática (viéndose como una ciencia) como el proceso de almacenar y transmitir información en formato digital.

En la historia queda registrada la tecnología por su impacto mundial. La *música vallenata* también adquiere en sus registros una variante que impulsaría y aportaría a pasos agigantados el concepto que este género contribuiría a la identidad de un país. Esta variante sin duda se titula *Carlos Vives*, este samario de nacimiento empieza a darle otro concepto al producto sonoro de las producciones musicales en la *música vallenata*. Vives se nutre de músicos rockeros, folcloristas y académicos, entre ellos Gustavo “Teto” Ocampo (aporte citadino y folclorista) y Luis Ángel “el papa” Pastor (aporte provinciano y folclorista), quienes contribuyen al surgimiento de una de las propuestas sonoras más originales (después de Rafael Orozco & Israel Romero, *El Binomio de Oro*) llamada *Carlos Vives y La Provincia*.

Hay novedades palpables en Vives, una de ellas son las pedaleras análogas y digitales para aportar al sonido amplificado de las guitarras eléctricas. Estos sonidos refuerzan las armonías utilizadas para acompañar y resaltar la hermosura de la lírica implícita en los cantos provincianos. En el *Binomio de Oro* ya se escuchaban las guitarras eléctricas interviniendo en las grabaciones, pero se utilizaban sin ningún aparato análogo o digital que alterara su sonido.

En 1993 lanza la producción (Clásicos de la Provincia), en la que recopila canciones de oriundos del departamento de La Guajira, Cesar, Magdalena y otros sectores de tradición de compositores de la Costa Caribe colombiana. La armonía en ciertos momentos sigue siendo la misma *armonía funcional* que se da agrupaciones varias, pero se utilizan guitarras con cuerdas de acero (folk) y guitarras eléctricas con efectos digitales y análogos.

“Alicia dorada, Juancho Polo Valencia” es uno de los temas que incluye esta producción en el que se refleja la utilidad de efectos en la guitarra.

En el trabajo publicado en 1995 (La tierra del olvido), se graba una de las canciones más representativas del repertorio clásico del género vallenato, “La cachucha bacana, Alejo Durán”:

La rítmica de la guitarra en la introducción expone la originalidad sonora de esta propuesta musical, *lo citadino con lo raizal, lo citadino con el campo, lo citadino con lo provinciano*, demostrando en otras palabras que valorando la música desde su esencia, hace que se resalte y se valore la identidad de una nación.

“La diosa coronada, Leandro Díaz”, en esta misma producción sigue resaltando el original concepto de fusiones rítmicas y formatos instrumentales que las grabaciones de Vives ofrecen al comercio del vallenato. Se aprecian dos guitarras (rítmica y *puntera*), caja guacharaca y contrabajo acústico.

### 3 METODOLOGÍA

Como conjunto de procedimientos racionales para recopilar la información se utilizará el método de investigación etnográfica.

La investigación etnográfica consiste en descripciones detalladas de situaciones, eventos, personas interacciones y comportamientos que son observables. Incorpora lo que los participantes dicen, sus experiencias, actitudes, creencias, pensamientos y reflexiones tal como son expresadas por ellos mismos y no como el investigador lo describe, en otras palabras se aprende el modo de vida de una unidad social concreta. Sin embargo, se maneja la dinámica desde dos puntos de vista, interno (los miembros de la sociedad) y una perspectiva externa (la interpretación del propio investigador).

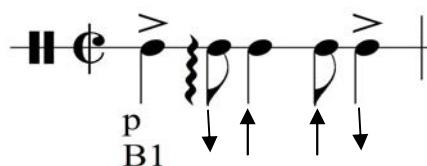
A través de las fases de la investigación etnográfica se genera la conducción de herramientas que permitirán establecer en orden la información necesaria según los objetivos planteados. Selección del diseño, la determinación de las técnicas, el acceso al ámbito de la investigación, la selección de los informantes, la recogida de datos y la determinación de la estancia del escenario, el procesamiento de la información recogida, elaboración del informe. Son estas las fases que se marcan para establecer en términos generales la estructura de los procesos dados en este tipo de metodología, tomando como escenario la situación social que viven las personas



#### 4 PROPUESTA

Con este ejercicio investigativo se plantea por medio del análisis extraído de los guitarristas que fueron objeto de estudio, un contenido pedagógico diseñado en diferentes niveles para las personas (de cualquier categoría) que están en el proceso de aprendizaje y también para interesados en el tema de la guitarra vallenata.

##### NIVEL 1: MECANÍSMO DEL RITMO DE PASEO VALLENATO



*Audio #1.*

Este ejercicio se puede interpretar con las cuerdas al aire o con las cuerdas tapadas (mano izquierda), es una base rítmica que incluye solamente un bajo con el fin de mecanizar con facilidad la intención del ritmo.

NIVEL 2: APLICACIÓN DEL RITMO PASEO VALLENATO (cambios sobre tónica mayor “I” y dominante “V7”). *Audio #2.*

Las tonalidades recomendadas para este ejercicio de aplicación son E (mi mayor), A (la mayor), D (re mayor). Temas recomendados para complementar el trabajo de mecanismo de los cambios, el Testamento (Rafael Escalona), la Casa en el aire

(Rafael Escalona), La piña madura (Guillermo Buitrago), El ermitaño (Rafael Escalona), La hamaca grande (Adolfo Pacheco).



### NIVEL #3: VARIACIÓN I DE LOS BAJOS



Audio #3.

#### NIVEL #4: VARIACIÓN II DE LOS BAJOS

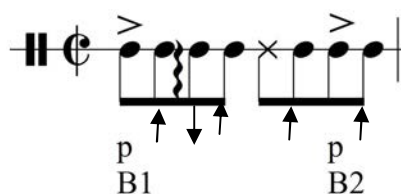


Audio#4.

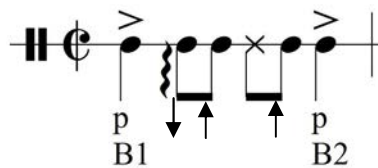


Audio #5.

#### NIVEL #5: VARIACIÓN I DEL RITMO DE PASEO



Audio #6

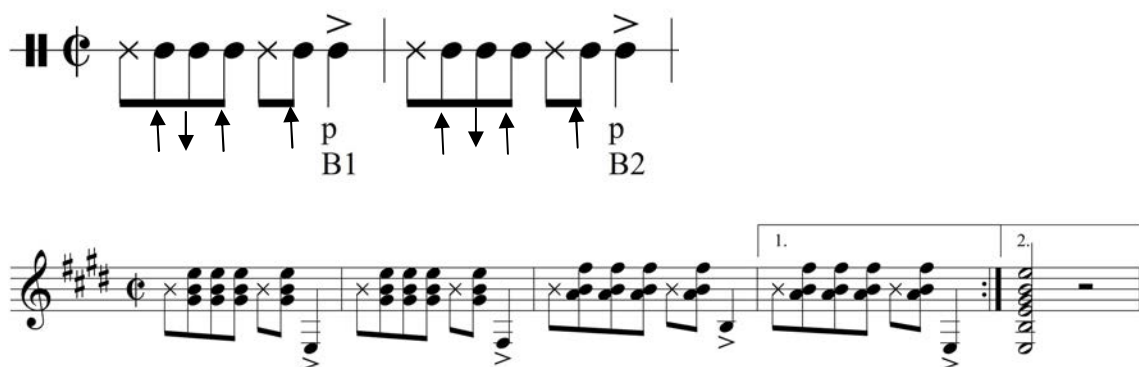


Audio #7.



Audio #8.

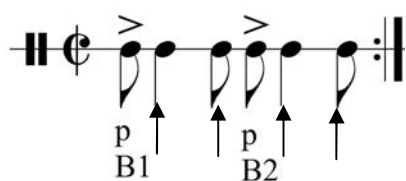
# NIVEL #6: VARIACIÓN II DEL RITMO DE PASEO VALLENATO (sabrosura o descarga)



Audio #9 y # 10.

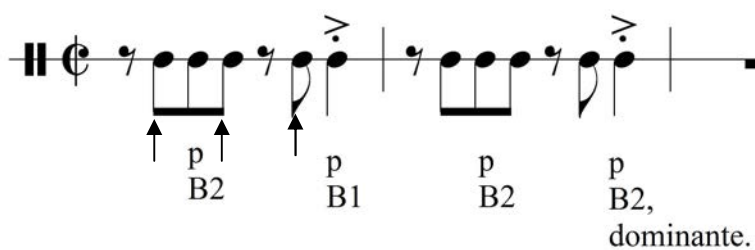
En el paseo vallenato lento esta variación rítmica genera anticipaciones armónicas y se implementa en la sabrosura o descarga, también es utilizada como la base rítmica del paseo vallenato rápido.

Las siguientes variaciones se pueden implementar en el paseo vallenato lento y rápido en diferentes momentos de la canción, pero principalmente en la sabrosura:



Audio #11.

Este ritmo también se puede variar así:

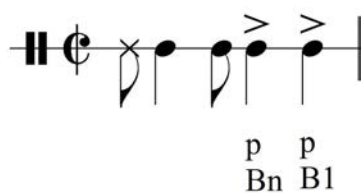


p B2,  
dominante.



Audio #12.

En este caso los bajos en la función tónica (I) se invierten, así se genera una anticipación armónica en el momento de pasar de tónica (I) a dominante (V7). El silencio de corchea se toma como un apague, así se muestra en el audio.



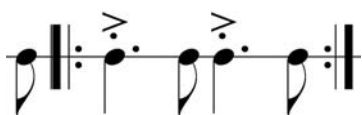
*Audios #13. 14 y 15 variaciones.*



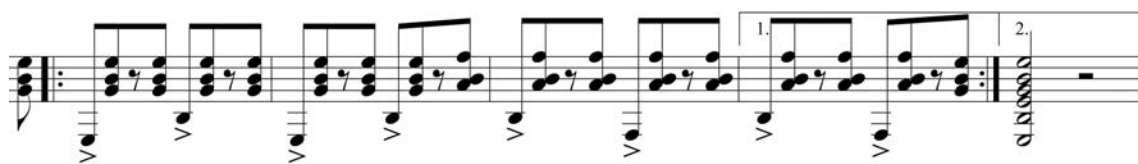
*Audio #14.*



*Audio #15.*



*Audios #16. 17(variación).*



Audio #17.

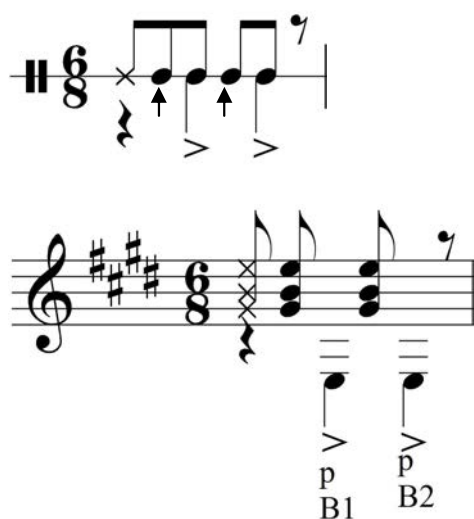
La digitación para todos los ejercicios anteriores y posteriores se realiza ubicando los dedos índice (i), medio (m) y anular (a) de la mano derecha (md) sobre las tres primeras cuerdas de la guitarra y el pulgar (p) para implementar los bajos:

- Primera cuerda (i)
- Segunda cuerda (m)
- Tercera cuerda (a)
- Cuarta, quinta y sexta (p)

Técnicamente esta digitación facilita el movimiento principalmente en los pasajes rápidos, sin embargo hay guitarristas (esencialmente los que pertenecen a la clásica escuela de la tradición oral), interpretan el ritmo en su totalidad con el pulgar para los bajos y el índice en la continuidad del ritmo. También es muy usual ver a guitarristas vallenatos en parrandas interpretar las piezas con uña de *carey* para proyectar el sonido del instrumento, esto hace que en las improvisaciones se utilice únicamente el dedo pulgar de la mano derecha en la totalidad del *punteo*.

## NIVEL #7: MECANISMO DEL RITMO DE MERENGUE VALLENATO

En la guitarra vallenata los ritmos más usuales dentro del concepto de la parranda y festivales se evidencia el paseo lento, el paseo rápido y el merengue vallenato como el asta de las interpretaciones. El son y la puya tienen muy poca incidencia en el contexto interpretativo del guitarrista vallenato aunque, si se han tocado no son tan marcados como los anteriores. La industrialización de la música vallenata se ha encargado de crear patrones para la impresión de los discos, relegando el son y la puya al ambiente del festival, son los espacios que incluyen como requisitos obligatorios interpretarlos.



Audio #18.



## NIVEL 8: VARIACIÓN DEL RITMO Y CAMBINACIÓN DE LOS BAJOS



*Audio #19.* Esta base se toma como la constante más representativa del guitarrista vallenato en este ritmo. Cabe aclarar que la disposición o los mapas acórdicos utilizados como guitarrista acompañante de otro guitarrista (formato trio o dúos) y en la participación en agrupaciones más amplias, no son los mismos. En este caso se toma la disposición del acorde teniendo en cuenta que se está tratando el concepto del guitarrista acompañante en formato dúo-trío.



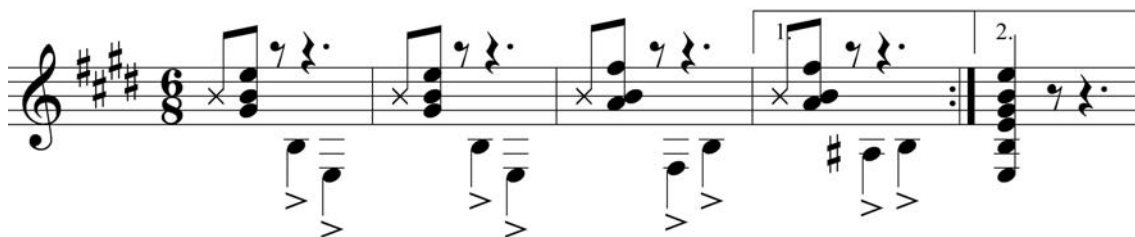
*Audio #20.* Esta es una variación del ritmo, se emplea regularmente en la descarga o sabrosura. Mal escrito.



*Audio #21.* Es otra variación que implemente en el momento de la sabrosura de la pieza, tiene como valor agregado un glisando imitando en cierta forma lo que hace el bajo eléctrico. Esta base también se realiza con mucha frecuencia sin el glisando.



*Audio #22.* Esta base permite que los bajos se mantengan en el mismo sonido o que se varíe por cualquier otra nota de la tétroda o en mayor defecto por un semitono cromático ascendente.



*Audio #23.*

Otra forma de variar el ritmo en la sabrosura es realizando el llamado del siguiente acorde con un movimiento melódico en los bajos.

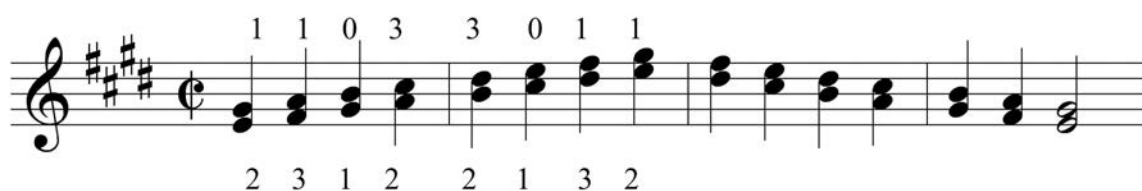


*Audio #24. (corregir).*

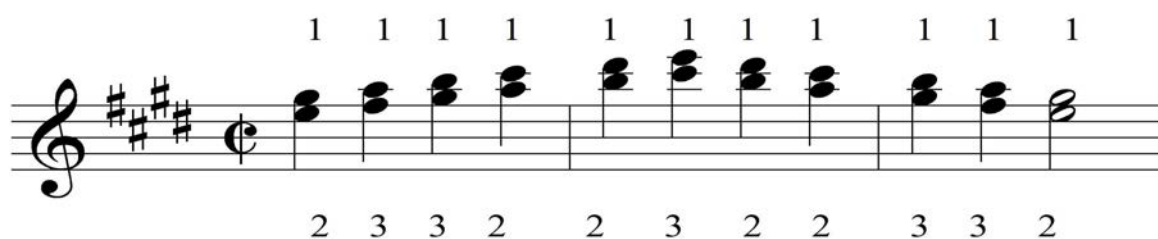
## NIVEL 9: PRÁCTICA DE LAS ESCALAS UTILIZADAS EN EL VALLENATO

La música vallenata al igual que la gran mayoría de las músicas de Latino América y ciertas partes del mundo, utiliza la escala diatónica para la creación de los fragmentos melódicos con los que interviene la guitarra en diferentes momentos de la canción. A esto se le agrega intervalos armónicos en disposición de terceras y sextas y en algunos casos octavas para reforzar el discurso musical propuesto por el guitarrista en una improvisación o un arreglo determinado. En los ejemplos se utilizaran las escalas de E (Mi Mayor) y C (Do Mayor). Algo muy enmarcado en los guitarristas vallenato es que utilizan casi en su totalidad las primeras tres cuerdas de la guitarra para puntear los solos.

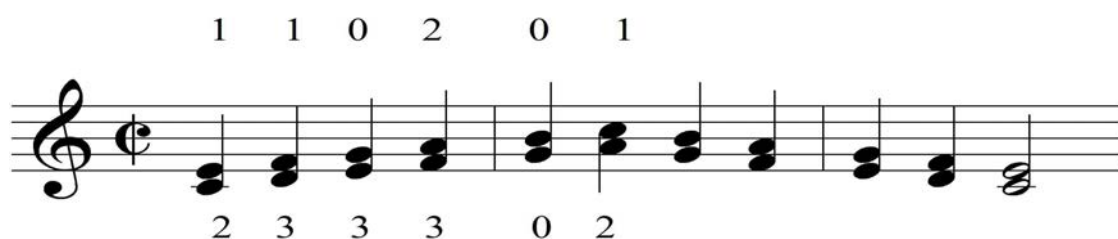
- ESCALAS CON INTERVALOS DE TERCERAS



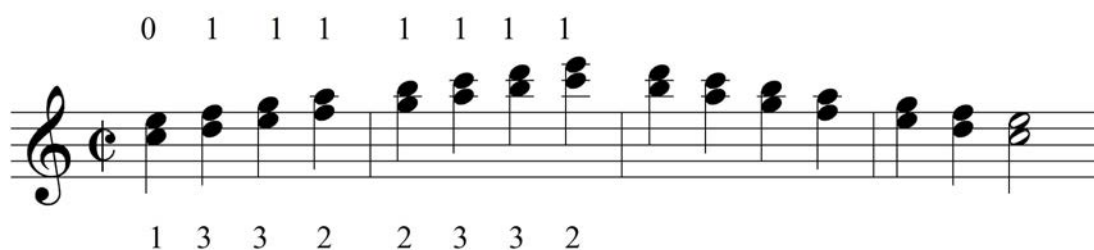
Audio #25.



Audio #26.



Audio #27.



Audio #28.

Los números en la parte inferior y superior del pentagrama corresponde a lo dedos de la mano izquierda. La mano derecha utilizara los dedos índice y medio para la pulsación de las cuerdas. En ambas tonalidades se muestra las posiciones usadas en la digitación

de esta escala en una extensión cómoda para la digitación. Se recomienda después de haber mecanizado ambos sistemas pentagramados, interpretarlos como si fueran uno solo, se tendrá como resultado una amplia extensión de la escala en diferentes tonalidades.

- ESCALAS EN INTERVALOS DE SEXTAS



*Audio #29.*



*Audio #30.*

En los audios 31 y 32 se mostraran ejemplos improvisando sobre las escalas anteriores en las respectivas tonalidades.

Básicamente esta información representa un periodo de cuatro a seis meses de estudio de las bases. Es importante resaltar que debido a la delimitación del tema investigado, esta propuesta solo abarca en términos básicos el comportamiento de la guitarra en algunos aspectos interpretativos sobre la música vallenata. Pero en futuros proyectos

investigativos se publicaran otros conceptos que ha arrojado esta investigación pero por la demarcación anteriormente definida no se publican. Por ejemplo no se trató:

- El comportamiento de la guitarra y el guitarrista en la parranda.
- La guitarra y el guitarrista en eventos específicos (festivales de guitarra vallenata).
- La interpretación y el comportamiento de la guitarra vallenata en el estudio de grabación.
- El significado de la guitarra para el compositor de música vallenata.

## 5 CONCLUSIÓN

Con este ejercicio investigativo se relacionan la pregunta de investigación, objetivo y la formulación del problema se genera como conclusión:

La importancia de conocer las diferentes hipótesis que tratan de definir el génesis del concepto de vallenato.

Como las características sonoras de la guitarra definen lo que muchos mal consideran, *la guitarra como instrumento relegado con la inclusión del acordeón al formato instrumental del vallenato*. Si bien es cierto que el acordeón toma el reinado de la imagen sonora en la comercialización de la música vallenata desde la década de los 60's, la guitarra es hoy por hoy un referente tan trascendental como el aerófono, muestra de ello son todas la agrupaciones que surgen a finales de los 80's incluyendo este instrumento en su formato.

Las propuestas interpretativas en la guitarra desde su marco inicial refleja la influencia de otras músicas en Colombia y por fuera de ella. A pesar de esas influencias, escuchar el punteo de un guitarrista vallenato define la apropiación y creación de algo que muchos guitarristas de otros géneros desean imitar.

No hay quien desconozca (sabiendo lo representativo que es el acordeón en la música vallenata) en la guitarra el aporte tan valioso que le da en las distintas dinámicas de expresión cultural como la parranda, los festivales de

música vallenata con guitarra, las grabaciones, en el escenario, en el discurso musical de una canción y el apoyo de muchos compositores de este género.



## 6 REFERENCIAS

- Gutiérrez, T. (1992). *Cultura Vallenata, origen, teoría y pruebas*. Valledupar: P&J.
- LLerena, R. (1985). *Memoria Cultural en Vallenato*. Medellín: Impresiones Quirama Ltda.
- Oñate, J. (2003). *El ABC del Vallenato*. Bogotá: Alte Taurus, Al.
- Quiróz, C. (1983). *Vallenato, hombre y canto*. Valledupar: Icaro Editores.

## 7 Bibliografía

- Antologías. (2006). Lo mejor del Periodismo de América Latina. *Antologías*, 413 - 454.
- Medina, A. (s.f.). *El vallenato, constante espiritual de un pueblo*. Riohacha: Saenz del Caribe Ltda.
- Muñoz, S. (2011). *Mi primera canción*. Lealon.
- Quintero, M. (2014). *Juglares y trovadores, trashumancia, poesía y canción*. Medellin: Tambor Arlequín.