

Puya y Paseo vallenato en una adaptación para cuarteto de cuerdas
“Transcripción y Adaptación de Francisco el hombre (Puya) y Qué triste me dejas
(Paseo) obras del maestro Luis Enrique Martínez para dos violines, viola y violonchelo”

Lina Marcela Riaño Mindiola

Código: 2017275039

Proyecto de grado para optar al título

de Licenciado en Música.

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Bellas Artes

Departamento de Educación Musical

Licenciatura en Música

Bogotá

2022

Puya y Paseo vallenato en una adaptación para cuarteto de cuerdas

“Transcripción y Adaptación de Francisco el hombre (puya) y que triste me dejas (paseo) obras del maestro Luis Enrique Martínez para dos violines, viola y violonchelo”

Lina Marcela Riaño Mindiola

Código: 2017275039

Asesor específico: Iván Ricardo Tovar

Semillero en formación: “Investigación Artística en Música”

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Bellas Artes

Departamento de Educación Musical

Licenciatura en Música

Bogotá

2022

Tabla de contenido

1	Aspectos generales de la investigación	13
1.1	Contextualización.....	13
1.1	Planteamiento del problema.....	14
1.2	Pregunta de investigación	16
1.3	Objetivos	16
1.3.1	Objetivo general.	16
1.3.2	Objetivos específicos.....	16
1.4	Justificación.....	17
1.5	Antecedentes	19
1.5.1	Publicaciones.	19
1.5.2	Monografías.....	25
1.5.3	Documentación Audiovisual.	30
2	Marco metodológico.....	33
2.1	Tipo de investigación	33
2.2	Enfoque investigativo.....	35
2.3	Instrumentos de investigación.....	36
1.1.1	Diario de campo.....	36
2.3.1	Entrevista.	36
2.4	Método Investigativo	37
2.4.1	Autoetnografía Heurística.....	37
3	Marco teórico.....	39

ETAPA 1

3.1	Contexto Histórico del Vallenato.....	39
3.2	Región o Cuna Vallenata	46
3.3	Los cuatro aires del vallenato.....	48
3.3.1	El Merengue.	50
3.3.2	El Son.	50
3.3.3	La Puya	51
3.3.4	El Paseo.	54
3.4	Cuadro comparativo entre la Puya y el Paseo Vallenato.	58
3.5	Organología típica de la música vallenata	60
3.5.1	Acordeón de Botones.....	61
3.5.2	Caja.....	66
3.5.3	Guacharaca.	68
3.5.4	Otros.	71

ETAPA 2

3.6	Instrumentos de cuerda frotada	73
3.6.1	El Violín.	75
3.6.2	La Viola.	76
3.6.3	El Violonchelo.....	77
3.7	Música de cámara: El cuarteto de cuerdas	77
3.7.1	Papel de cada instrumento dentro del Cuarteto de cuerdas.	80
3.8	El cuarteto de cuerdas en la música tradicional colombiana.....	81

ETAPA 3

3.9	Luis Enrique Martínez.....	83
3.10	Transcripción y Análisis de la Puya “ Francisco el Hombre”.....	86
3.10.1	Análisis de parámetros melódicos	89
3.10.2	Análisis de Estructuras Formales	91
3.10.3	Análisis del ritmo y la métrica.....	93
3.10.4	Análisis de la armonía	94
3.11	Transcripción y análisis del Paseo “Qué triste me dejas”	95
3.11.1	Análisis de parámetros melódicos	98
3.11.2	Análisis de estructuras formales	100
3.11.3	Análisis del ritmo y la métrica.....	102
3.11.4	Análisis de la Armonía	103

ETAPA 4

3.12	Técnicas del Violín, la Viola y el Violonchelo usadas en la interpretación de los dos aires vallenatos.....	105
3.13	Adaptación de la Puya “Francisco el Hombre”.....	108
3.14	Adaptación del Paseo “Qué triste me dejas”	138
4	Conclusiones	163
	Bibliografía	166
	Webgrafía	168
	Discografía	169
	Anexos	169

Tabla de Figuras

<i>Figura 1: Mapa geográfico de la región del vallenato.....</i>	<i>48</i>
<i>Figura 2: Ritmotipo de la Puya en la Guacharaca y en la caja vallenata</i>	<i>52</i>
<i>Figura 3: Estructura formal de la Puya</i>	<i>53</i>
<i>Figura 4: Melodía del paseo en el acordeón.....</i>	<i>55</i>
<i>Figura 5: Ritmotipo del Paseo en la caja Vallenata</i>	<i>56</i>
<i>Figura 6: Ritmotipo del Paseo en la guacharaca</i>	<i>57</i>
<i>Figura 7: Estructura formal del Paseo</i>	<i>58</i>
<i>Figura 8: Organología típica de la música Vallenata</i>	<i>60</i>
<i>Figura 9: Acordeón tornillo e' máquina</i>	<i>63</i>
<i>Figura 10: Acordeón dos hileras</i>	<i>63</i>
<i>Figura 11: Acordeón tres hileras.....</i>	<i>64</i>
<i>Figura 12: Acordeón tres coronas: Bb, Eb, Ab.....</i>	<i>65</i>
<i>Figura 13: La caja Vallenata y sus partes</i>	<i>67</i>
<i>Figura 14: Golpes de la caja en el Paseo.....</i>	<i>68</i>
<i>Figura 15: La guacharaca</i>	<i>70</i>
<i>Figura 16: Fricción de la guacharaca en la Puya y el Paseo.....</i>	<i>71</i>
<i>Figura 17: Viola da Gamba y Viola da Braccio</i>	<i>74</i>
<i>Figura 18: Tesitura del Violín</i>	<i>76</i>
<i>Figura 19: Tesitura de la Viola</i>	<i>76</i>
<i>Figura 20: Tesitura del Violonchelo</i>	<i>77</i>
<i>Figura 21: Ubicación del cuarteto de cuerda</i>	<i>79</i>
<i>Figura 22: Luis Enrique Martínez</i>	<i>85</i>
<i>Figura 23: Diseño melódico en el acordeón: Francisco el hombre</i>	<i>91</i>
<i>Figura 24: Estructura formal</i>	<i>93</i>

<i>Figura 25: El “Pique”</i>	<i>: 93</i>
<i>Figura 26: Ictus iniciales y finale</i>	<i>94</i>
<i>Figura 27: Ritmo armónico del bajo</i>	<i>95</i>
<i>Figura 28: Diseño melódico del acordeón: Qué triste me dejas.....</i>	<i>99</i>
<i>Figura 29: Nota pedal del acordeón</i>	<i>100</i>
<i>Figura 30: Coda.....</i>	<i>: 101</i>
<i>Figura 31: Ictus iniciales y finales</i>	<i>102</i>
<i>Figura 32: Ritmo armónico realizado en el bajo</i>	<i>103</i>
<i>Figura 33: Melodía principal compases 109-114, Violín</i>	<i>109</i>
<i>Figura 34: Melodía principal compases 51-54, Violín dos</i>	<i>109</i>
<i>Figura 35: Melodía principal compases 12-15, Violonchelo</i>	<i>110</i>
<i>Figura 36: Melodía compases 18-25, Violín uno y Viola</i>	<i>111</i>
<i>Figura 37: Chop fuerte y suave compases 64-67, Violín uno</i>	<i>112</i>
<i>Figura 38: Pizzicato compases 44-47, Violín dos</i>	<i>112</i>
<i>Figura 39: Arpeggio compases 128-131, Violonchelo.....</i>	<i>113</i>
<i>Figura 40: “Pique” compases 98-104, Violín uno y Violonchelo</i>	<i>114</i>
<i>Figura 41: Pregunta-Respuesta compases 1-8, Violín uno y Viola.....</i>	<i>138</i>
<i>Figura 42: Contraste melódico compases 32-40.....</i>	<i>:138</i>
<i>Figura 43: Textura Homofónica compases 44-47</i>	<i>:139</i>
<i>Figura 44: Melodía acompañada compases 52-55.....</i>	<i>140</i>
<i>Figura 45: “Slap” y “Pizzicato” compases 36-41, Violín uno y dos.....</i>	<i>141</i>
<i>Figura 46: Relación armónica compases 118-120</i>	<i>142</i>
<i>Figura 47: “Pique” compases 58-64, Violín dos</i>	<i>143</i>

Tabla de cuadros

<i>Tabla 1: Elementos musicales característicos de la Puya y el Paseo Vallenato</i>	<i>59</i>
<i>Tabla 2: Golpes de la caja Vallenata.....</i>	<i>68</i>
<i>Tabla 3: Técnicas usadas en las dos adaptaciones</i>	<i>107</i>

Agradecimientos

Quiero expresar mi agradecimiento a mi asesor Iván Ricardo Tovar por el tiempo implementado y por todos los conocimientos brindados, también a mi Maestra de violín Martha Cecilia Olave por guiarme en el aprendizaje del violín y acompañarme en este proceso investigativo.

A mi familia y amigos, quienes me han apoyado y aconsejado en la construcción de este trabajo.

Introducción

La diversidad de ritmos tradicionales son una de las muchas riquezas culturales con las que cuenta Colombia; además de una función artística tienen una función social que representa las costumbres, los hábitos y las formas de vida colectiva pertenecientes a una región o departamento específico. La región caribe en este caso lleva consigo a la música Vallenata, uno de los géneros más populares del país que cuenta con una memoria llena de mitos, leyendas y experiencias que han establecido aquellas cualidades musicales que hoy día la identifican, y se dan a conocer oralmente a través de festivales o producciones discográficas.

Las fusiones, las mezclas de sonidos y las distintas colaboraciones, han permitido que géneros no representativos de una región logren darse a conocer a otro público; es decir, que la música ha conseguido viajar a lugares lejanos o fuera de su región de origen teniendo acogida en otros ambientes y espacios culturales. Bajo este concepto es que nace la idea de realizar una adaptación de la Puya y del Paseo Vallenato para el formato cuarteto de cuerdas, con el fin de dar a conocer estos dos aires representativos del género en uno de los formatos más destacados e idealizados de la música de cámara debido a su versatilidad en la combinación y desarrollo de técnicas, matices texturas y sonoridades que permiten cobijar distintos géneros musicales fuera del repertorio que normalmente suele interpretar.

Para cumplir con el objetivo de este documento investigativo, se plantea cuatro capítulos que se correlacionan entre sí, permitiendo el desarrollo de las distintas temáticas a tratar en cada uno de ellos. Los capítulos parten del sondeo documental hasta la realización de la propuesta creativa, haciendo parte de la línea de “Investigación – Creación”, que con ayuda del enfoque cualitativo y

de sus instrumentos (Diario de campo y entrevista) dan a conocer el panorama de la manifestación musical de los dos temas elegidos para esta investigación (Francisco el Hombre - Puya y Qué triste me dejás - Paseo), describiendo algunos aspectos contextuales que los representan; por último, se analiza de manera introspectiva e individual cada acción realizada y cada fase experimentada de la investigación, haciendo uso así del método Auto etnográfico.

En la primera parte del documento “Aspectos generales de la investigación” se describe un pequeño contexto que introduce al lector al planteamiento del problema, el cual permite dar a entender los objetivos propuestos, la justificación que gira en torno a la resolución de aquellas problemáticas mencionadas y los referentes que proporcionan ideas e información para la validación de los distintos interrogantes y para la alimentación del marco teórico.

En la segunda parte “Marco Metodológico” se profundiza en aquellos aspectos metódicos que fundamentan y/o respaldan el estudio a través del tipo de investigación, el enfoque, los instrumentos y el método investigativo que se acomoda a los objetivos propuestos, aportando posibles soluciones o formas de efectuarlos.

La tercera parte “Marco Teórico” se divide en cuatro etapas: la primera, aborda aspectos que describe la manifestación de la música Vallenata partiendo de la terminología de la palabra hasta la exposición de sus tres instrumentos musicales característicos, pasando por una reseña de los cuatro aires que la caracterizan y profundizando específicamente en la Puya y en el Paseo; la segunda etapa, describe las particularidades técnicas y musicales de los instrumentos de cuerdas, la música de cámara y el cuarteto de cuerda, el rol de los instrumentos dentro del formato de cámara

y un apartado dedicado a abordar aspectos relacionados con la participación de dicho formato en la interpretación de la música colombiana; la tercera etapa, muestra la biografía del compositor de los dos temas elegidos para la presente investigación, Luis Enrique Martínez, así como también la transcripción realizada de los mismos con su respectivo análisis musical; en la cuarta etapa, se presenta las dos adaptaciones, cada una con una introducción que describe los aspectos o elementos musicales que se tuvieron en cuenta para su creación

En la cuarta parte se expone las conclusiones a las que se llega después de todo el proceso y desarrollo investigativo y creativo. El documento finaliza con la bibliografía de los documentos requeridos dentro del plano monográfico tanto a nivel documental como audiovisual, junto con los anexos de las transcripciones y la entrevista.

1 Aspectos generales de la investigación

1.1 Contextualización

El vallenato forma parte de uno de los géneros más representativos de Colombia con origen en la costa atlántica, siendo resultado del mestizaje musical entre indígenas, negros y españoles que influenciaron en la organología típica del género con instrumentos como: el acordeón, traído por los pobladores europeos; la caja, proveniente de esclavos afrocolombianos; y la guacharaca, perteneciente a la cultura indígena. Las expresiones dancísticas y los cantos también forman parte de este mestizaje triétnico.

El género del vallenato, está integrado por cuatro aires tradicionales que son: el Paseo, la Puya, el Merengue y el Son; los cuales, poseen características musicales que los diferencian entre sí, como por ejemplo: la Puya y el Merengue, comparten el diseño rítmico de 6/8 y 3/4; sin embargo, la Puya es más veloz que el Merengue convirtiéndose así en el más rápido de los cuatro aires del vallenato; el Paseo y el Son, que aunque antiguamente fueron confundidos debido a que compartían el mismo tipo de métrica binaria (2/2 - 2/4), ahora se diferencian entre sí por la marcación del bajo en el acordeón, en la caja y en la guacharaca; el Son, se considera el más lento de los cuatro aires del vallenato. Existen otras diferencias y semejanzas que comparten estos cuatro aires desde sus orígenes históricos hasta su rol en la música vallenata y en la cultura costeña, los cuales se profundizan en el Marco Teórico del presente documento.

1.1 Planteamiento del problema

Generalmente, el legado musical y cultural de los cuatro aires del vallenato se ha transmitido de forma oral, por eso la mayor parte de sus referentes están conformados por un registro audiovisual y un escaso volumen de material escrito, teórico y analítico que puedan dar muestra de su discurso musical, haciendo difícil que los músicos que no crecieron en la región caribe y/o no conozcan el panorama musical de dicha región tengan poco acceso a su riqueza interpretativa, cultural y teórica.

Específicamente en la Puya y el Paseo, aires motivos de esta investigación, se puede aseverar que el desconocimiento que existe por parte de los músicos que no están sumergidos en su discurso y/o en su interpretación cotidiana, se debe al escaso repertorio hecho para algunas agrupaciones e instrumentos musicales que no son representativos del género; así que, se necesita recurrir a la transcripción melódica, armónica y rítmica para realizar montajes a nivel académico y de otros tipos... En formatos, como el cuarteto de cuerda, se conocen muy pocas adaptaciones de estos dos aires (La Puya y el Paseo) que se escriban para ese tipo de agrupación, olvidando no solo la riqueza rítmico – musical de estos géneros, sino también la versatilidad y técnica que pueden aportar los instrumentos de cuerda, para enriquecer la gama de repertorio como aporte a su repositorio musical.

En los procesos de formación académica de los instrumentistas de cuerdas frotadas como el violín, la viola y el violonchelo, predomina la enseñanza de métodos y obras académicas europeas que son pertinentes e importantes para fortalecer las bases técnicas e interpretativas de estos mismos, y brindar una evolución significativa para los estudiantes en este tipo de espacio; sin embargo, la apropiación de las músicas tradicionales, así como la divulgación de sus ritmos y el

sentido de pertenencia desde la labor musical, no ha sido tan evidente dentro de este tipo de espacio, desconociendo y/o alejando el repertorio nacional que puede enaltecer la enseñanza - aprendizaje de estos instrumentos a partir del patrimonio musical nacional, generando una simbiosis de enriquecimiento en pro del repertorio, el desarrollo técnico y la interpretación instrumental.

Tradicionalmente la sonoridad que identifica a la Puya y al Paseo vallenato y la diferencia con otros géneros musicales, se da por la combinación de sus instrumentos característicos, como lo son: el acordeón, la caja y la guacharaca. Es importante resaltar que dentro de la ejecución de estos dos aires, como instrumentos complementarios, se suele incluir la guitarra, el bajo y las congas. Debido a ello, puede llegar a ser extraño escuchar estos dos aires en otro tipo de agrupaciones que incluyan instrumentos distintos a los ya mencionados, como lo es el caso del cuarteto de cuerdas el cual proporciona recursos sonoros totalmente diferentes. También cabe señalar que hay muy pocas experiencias de instrumentistas de cuerda que han optado por interpretar estos aires, haciendo poco posible el paralelismo entre la puesta escénica de este tipo de formato con la organología habitual de la música vallenata tradicional.

Por otro lado, la carencia de transcripciones, composiciones, adaptaciones o arreglos del vallenato con uso de la grafía musical dificulta el trabajo de análisis para realizar creaciones musicales, como la que se pretende realizar en esta investigación con los temas, “Francisco el Hombre” (Puya) y “Qué triste me dejás” (Paseo) bajo la autoría del Maestro Luis Enrique Martínez. Si bien existe documentación sobre el tema que enfatiza los motivos rítmicos de cada subgénero, en el rol de cada instrumento que conforma el conjunto vallenato, en cuanto a la forma,

su estructura melódica y armónica, entre otros, sigue faltando repertorio que no solamente sea utilizado para montajes si no para futuros análisis del género, que sirvan como medio de divulgación de la riqueza musical de sus aires desde la escritura musical.

1.2 Pregunta de investigación

¿Cómo incorporar los elementos musicales de la Puya y el Paseo vallenato, desde las composiciones “Francisco el Hombre” y “Qué triste me dejas” del maestro Luis Enrique Martínez Argote, en dos Adaptaciones para cuarteto de cuerdas?

1.3 Objetivos

1.3.1 Objetivo general.

Realizar dos adaptaciones para cuarteto de cuerdas; dos violines, viola y violonchelo; de los temas “Francisco el Hombre” (Puya) y “Qué triste me dejas” (Paseo) composiciones del maestro Luis Enrique Martínez, con el fin de incorporar los elementos musicales de estos dos aires vallenatos como una propuesta metodológica y de repertorio diferente para este tipo de formato.

1.3.2 Objetivos específicos.

- Determinar las características y elementos musicales de la puya y el paseo dentro del contexto histórico del vallenato.
- Describir los elementos técnicos e interpretativos del violín, la viola y el violonchelo requeridos para interpretar los aires del vallenato: Puya y Paseo.

- Realizar la transcripción, rítmico-melódico y armónica y el análisis musical de los dos temas seleccionados del maestro Luis Enrique Martínez (Francisco el Hombre y Qué triste me dejas) teniendo en cuenta sus particularidades dentro del género.
- Construir las dos adaptaciones para el formato de cuarteto de cuerdas de las obras “Francisco el Hombre” y “Qué triste me dejas”.

1.4 Justificación

A través de las adaptaciones de los temas “ Francisco el Hombre” y “ Qué triste me dejas” se busca aportar un material documental que, además de servir como repertorio en la práctica interpretativa pensada especialmente en las posibilidades técnicas que brinda el ensamble del cuarteto de cuerdas, genere espacios de análisis que permitan dar pie al conocimiento de la Puya y el Paseo desde el estilo compositivo de Luis Enrique Martínez; de esta forma, posteriores investigaciones o intereses que giren en torno al estudio de estos dos aires a partir de creaciones del mismo cantautor o de otros referentes del género, pueden tener un referente de la escritura y estructura musical de los dos aires expuestos anteriormente.

El aprendizaje de la música tradicional permite que los intérpretes en formación puedan relacionarse con otro tipo de ritmos que representan el patrimonio cultural de un territorio o una comunidad. Llegar al estudio de dos aires pertenecientes a la música vallenata posibilita, en primer lugar, conocer esta expresión musical que además de hacer parte de la diversidad cultural del país es fruto de aquellos hábitos, costumbres, rutinas y de las diferentes prácticas de los ciudadanos de la costa Atlántica y en segundo lugar, incentiva el sentido de pertenencia como resultado del vínculo entre la formación académica y los saberes de la música tradicional.

Teniendo en cuenta que la sonoridad del cuarteto es totalmente diferente a la de la organología vallenata, en el proceso de adaptación de la Puya y el Paseo se busca respetar, aquellos elementos musicales que son fundamentales en la conformación estructural de estos dos aires como: los patrones rítmicos de la percusión, las relaciones armónicas, el acompañamiento del bajo y la organización de las distintas líneas melódicas, con el fin de incluir, tocar y conocer el género desde la versatilidad del formato de cuarteto de cuerdas integrado por dos violines, una viola y un violoncello sin desvalorar la tradición cultural de este género, sino que por el contrario se pueda divulgar y fomentar en otro espacio, que además brinde a los intérpretes de cuerdas la oportunidad de escuchar su instrumento en otro ambiente musical, haciendo uso de técnicas que permitan enriquecer la sonoridad de los temas seleccionados. Cabe resaltar que la música vallenata comprende su riqueza en la sonoridad del acordeón, la caja y la guacharaca, así como también en la implementación adecuada de los Melotipos usados en el canto al momento de la práctica creativa e interpretativa; por eso la importancia de mantener los elementos melódicos, armónico, rítmicos e interpretativos de cada uno de ellos.

Para los músicos es muy importante tener una visión amplia del conocimiento de ritmos o géneros musicales; por eso, un aporte importante de esta investigación es ofrecer a los miembros del cuarteto de cuerdas la posibilidad de poner en práctica, aquellos conocimientos adquiridos en la academia o en la escuela a otro tipo de música posiblemente no interpretada anteriormente en su instrumento (Violín, Viola y Violonchelo), logrando la adquisición de experiencias necesarias para la profesionalización y para el dominio de diferentes géneros que se puedan dar en la práctica diaria.

1.5 Antecedentes

Los antecedentes se presentan en tres categorías en las que se incluyen *Publicaciones*, con diversas teorías y perspectivas de la cultura musical vallenata; *Monografías* presentadas como *Internas* (pertenecientes a los documentos investigativos de estudiantes de la Universidad Pedagógica Nacional) y *Externas* (que hacen parte del repositorio de otros espacios institucionales); y por último, se comparte la *Documentación Audiovisual* de algunas experiencias donde se evidencia la interpretación de ritmos tradicionales en instrumentos de cuerdas frotadas, las grabaciones originales de los dos temas elegidos y un documental referente a la manifestación histórica de la música vallenata en el caribe Colombiano.

1.5.1 Publicaciones.

Ahumada, R., Gutiérrez, T., Daza, j., Machado, A. & Silva, C. (2015). ¡Ay'ombe juepa jé!, Toca, canta, versea, juega y baila con el vallenato, Cartilla de iniciación en música popular tradicional. Ministerio de cultura. Esta es una cartilla con material pedagógico para la enseñanza de la música vallenata a través de juegos, rondas y danzas. Para su elaboración se contó con autores, conocedores e intérpretes que han vivido experiencias en torno del género y han participado en diferentes espacios como festivales y parrandas, también con profesionales en la educación que ayudaron en la elaboración de las actividades. La redacción del primer capítulo del libro estuvo en manos del escritor folclorista Tomás Darío Gutiérrez Hinojosa, quien se encargó de realizar el contexto de la música vallenata: sus instrumentos, aires y escuelas. En los capítulos siguientes, se mencionaron los espacios de socialización de la cartilla y se presentaron las

actividades, rondas y juegos para aprender los cantos y la ejecución de la guacharaca, la caja y el acordeón.

El principal aporte que tiene este documento en la presente investigación se encuentra en el primer capítulo, donde se presenta de una forma muy concreta y clara los aspectos más relevantes de la música vallenata como su origen, contexto histórico y geográfico, además de los elementos relacionados con sus ritmos y su organología; Por otro lado, esta cartilla muestra la importancia del papel de la pedagogía como medio no solo para conocer si no para aprender saberes tradicionales de la cultura costeña del país a través de: las rondas, los cantos, las expresiones y los roles sociales permitiendo así, que los niños y jóvenes que se hacen partícipes de esta propuesta pueden tener un acercamiento a la música vallenata desde las actividades que promueven el aprendizaje de los aires del vallenato y de su ¹trifonía.

Bermúdez, E. (2004). ¿Qué es el vallenato? Una aproximación musicológica. Ensayos. Historia y teoría del arte, vol. IX Gráficas, 9-62. El ensayo realizado por el profesor Egberto Bermúdez abarca la música vallenata desde sus orígenes más lejanos relacionados con la cultura africana, su influencia en la conformación de espacios, celebraciones, fiestas e instrumentos característicos del género, resaltando el vínculo de sus elementos musicales con los ritmos de otros países caribeños. También hace referencia a los cuatro aires del vallenato (Puya, Paseo, Son y Merengue), primero desde su Génesis y segundo desde el análisis musical que se encuentra ejemplificado, a través de la escritura musical. Por último, menciona el uso regular de patrones

¹Trifonía: combinación de tres sonidos distintos que representan la organología de una agrupación musical.

rítmicos como: el ²tresillo y el cinquillo³, característicos de géneros caribeños con ascendencia afroamericana.

Este documento aporta a la presente investigación un estudio y análisis de la música vallenata (lo cual no se encuentra fácilmente en otros escritos que se dedican a hablar del tema), que señala la forma en la que se componen la Puya, el Paseo, el Son y el Merengue Vallenato, con las células rítmicas que diferencian a estos cuatro aires entre sí, y con las estructuras interválicas de las melodías que suelen estar ligadas al comportamiento técnico del acordeón; además describe las influencias dancísticas, festivas y musicales ligadas a la tradición afroamericana, en la conformación de los géneros caribeños entre ellos la música vallenata.

Oñate, J. (2017). Los secretos del vallenato. Penguin Random House Grupo editorial. En este libro se describe la génesis del vallenato, empezando en el primer capítulo por la llegada del acordeón, la tradición de los juglares, los espacios de divulgación, los intérpretes populares del acordeón, los comienzos discográficos y la importancia de la guitarra en la música Vallenata, en el segundo se mencionan las expresiones musicales que dan muestra de la evolución del género como: las fusiones, los efectos especiales y las propuestas de la nueva ola, en el tercer capítulo se referencian algunos perfiles de músicos o personajes influyentes y se mencionan algunas anécdotas, episodios y metáforas que hacen parte del contexto cultural.

Este libro aporta un recorrido muy completo de la música vallenata que describe el contexto social, cultural y musical, presentes en la consolidación de esta manifestación y de la memoria

² Tresillo: estructura perteneciente a un pulso binario que se divide en tres partes iguales.

³ Cinquillo: Estructura rítmica afroamericana usada con frecuencia en la música cubana (Bermúdez, 2004).

histórica. También cabe destacar que hace una pequeña biografía sobre el compositor Luis Enrique Martínez, donde se mencionan aspectos importantes en su interpretación del acordeón que influenciaron la forma del género y algunas anécdotas que hacen parte de su experiencia de vida.

Pedroza del Toro, M., Marín, A. & Trujillo, A. (2017). Congas y músicas de acordeón: ejecución del son y puya vallenata. Barranquilla: Universidad del Atlántico. El documento se divide en seis capítulos que giran en torno a la ejecución de las congas en los ritmos de Puya y Son vallenato con el fin de preservar, promover y dinamizar la música de acordeón a través de la transcripción y análisis de sus patrones rítmicos. Para llevar a cabo ese objetivo se mencionan las biografías y estilos, de algunos expertos que fueron entrevistados, para tocar la conga en el vallenato. Previamente los estilos se transcribieron y se compararon entre sí, para poder evidenciar aquellas similitudes o diferencias en la interpretación de cada músico en el patrón cerrado (ritmo básico de cada aire) y el patrón abierto (variaciones del ritmo básico a libertad del intérprete).

Este documento aporta elementos para la transcripción de la caja en la Puya vallenata, ya que permite tener una claridad del uso y combinación de los golpes que se ejecutan tradicionalmente en el instrumento (canteo, quemao y fondeo), a través de la comparación con los golpes que se realizan en las congas escritos en el patrón cerrado, lo que proporciona otro punto de vista sobre la ejecución de la caja en este rápido y virtuosísimo aire. Por otro lado busca sistematizar la práctica de los congueros (la cual se conserva en la oralidad), para llevar a cabo un documento pedagógico que permita el aprendizaje del género desde la interpretación de las congas en el conjunto vallenato.

Villamizar, A., Llanos, C., Acosta, L., Romero, R. & Durán, S. (2013). Plan Especial de Salvaguardia para la Música vallenata Tradicional del Caribe Colombiano. Ministerio de cultura. En el escrito se encuentran diez capítulos que abordan diferentes temas relacionados con la música tradicional vallenata. Principalmente parte de una caracterización de sus aires, donde se muestran algunos ejemplos de los ritmos y melodías ejecutadas en el acordeón, en la caja y en la guacharaca; después se realiza todo un contexto sobre: la delimitación geográfica de la región de la música vallenata, las confluencias de aquellas culturas que dieron origen a los cantos, la discografía, los espacios de difusión y producción, los compositores o cantautores, las escuelas de interpretación y las funciones sociales y culturales del género, tales como la transmisión de acontecimientos a través de las letras. También se identifican algunas problemáticas, sobre la desvinculación de la nueva música vallenata con su entorno histórico y con su costumbre narrativa musical, por eso se menciona que es importante diferenciarla de la tradicional ya que hay aspectos de ésta que en la nueva ola del vallenato no se encuentran y que a pesar de que sigue haciendo uso de sus tres instrumentos representativos, los elementos melódicos, rítmicos y armónicos poco tienen que ver con la estructura típica. Tras esas discusiones es que nace el Plan de Salvaguardia (PES) con el fin de fortalecer, defender y proteger la música vallenata tradicional para que ésta pueda ser impartida en las nuevas generaciones.

Este antecedente aporta respuestas a esta monografía, porque se evidencia una sistematización general de la música vallenata en sus diferentes ámbitos, tanto musical, discográfico, cultural y social; además, genera planteamientos de problemáticas que giran en torno a incentivar su transmisión, rescatar memorias a través del registro documental y preservar o validar los

conocimientos orales con ayuda de canales de enseñanza e investigación que se den en espacios institucionales.

Viloria, J. (2017). Un paseo a lomo de acordeón: aproximación al vallenato, la música de Magdalena grande, 1870-1960. Memorias: revista digital de arqueología e historia desde el caribe, 7-34. En este artículo se hace una referencia al vallenato desde la llegada del acordeón en la región del Magdalena Grande, que ahora comprende los departamentos del Cesar, la Guajira y Magdalena. También se arrojan algunos datos estadísticos registrados en un cuadro comparativo donde se muestran las importaciones del acordeón, instrumento característico de la cumbiamba (conocida después como merengue) interpretado junto a la caja y a la guacharaca, en cinco aduanas colombianas. Por otro lado, se mencionan los primeros músicos del vallenato entre ellos Luis Enrique Martínez y Rafael Escalona este último reconocido como el más afamado; nombra algunos precursores como Gabriel García Márquez, quien junto al ya mencionado compositor Rafael Escalona y al periodista Álvaro Cepeda Samudio juegan un papel importante en el nacimiento del festival de la leyenda vallenata celebrado por primera vez en Aracataca, para luego continuarlo desde entonces en Valledupar.

Este documento arroja información más detallada sobre la importancia del acordeón como instrumento líder del conjunto vallenato, a través de su llegada e importación en la costa caribe colombiana y su incursión en ritmos que en ese momento se conocían como música de acordeón, tales como: la cumbia, el bullerengue, el merengue, la puya y el porro. El artículo especifica,

también con claridad, la región conocida como la “cuna del vallenato” tomando como delimitación la región del Magdalena grande.

1.5.2 Monografías.

- **Monografías Internas**

Ortega, J. (2016). Estudio analítico de estructuras melódicas del paseo vallenato interpretado por 7 ganadores del festival de la leyenda vallenata: Colacho Mendoza, Luis Enrique Martínez, Alfredo Gutiérrez, Cocha Molina, Julián Rojas, Hugo Carlos y Sergio Luis Rodríguez. (Trabajo de grado, Universidad Pedagógica Nacional). En este trabajo de grado se realiza el análisis del paseo interpretado por siete ganadores del Festival de la Leyenda Vallenata, con el fin de generar un documento que detalle y describa la interpretación del aire en este espacio. Primero se aborda el concepto y origen del género, por supuesto describiendo sus instrumentos y aires característicos, después se habla del festival de la leyenda vallenata junto con la biografía de los siete reyes escogidos, además de un cuadro que sistematiza los otros ganadores en orden cronológico y también otros cuadros donde se muestra la explicación del estilo interpretativo de cada cantautor e intérprete. Los resultados que arroja la investigación determinan que los siete intérpretes, hacen uso de recursos muy parecidos sobre todo en la implementación de la forma estructural del paseo visualizada en secciones como: la introducción, la entrega de voz, la coda (final de la canción en el que se hace uso de un arpeggio que va de la tónica a la dominante y resuelve nuevamente a la tónica) y el Pique (melodías rápidas dadas a través del uso de cuatrillos o tresillos de corcheas); también ayuda en la comprensión general de las estructuras musicales del paseo utilizadas por los intérpretes en dicho Festival.

El análisis realizado en este trabajo de grado sobre las estructuras melódicas, rítmicas, armónicas, formales y la descripción de conceptos que representan el lenguaje utilizado por los conocedores de la música vallenata tales como: el pique y la rutina (montaje de las melodías hechas en las introducciones, puentes o finales), aportan un contexto más específico de esta música a través de las transcripciones de pequeños modelos del paseo interpretados por los siete ganadores, entre ellos Luis Enrique Martínez, que ayuda a incrementar el material que sirve como uso de análisis de este aire.

Luque, H. (2012). La guitarra Vallenata: Adaptaciones de paseo y merengue vallenato para formatos de cuarteto de guitarra y guitarra solista. (Trabajo de grado, Universidad Pedagógica Nacional). En esta investigación se realiza una adaptación que describe la interpretación de patrones rítmicos, armónicos, melódicos y otros elementos gramaticales del paseo y el merengue vallenato desde las técnicas de la guitarra en un formato de cuarteto de guitarra y guitarra solista, con el propósito de ampliar el conocimiento musical del estudiante y generar un acercamiento a esta música. El segundo capítulo abarca el concepto de la guitarra tanto en el ámbito popular como en el clásico resaltando la importancia que este instrumento tuvo en su momento para los músicos vallenatos mucho antes de la llegada del acordeón. Por otro lado se contextualiza la cultura vallenata y los elementos históricos que en ella intervienen. El tercer capítulo muestra el marco metodológico donde resalta que la experiencia y la opinión de los entrevistados fue fundamental para la elaboración de las adaptaciones, las cuales aparecen después con su respectivo análisis y proceso de creación. Por último. en el cuarto capítulo, concluye la

importancia de la academia en la divulgación de la música vallenata y el conocimiento de elementos musicales de esta misma a través de los conjuntos de cámara.

Este trabajo de grado proporciona datos históricos, conocimientos que representan la expresión musical vallenata y las transcripciones elaboradas por el mismo autor para llevar a cabo las adaptaciones. Además de esto el aporte más significativo se refleja en el proceso del desarrollo metodológico dividido en cuatro fases: primero, la recolección documental para alimentar el marco teórico y los conocimientos necesarios para comprender el contexto; segundo, la comprensión de los temas seleccionados con su respectivo análisis; tercero, se evidencia el proceso de adaptación según el formato propuesto y por último la fase de validación. Esta propuesta metodológica permite ver una ruta de cómo, a través de la investigación – creación, se puede llegar a la implementación de géneros tradicionales en espacios académicos desde el proceso de adaptación.

Silva, L. (2016). La yumba de Osvaldo Pugliese, análisis y adaptación musical para agrupación de cuerdas frotadas.(Trabajo de grado, Universidad Nacional Pedagógica). En este trabajo de grado se analizan los elementos musicales de la obra “yumba” del estilo tanguero de Osvaldo Pugliese con el objetivo de realizar una adaptación para cuerdas frotadas, donde la sonoridad típica del tango se acomoda a este formato. Para empezar esta idea emerge a partir del vacío que hay en la enseñanza del tango en los instrumentos de cuerdas frotadas, resaltando los valores técnicos que surgen y se resaltan en el instrumento a través de la ejecución de este género. Después cronológicamente se describe la historia de la orquesta típica del tango y de sus orígenes en sí, relata la biografía de Osvaldo Pugliese para posteriormente llegar al proceso de adaptación;

primero el investigador realiza un análisis que permite asemejar los sonidos de los instrumentos de cuerdas frotadas a los del piano y a los del bandoneón, con el fin de mantener la fuerza que normalmente brindan estos dos instrumentos; como conclusión menciona que el músico de hoy, se debe destacar por ser una persona íntegra que se interesa por incursionar en temas de su entorno laboral o profesional a través de la investigación; también reconoce el valor que ha tenido el violín en el tango y en la consolidación de los elementos que han sido implementados en las orquestas de tango como las de las de Osvaldo Pugliese, por ejemplo.

Esta monografía, representa la experiencia de lo que conlleva realizar un proceso de adaptación al cuarteto de cuerdas desde un estilo de música diferente a la que se suele interpretar en este formato, con la finalidad de enriquecer el repertorio perteneciente a la agrupación y de brindar al instrumentista un material musical del Tango que le permita desenvolverse en otros géneros; además, indica la importancia de hacer una búsqueda sonora en los instrumentos de cuerdas que resalte la forma estilística y las sonoridades de la expresión musical que se pretende adaptar.

- **Monografía Externa**

Bermúdez, J. (2018). La guitarra en el vallenato. Contexto histórico y elementos ritmo-melódicos básicos para el acompañamiento del vallenato en la guitarra. (Trabajo de grado, Universidad Distrital Francisco José de Caldas). En este trabajo de grado se propone realizar un Método de aprendizaje que aborde la música vallenata mediante la sistematización de patrones rítmicos-melódicos del merengue, el paseo, la puya y el son, idea que nace tras la necesidad de conocer esta música desde el ámbito académico para que así los guitarristas encuentren formas de ejecución sin perder el respeto a la tradición musical. En el transcurso de los tres capítulos se hace

una recopilación de la historia y de los elementos culturales, dentro de los cuales se visibiliza la importancia de la guitarra como instrumento presente en el género; posteriormente, se analizan las cinco piezas que sirven como fuente de conocimiento del merengue y del paseo interpretados desde la guitarra describiendo la temática del texto, la estructura formal, el ritmo armónico, la forma de acompañamiento y el tratamiento de melodías (motivos melódicos usados en la música de cierta cultura); en el último capítulo, se muestra el método que incluye las formas para ejecutar los cuatro aires del vallenato en la guitarra, incluyendo el conocimiento técnico del instrumento y los ejercicios que se aplican para la lectura de la partitura y la tablatura. Una de las conclusiones a las que llega el documento, es la importancia de poder diferenciar los cuatro subgéneros del vallenato (Merengue, Paseo, Puya y Son), a través del análisis de las canciones y su forma de escritura, siendo compuesto el Paseo y el Son en compás de 2/2 y la Puya y el Merengue en compás de 6/8; sumada a ésta, es la de poder reconocer el valor de la guitarra como instrumento significativo en las músicas que se conciben actualmente.

Este trabajo proporciona conocimiento sobre la estructura estrófica de las diferentes secciones del Paseo, los motivos melódicos que se presentan en el transcurso del tema y de cómo éstos aparecen dentro del material rítmico – melódico en otros momentos, también permite ver de manera general aquellos elementos musicales que diferencian a cada aire entre sí ya que, a pesar de que se analizan a profundidad el Paseo y el Merengue, se muestra de igual forma una descripción de la Puya y el Son.

1.5.3 Documentación Audiovisual.

- **Audios**

Martínez Argote, L.E. (1971). Francisco el Hombre. El gran Vallenato. [medio de grabación (vinilo lp)]. Colombia: Discos Costeños. En el link se encuentra la grabación de la puya “Francisco el Hombre” que hace parte del álbum “El gran Vallenato” grabado en el año 1971, la interpretación de la voz y el acordeón está ejecutada por el mismo compositor del tema quien es Luis Enrique Martínez. Esta versión se eligió para realizar el proceso de transcripción, en primer lugar porque es la única que se encuentra en las plataformas musicales y en segundo lugar porque es la versión original interpretada por el mismo compositor de la presente canción en ritmo de puya, la cual hace homenaje al famoso juglar Francisco el Hombre a través de su letra o narrativa.

Martínez Argote, L.E. (1973). Qué triste me dejas. *Relatos de Macondo*. [medio de grabación (vinilo lp)]. Colombia: Discos Fuentes. En el link se encuentra la grabación del Paseo “Que triste me dejas” del álbum *Relatos de Macondo*, grabación hecha en el año 1973 bajo la interpretación de Luis Enrique Martínez y su conjunto, donde el mismo compositor canta y toca el acordeón. La versión escogida es originalmente interpretada por el compositor junto a su conjunto, en la organología implementada se puede apreciar la escucha de instrumentos adicionales a los tradicionales como el bajo y la guitarra.

- **Videos**

Cuarteto Q-Arte (2016). *Cuarteto Q-Arte: Suite Colombiana No. 2, Gentil Montaña* [Archivo de Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=rlj83IQnFUc>. En el video se visibiliza la interpretación hecha por la agrupación Q-Arte, reconocida por ser uno de los cuartetos de cuerdas más famosos de Latinoamérica fundado en el año 2010. Este cuarteto se dedica a difundir la música escrita para cuarteto de cuerdas realizada por compositores latinoamericanos, han realizado una labor importante en la divulgación de la música tradicional colombiana. En el video específicamente se puede ver la interpretación de la Suite No 2 para guitarra elaborada por el compositor Gentil Montaña con movimientos en ritmo de pasillo, bambuco, porro y guabina viajera. Esta es una de las experiencias que dan cuenta del valor que tiene conocer la música tradicional del país desde el formato de cuerdas haciendo uso de recursos técnicos como: el tapping, el glissando, el chop, y el slap con el fin de aprovechar los recursos sonoros de los instrumentos y nutrir la obra musical (algunas de estas técnicas se detallan con más especificidad en la cuarta etapa del documento).

Deberesydelicias (14 de mayo de 2016). *Lucas Saboya: guabina para cuarteto de cuerdas y guitarra*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=WDIRAavicq4>. En este vínculo se puede ver la interpretación de Daniel Saboya en la guitarra acompañada por el cuarteto Q-Arte, de la guabina realizada por Luis Carlos Saboya. El propósito de referenciar prácticas de este tipo como la ya referenciada anteriormente por la agrupación Q-Arte, es dar a conocer experiencias de interpretaciones de la música colombiana tradicional en el cuarteto de cuerdas, reconociendo así las intenciones del formato al incursionar en otro tipo de ritmos.

Señal Memoria (9 de octubre de 1977). *La obra de gentil montaña.* [Archivo de audio].
Recuperado de <https://catalogo.senalmemoria.co/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=19064>. En el vínculo se encuentra, una descripción de algunos trabajos del Maestro Gentil Montaña sobre composiciones de música colombiana en ritmo de: bambuco, pasillo, danza, guabina y porro principalmente para guitarra solista y posteriormente para trio típico (bandola, tiple y guitarra); sin embargo, se hace la excepción de una grabación que conserva la fonoteca de Señal Memoria de las “suites” de Gentil Montaña adaptada por el músico Luis Fernando León conocido con el “El Chino León” para el cuarteto de cuerdas, en este caso la interpretación está hecha por el cuarteto de la Orquesta Filarmónica de Bogotá.

Club Vallenato-Calidad HD 4k (2021). *Pedazo de Acordeón-un recorrido a través de la historia del vallenato-capitulo completo-FULL HD.* [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=Kmbgddwn_bE&t=287s. Este es un documental transmitido por el canal caracol el 24 de junio del 2019, bajo la producción de Laberinto Cine y Televisión, con homenaje a la música vallenata que cuenta con la participación de precursores, músicos y conocedores de este género, algunos de ellos son: Julio Oñate, Leandro Díaz, Tomas Darío Gutiérrez Hinojosa, Lorenzo Morales, Enrique Santos, Emiliano Zuleta, Gustavo Gutiérrez Rafael Escalona, Gabriel García Márquez y Consuelo Araujo. Lo interesante de este documental es que brinda una mirada de todo el contexto histórico del género desde el concepto y vivencia de los personajes nombrados que han contribuido desde su experiencia al desarrollo, difusión y salvaguardia de esta música; además, abarcan temas abiertos a debate tales como las consecuencias de las transformaciones que ha sufrido la música vallenata hasta el día de hoy.

London Latin American Philharmonic (2020). *El cantor de Fonseca*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=CG7nJTjk-PA>. En el siguiente link, se puede apreciar la interpretación del famoso paseo conocido como el cantor de Fonseca del compositor Carlos Huertas por la filarmónica latinoamericana de London. Esta es una de las pocas experiencias encontradas de montajes referentes a la música vallenata en agrupaciones como una orquesta. Por lo que vale la pena mostrar procesos de este tipo que resalten la participación de otros instrumentos diferentes a los característicos del conjunto vallenato, en un ensamble que hace homenaje a este género.

2 Marco metodológico

En este apartado, se definen los métodos de investigación que se llevaron a cabo para la realización de las diferentes etapas de estudio del presente trabajo de investigación, también se puntualiza en algunas técnicas que se utilizaron para la recolección y sistematización de datos e información necesaria para el proceso creativo musical de la Puya y del Paseo vallenato basados en los dos temas elegidos.

2.1 Tipo de investigación

El presente documento, se enmarca dentro de la línea de **Investigación – Creación** ya que contempla la comprensión de conocimientos propios de una accionar humano a partir de la creación artística, en donde la intervención del investigador es fundamental para la elaboración de la materia prima; es decir, el resultado de la creación depende en cierta medida de los

comportamientos que el investigador percibe en el proceso, tales como: los cambios de ser o parecer, el rompimiento de paradigmas que permitan abrir la imaginación y la experimentación de técnicas que se ajusten a los objetivos buscados; posteriormente se llega a un espacio de reflexión sobre las transformaciones vividas en las diferentes etapas, de esta manera la obra artística se convierte en un espejo que refleja sentimientos, emociones, cualidades y debilidades de su creador (Daza 2009)⁴.

Este trabajo de grado se basa en el modelo de Investigación - Creación porque: se hace una clasificación de contenidos acerca de la música vallenata y del papel de los instrumentos que conforman el formato cuarteto de cuerdas describiendo algunas técnicas que pueden servir en el proceso de creación, se realiza un análisis que permite conocer a fondo los elementos característicos tanto de cada aire como de cada tema seleccionado y se lleva a cabo el proceso de creación que depende en cierta medida de los aspectos investigados y planteados en las fases anteriores.

Daza (2009) sugiere que, para llegar a comprender la Investigación – Creación, se requiere de la integración de tres aspectos importantes y necesarios en el desarrollo de la practica artistica que son: **el Sujeto, el Objeto y el Observador**; es importante que estos elementos estén correlacionados ya que de ese tejido es que “el arte” se ha logrado mantener a lo largo de la historia. En el caso particular del presente documento cuando se habla de estos tres elementos, **el Sujeto** aduce al creador de las dos adaptaciones quien plasma sus conocimientos técnicos, saberes y sentires en **el Objeto**, el cual permite dar a conocer los aires de Puya y Paseo vallenato a los

⁴ DAZA, Sandra. *Investigación – creación: Un acercamiento a la investigación en las artes*, Manizales, 2009.

distintos **Espectadores** o público que reciban la obra o manifestación artística. Si bien esta investigación tiene como resultado una creación (adaptación) musical, su propósito no se enfatiza en el papel del espectador como receptor de la practica si no, en la implementación de los saberes musicales de la cultura vallenata para la elaboración de un objeto creativo a partir de los conocimientos propios del sujeto y de los momentos creativos, imaginarios y experimentales que este atraviesa.

2.2 Enfoque investigativo

Este trabajo documental, se enmarca dentro del **Enfoque de Investigación Cualitativo** ya que busca indagar, describir y comprender, el significado, el sentido y las expresiones culturales y/o contextuales de la música vallenata que puedan; a través de sus elementos musicales característicos tales como el ritmo, la melodía y la armonía; ser utilizados como parte de un discurso musical diferente que aporte, por medio de la interpretación y la práctica musical, una ejecución y combinación de un lenguaje comunicativo que intermedie en procesos de interacción social con una transversalidad cultural, artística y académica, en un conjunto de individuos.

Tanto como para el proceso de creación de las dos adaptaciones de los temas “Francisco el hombre” y “Qué triste me dejas” como para el soporte teórico de esta investigación, se realiza una pesquisa documental (libros, artículos y archivos multimedia) con el fin de recolectar la información suficiente que sustente el marco teórico y plasme, en las adaptaciones, los aspectos significativos de la Puya y el Paseo vallenato, los cuales usualmente no se evidencian en la escritura musical dada su usual oralidad y organología tradicional, para que recojan el sentido cultural de un pueblo necesario para la comprensión de su manifestación artísticas representativa.

Finalmente para llegar a la realización de las adaptaciones, se hace uso de algunos instrumentos de investigación del Enfoque cualitativo, pertinentes para la recolección de conocimientos o saberes que se pretenden comprender de la música vallenata y del proceso de creación como tal. Las estrategias o instrumentos mencionados por López – Cano y San Cristóbal (2014), que se tuvieron en cuenta para llevar a cabo las adaptaciones y el desarrollo de este documento son: el registro en diario de campo y la entrevista.

2.3 Instrumentos de investigación

1.1.1 Diario de campo.

En el diario de campo se registra la información recogida en el proceso de transcripción, adaptación y validación, partiendo de aquellas experiencias que surgieron en el momento, las problemáticas o dificultades que se presentaron sugiriendo medidas para posibles soluciones. Estas anotaciones sirvieron también como un determinante para definir algunos puntos de la conclusión, que tienen que ver con los acontecimientos contemplados por el sujeto en las diferentes fases de creación. Para llevar a cabo el registro es necesario el criterio del sujeto de forma sincera y abierta por lo que cada momento se describe inmediatamente después de la observación o de la práctica, para así lograr obtener una memoria concisa y semejante a las situaciones vividas.

2.3.1 Entrevista.

Con el fin de conocer más saberes de la música Vallenata, a parte de la encontrada a través de la búsqueda documental, se realiza una entrevista a profundidad al arpista Guajiro Roger

Bermúdez Villamizar, quien introduce su instrumento en la interpretación de la música en la cual creció y que mejor conoce, es decir la música Vallenata. En la entrevista se genera un espacio de diálogo donde el entrevistado habla abiertamente desde sus vivencias, sus creencias, sus saberes y su perspectiva personal sobre el tema puesto en discusión. Esta entrevista permite mostrar algunas experiencias de proyectos que resaltan la posibilidad de interpretar esta música en otros instrumentos ajenos a la organología tradicional del género.

2.4 Método Investigativo

Además del enfoque cualitativo expuesto anteriormente, vale la pena resaltar otro tipo de metodología investigativa que ahonda en aspectos más personales y particulares del sujeto; es decir, mientras que el enfoque cualitativo ofrece instrumentos que permiten evaluar el comportamiento o conocimiento de otras personas tal como se hace en las entrevistas, **la Autoetnografía** se interesa en conocer las diferentes acciones que desarrolla el propio autor de la investigación y las emociones que este percibe en cada etapa o ciclo vivido. De esta manera cabe resaltar que aparte de los métodos académicos tradicionales, existen otros que son propios de la práctica artística o musical en este caso y que son necesarios para la comprensión de otras facetas que se dan en el proceso investigativo (López – Cano y San Cristóbal, 2014).

2.4.1 Autoetnografía Heurística

El presente trabajo de grado hace uso de la **Autoetnografía heurística de tipo analítica**, porque el sujeto describe y conoce a fondo o reflexiona sobre su propia experiencia personal en la comprensión de aspectos de la cultura vallenata a través de las diferentes facetas de creación, si

bien la Autoetnografía heurística no tiene como cometido principal informar a la investigación, funciona como generadora de ideas que van surgiendo en las sesiones o etapas que articulan en el proyecto y que se registran posteriormente. Así lo menciona López – Cano y San Cristóbal (2014) “La Autoetnografía opera heurísticamente dentro de la investigación cuando es usada para generar ideas en cualquiera de las fases del proceso”. De esta forma para llevar a cabo el proceso de auto reflexión que propone este método investigativo, se hace uso del bucle “interacción y retroalimentación” entre práctica creativa y reflexión, dado a partir de cuatro fases las cuales son:

- **Práctica artística:** se empieza el proceso creativo de la Transcripción y la Adaptación.
- **Autobservación directa:** se observa la práctica a la vez que se registran determinadas acciones o pensamientos que aparecen en momentos específicos interrumpiendo así el ejercicio.
- **Registro de la Autobservación:** se recolectan los datos o conductas a través del registro por intervalo cronológico, anotando en el diario de campo aquellas acciones que se realizan en las distintas sesiones las cuales se ordenan cronológicamente con su respectiva fecha.
- **Autorreflexión:** se elaboran pequeños relatos o textos donde se analizan las acciones ya hechas, generando reflexiones sobre aspectos expresivos, emotivos y comunicativos dados en la acción. La autorreflexión a diferencia de la autobservación directa se da después de los hechos vividos.

3 Marco teórico

En el marco teórico el lector se encuentra con cuatro etapas, donde se muestran los aspectos generales que dan pie al proceso de creación. En la primera etapa se hace un recorrido por la cultura vallenata y sus aspectos musicales, ahondando en la Puya y el Paseo vallenato como aires motivo del presente documento; en la segunda, se abordan aquellas generalidades de los instrumentos de cuerdas frotadas y del cuarteto de cuerda requeridos para la interpretación de los aires vallenatos anteriormente mencionados; en la tercera se presenta al compositor Luis Enrique Martínez junto con dos de sus temas seleccionados sobre los cuales se realiza un trabajo creativo de transcripción y análisis formal; y en la cuarta se exponen las dos creaciones musicales con la descripción de aquellos elementos que hicieron parte del proceso de adaptación.

ETAPA 1

En la actualidad se encuentran algunas teorías y criterios documentados de investigadores que a través de sus experiencias, han logrado plasmar los distintos conocimientos y saberes acerca de la música vallenata, algunos enfocados hacia contenidos netamente descriptivos de historia y/o contexto de esta manifestación artística y otros con un carácter más analítico que profundiza en elementos estructurales musicales del género.

3.1 Contexto Histórico del Vallenato

El intercambio, las confluencias y las mixturas entre diferentes etnias, han aportado una singularidad de elementos musicales y artísticos vistos como símbolos regionales de una nación entera a través de cantos que entre sus letras, melodías y ritmos comprenden memorias y saberes

que representan la cultura, la historia y los hábitos del diario vivir de un territorio. Este es el caso de la música vallenata tradicional, originada en el proceso de mestizaje entre indígenas nativos y esclavos africanos traídos por los hispanos con la llegada de la conquista española a la región del caribe colombiano. La distinción cultural de cada una de esas etnias aportó a la ⁵organología característica del género, la presencia del acordeón europeo, la guacharaca indígena y la caja proveniente de los tambores africanos, la unidad de ese encuentro dio como fruto una expresión musical que hoy en día hace parte del Patrimonio Inmaterial de la Humanidad, declarado así en el año 2015 por la Organización de las Naciones Unidas para la Cultura, las Ciencias y la Educación (UNESCO).

La definición de la música vallenata se resume principalmente en la identificación de sus cuatro aires los cuales son: la Puya, el Paseo, el Son y el Merengue, ya que enfatizar en que es una música tradicional colombiana la sitúa en un término muy generalizado usado de igual forma para puntualizar en otros géneros que hacen parte de la diversidad musical del país, en cambio demarcarla por la integración de sus cuatro aires permite identificarla como un estilo musical singular e inimitable, tal como lo menciona Gutiérrez (2019) con sus propias palabras, “el vallenato son cuatro formas musicales; que cada una tiene definición plena de compás, de métrica, de musicalidad. No conozco otro caso en el mundo de música folclórica que haya generado cuatro formas musicales”.

Alrededor de lo que concierne el uso del término “Música Vallenata”, han surgido dos discrepancias o disputas, donde están quienes creen que la música que está creando “la nueva ola

⁵ Organología: clasificación, organización y estudio de los instrumentos musicales pertenecientes a una cultura que permite dar a conocer la función o rol de cada uno de ellos dentro de la práctica artística y dentro de sociedad.

del vallenato” ya no hace uso de aquellas letras poéticas o narrativas que contaban o comunicaban noticias y las características rítmico – melódicas no logran categorizarse en ninguno de los cuatro aires, provocando así la desaparición de lo que se conocía algunos años atrás como música Vallenata tradicional; pero hay también quienes piensan que estas transformaciones hacen parte del proceso, desarrollo y evolución tanto de las generaciones como de las condiciones y las formas de vida que hacen parte del contexto actual e influyen directamente en la música, por lo que el género no está muriendo si no que por el contrario ha venido cambiando y al público le gusta. Si bien esta es una discusión en la que no se pretende ahondar en la presente investigación, queda el interrogante abierto a futuros intereses en torno al tema, así mismo se propone dos preguntas que hacen parte de la inquietud acerca de este tema de discusión. ¿hasta qué punto las transformaciones que ha tenido la música Vallenata actual pueden llegar a afectar el discurso tradicional que conservaba antes? y ¿cuáles han sido aquellas transformaciones que ha sufrido la música Vallenata tradicional desde la implementación de sus elementos musicales?

A continuación se muestran algunas opiniones acerca del significado atribuido por algunos investigadores a la manifestación conocida como música Vallenata:

“la música vallenata, tal como se la conoce hoy, es el resultado de una complejidad cultural que suma copiosamente factores geográficos, económicos, antropológicos, étnicos e históricos. No nació en una localidad específica, sino que es fruto de un escenario geográfico diverso del Caribe colombiano, situado por encima de las divisiones territoriales político-administrativas del Estado” (Ahumada, 2015, p. 13).

“La música vallenata tradicional es un género musical cantado, nacido de la conjugación de tres expresiones culturales diversas: los cantos de vaquería y los cantos responsoriales de los campesinos y esclavos negros durante el período colonial, las músicas de gaitas y maracas, las expresiones dancísticas de los indígenas nativos de la costa Caribe colombiana, y el aporte del lenguaje textual y los instrumentos musicales europeos, entre los que se destaca el acordeón diatónico” (Villamizar et al., 2013, p. 9).

“Hoy, el género musical colombiano conocido como vallenato tiene vigencia nacional e internacional. Su aspecto más característico (y que sin duda lo identifica) es el uso del acordeón de botones como instrumento principal, y, a pesar de ser ante todo un género cantado, es también - aunque no exclusivamente - música de baile. En relación con otros géneros musicales colombianos, es el que mayor atención recibe por parte de la industria musical y los medios de comunicación” (Bermúdez 2004, p. 4).

La música Vallenata nació a finales del siglo XIX cuando los españoles pisaron tierras colombianas para conquistarla, para imponer su lengua y su cultura sobre los grupos indígenas colombianos (Chimilas, Arhuacos, Azarios y Wiwas) que ya se encontraban ubicados en la costa caribe específicamente en el Valle de Upar, allí junto a la población africana traída al continente americano como esclavos para el trabajo de mano de obra en construcciones, agricultura y servidumbre, se originó el hombre vallenato quien es el resultado del mestizaje dado en esa época

y que a través de esa construcción intercultural dio origen a un lenguaje que pasaría a ser la identidad de una región tan extensa llena de llanuras, de sistemas hidrográficos, desiertos y una sierra nevada. Los cantos, rituales, instrumentos y danzas fueron algunos de los atributos heredados de aquellos grupos sociales que dieron nombre a aquello que se conoce hoy en día como música Vallenata.

Bermúdez (2004) hace énfasis en que la música Vallenata comprende estructuras similares a la de otros géneros del caribe Latinoamericano, debido a aquellas circunstancias sociales que permitieron el flujo de la influencia africana que se reflejan en el uso colectivo de algunos aspectos musicales tales como: implementación de textos en canciones cubanas, haitianas, puertorriqueñas y colombianas que tienen presencia del humor, la anécdota y la satírica, cualidades que son representativas del *calypso* (género musical con trascendencia africana que se dio a conocer en la costa atlántica colombiana gracias a trabajadores de Jamaica, Barbados y Trinidad); por otro lado, está la “piquería” en el Vallenato que se conoce en Trinidad y Tobago como “*Picong*” (el “*Picong*” es un espacio de enfrentamiento o duelo donde se hace uso de cantos poéticos). En el caso de la música vallenata estos enfrentamientos se hacen a través del acordeón y representan el virtuosismo que tiene el intérprete en la ejecución del instrumento, un claro ejemplo de “piquería” en la música Vallenata es la mitología del juglar Francisco el Hombre, quien se dice venció al diablo en un duelo de acordeones tocando música religiosa y rezando el credo al revés.

Los cantos de vaquería fue otro aporte de la población africana al desarrollo de la narrativa textual de la canción vallenata a partir de coplas rimadas y versos improvisados que fueron sucedidos por los ancestros para la crianza y manipulación del ganado y para la realización de

diferentes actividades provenientes de procesos de producción de las reses, esta técnica permitía la fácil movilización del ganado en grupos de un lugar a otro hasta llegar a su destino cumpliendo su objetivo gracias a que los vacunos atendían bien la escucha de la música. Los vaqueros en la trayectoria del viaje improvisaban a través de gritos de arreos y cantos a capela contando acontecimientos, noticias y eventos ocurridos en el momento; de esta manera las personas que vivían en esos pueblos por donde ellos pasaban, se enteraban de eventualidades ocurridas en lugares más lejanos. Actualmente los campesinos jornaleros siguen haciendo uso de esta actividad (Villamizar et al., 2013).

Los españoles por su parte también trajeron consigo diferentes estilos literarios y musicales interpretados con la guitarra, las vihuelas, los violines y el piano proveniente de su cultura tradicional. Principalmente los cantos de zafra o de monte utilizados por los campesinos para realizar las tareas del campo hacían uso principal de las décimas, compuestas por una estrofa de diez versos octosílabos, Bermúdez (2004); menciona que la décima es una de las prácticas a parte de la copla, traída por los hispanohablantes al continente Americano, que consistía en la improvisación de rimas en espacios de duelos o actividades de “piquería” y que más adelante se empezó a implementar en la poesía cantada de muchos países caribeños y en las letras de varias canciones del género Vallenato. La décima tiene una estructura específica para que los versos sean consonantes y puedan rimar (abbaaccddc).

Los grupos indígenas por su parte llenaron de melodías las canciones vallenatas cuando aún no llegaba el acordeón a través de una serie de instrumentos aerófonos como el carrizo, las gaitas macho y hembra remplazadas después por los bajos y los pitos del acordeón, la guacharaca y por

último los tambores percutidos con baquetas. Cada uno de los aportes surgidos del fenómeno de mestizaje dado en la época colonial, inundó todo el Valle de Upar y dieron origen a personajes que interpretarían estos instrumentos, usarían esos versos, coplas y rimas para llevar un mensaje que se transmitiría de voz en voz en cada rincón de la región costera.

Los juglares fueron esos personajes que le dieron un significado comunicativo y narrativo a la música Vallenata. En Francia y en España ya existían los juglares en el siglo XII, ellos se caracterizaban por manifestar de forma oral en sus cantos noticias recientes, acontecimientos históricos del pasado y en general escenas de la vida cotidiana que se daban en su momento. Su función principal era cumplir el papel que tienen ahora los diferentes canales tecnológicos (periódicos, celulares, computadores...), entretener, propagar y publicar sucesos referentes a temas políticos, sociales, culturales y económicos. Sus cantos eran acompañados por instrumentos característicos de la época como el Laúd y la Lira (Oñate 2017).

Aquellos campesinos, también llamados juglares en la cultura Vallenata acompañados por el acordeón, dedicaron su vida a recorrer de pueblo en pueblo y muchas veces a “ lomo e’ burro” largos o cortos viajes para llegar a sus destinos y así contar cantando todo aquello que ocurría en el entorno. Tal como se mencionó en el párrafo anterior ellos cumplían la función que hoy en día tiene la televisión, los periódicos, la radio y las redes sociales, llevar historias cantadas que narraban sucesos relacionados con la nación, el amor, la naturaleza e incluso sobre su propia experiencia de vida. Oñate (2017) aclara que existen tres elementos característicos en un juglar los cuales son: componer, tocar el acordeón y cantar. Como resultado del desarrollo tecnológico esa función informativa que tenían estos protagonistas se ha ido desvaneciendo con el tiempo.

Los juglares le dieron a la música vallenata una caracterización formal a partir de la conformación de estructuras melódicas, rítmicas, armónicas, interpretativas y organológicas, cabe resaltar que el vallenato no siempre se tocó con acordeón, guacharaca y caja, de hecho antes de la llegada del acordeón la gaita se tocaba en su lugar. También muchos juglares llegaron a interpretar el acordeón sin la compañía de los otros dos instrumentos percusivos, es decir que con el paso del tiempo y los saberes proporcionados por los juglares, el género fue tomando un orden e identidad propia. Entre la primera generación de los juglares más grandes están: Francisco Moscote Guerra más conocido por su leyenda como “Francisco el Hombre”, Alejandro Duran, Luis Enrique Martínez, Abel Antonio Villa, Emiliano Zuleta, Calixto Ochoa, Francisco Marzal, Pacho Rada y Leandro Díaz, por nombrar algunos.

3.2 Región o Cuna Vallenata

La verdad sobre la región donde nació la música vallenata no es un tema de certeza unívoca, ya que en cada texto se hace referencia a límites diferentes; sin embargo, varios autores han mencionado algunos escenarios geográficos en el cual todos ellos concuerdan y es que la cuna del vallenato comprende los territorios del Magdalena, el Cesar y la Guajira, región llamada anteriormente como el Valle de upar y que después se dividiría en estos tres departamentos.

Según Ahumada (2015), el escenario comprende la sierra nevada de Santa Marta, llegando a la serranía del Perijá y de Riohacha hasta llegar al Río Magdalena; por otro lado Oñate (2017) menciona que la región se extiende desde Fonseca (la Guajira), pasando por Río Hondo hasta llegar

a Plato Magdalena. En el Proyecto de salvaguardia de la Música Vallenata Tradicional del Ministerio de cultura (2013), se hace una delimitación más específica que es la siguiente:

“la región geográfica en donde se presenta la manifestación de la música Vallenata tradicional está enmarcada al norte por el litoral Caribe desde la zona de encuentro con la Ciénaga Grande, continúa por la línea costera hacia el noreste por las playas de la Sierra Nevada de Santa Marta hasta la desembocadura del río Ranchería en la península Guajira. Sigue en forma ascendente por el cauce de este río en dirección sur - suroeste, hasta el acceso norte del inmenso valle de los ríos Ranchería y Cesar. Flanquea al sureste por las faldas de las últimas estribaciones de la cordillera oriental por los Montes de Oca y Serranía del Perijá, que separan a la región del vallenato de la República de Venezuela”. (p. 32).

Como se puede notar, las conclusiones sobre la región del vallenato son dispersa cuando se trata de realizar una indicación específica de las zonas que abarcan los distintos departamentos. Aun así se puede concluir que se extiende desde el sur de la Guajira, abarcando ciudades como Riohacha, Fonseca, Villanueva y San Juan del Cesar, pasando por el río Ranchería, Cesar y la ciudad de los valduparenses (lugar nombrado como la cuna del vallenato debido principalmente a la celebración de uno de los festivales más importantes del género, el Festival de la Leyenda Vallenata), hasta llegar a aguas del Río Magdalena y la Sierra Nevada de Santa Marta.

A continuación se muestra el mapa que señala la triangulación geográfica de la región de la manifestación musical.

Figura 1

Mapa geográfico de la región del Vallenato.



Nota. Sitios representativos del nacimiento del vallenato autóctono de la Región Caribe Colombiana, 2013 (<http://tivimoises.blogspot.com/2013/11/mapa-geografico.html>).

3.3 Los cuatro aires del vallenato

La música vallenata se constituye por cuatro aires o ritmos provenientes de la diversidad cultural triétnica (Indígenas nativos, Hispanohablantes y Africanos), quienes a través de sus instrumentos tradicionales dieron origen a ritmos que conformaron la identidad musical de la Puya, del Merengue, del Son y del Paseo. En este mismo orden fue como germinaron los cuatro aires, siendo la Puya el más viejo y el Paseo el más joven de todos.

Antes de existir la conjugación tradicional de los cuatro aires del vallenato, las melodías que se escuchaban en el Magdalena Grande (ahora departamentos del Magdalena, La Guajira y El Cesar)

interpretadas con aquel instrumento de botones, se les conocía como música de acordeón incluyendo ritmos como: el Porro, el Bullerengue, la Puya y el Merengue, por lo que aún no existía el término vallenato y tampoco la figuración de sus cuatro aires. Fue después cuando el Guajiro Francisco Ireno Marzal más conocido como “ el chico bolaño” identificó y diferenció el “bajo rítmico” ejemplar de cada uno de los cuatros aires que se debían ejecutar en el acordeón, los cuales se presentaron en el Festival de la Leyenda Vallenata como Puya, Merengue, Son y Paseo; de esta forma; quedó estructurada la música vallenata y a partir de ahí, hasta el día de hoy, en cada celebración del festival, los intérpretes deben mostrar sus habilidades musicales en cada uno de ellos.

Las cumbiambas por su parte fueron espacios de fiestas, celebraciones, bailes y parrandas donde se disfrutaba de la música interpretada con el acordeón. Respecto a este tema Oñate (2017) menciona que había varios tipos de cumbiambas, por ejemplo: la cumbiamba de millo que era ambientada con instrumentos de percusión y la caña de millo; la cumbiamba de gaita que se tocaba con el instrumento que lleva su nombre; la cumbiamba de viento que se denominaba también como fandangos, cumbias y porros; y la cumbiamba con acordeón se le conocía también como merengue. Todos esos ritmos representaban la música de acordeón que se tocaba y escuchaba en aquel entonces.

El Son y el Paseo antes de diferenciarse por el acompañamiento del bajo en el acordeón, eran confundidos debido a la similitud en el uso de la métrica binaria (2/4, 4/4, 2/2), fue así como a los dos aires se le conocía como “sones”, hasta que ambos se desvincularon y empezaron a reconocerse de forma independiente. Por otro lado la puya y el merengue a pesar de estar ambos en compás

ternario ($6/8 - 3/4$), se diferenciaron en primer lugar por el tempo siendo la puya un poco más rápida y en segundo lugar por la apoyatura sobre el tiempo fuerte del compás que ejecuta la caja en este mismo aire.

3.3.1 El Merengue.

El merengue se inscribe en la subdivisión ternaria, donde sus melodías combinan motivos rítmicos pertenecientes a los compases $6/8$ y $3/4$; esta fue una técnica diseñada por Luis Enrique Martínez que se quedó en la tradición y ha sido utilizada por los acordeoneros que le siguieron. La velocidad del Merengue a diferencia se la puya no suele ser tan rápida y se caracteriza también por ser uno de los aires más antiguos proveniente de las cumbiambas, y de las tradiciones musicales africanas.

3.3.2 El Son.

La palabra “sones” antiguamente hacía referencia, al paseo y al son mismo. Debido a que eran aires con el mismo tipo de subdivisión binaria solían identificarse como uso solo, tiempo después en los años 1922 – 1925 con ayuda del ya mencionado compositor “Chico Bolaño” estos dos aires empezaron a diferenciarse entre sí. Posteriormente el Son se independizó del Paseo a ser el aire con el tempo más lento de la música vallenata y cuyo repertorio grabado es menor al del Paseo y el Merengue. No se nombra la Puya porque al igual que el son suele darse a conocer sobre todo en eventos como festivales o parrandas, más que en productos discográficos.

Francisco Rada o “Pacho Rada” como se le apodaba, se consideró “el padre del son” debido a que el diseño rítmico del bajo ejecutado en el acordeón que usó en su canción “*El luto de mi acordeón*” fue implementado posteriormente en los sones que se siguieron interpretando, si bien

la unidad de tempo de esta canción es de 88 pulsos por unidad de tiempo se considera rápida con respecto a la velocidad estándar del son en general, que está entre los 65 y los 67 pulsos por unidad de tiempo. La interpretación de “Pacho Rada” con respecto al son fue esencial para la ejecución del aire realizada por distintos acordeoneros.(Villamizar et al., 2013).

3.3.3 La Puya

La Puya es el aire más cercano al Merengue ya que hace uso de la métrica ternaria y comparten algunos elementos como el ritmotipo representativo en la guacharaca y en la caja Vallenata inscritos en 6/8, la principal característica que la diferencia del Merengue es la velocidad o el tempo en el que se interpreta este aire que normalmente es mucho más rápido. La Puya es una herencia de la música de gaita indígena, se dice que sus melodías buscaban representar los cantos de algunas aves como: La Parguarata, el Kuibaro y el turpial. Otra característica importante de la Puya es que ha sido utilizada como medio, para que los intérpretes a través de espacios como festivales, piquerías o parrandas puedan demostrar su nivel de improvisación y su virtuosismo ejecutando hábilmente su instrumento; debido a esto la Puya no suelen tener letras narrativas complejas o de mayor profundidad. Respecto a esto el Maestro Gustavo Gutiérrez (2019) con sus propias palabras dice: “ Yo no conozco la primera Puya que sea profunda y que tenga una narración, o que sea filosófica, o que sea poética; no, es livianita, y es más que todo rítmica para probar de que sí tiene una buena ejecución el acordeonero”.

El acordeón en la Puya suele hacer uso de la acentuación de los pitos en 6/8 y el bajo acompañante en 3/4, aunque a veces en la melodía o pitos se resalta la acentuación en 3/4 también. Este fue un esquema representativo de Alejandro Duran que suele aparecer en las introducciones

y en los interludios, es decir en las partes donde el acordeón hace su aparición como solista; en cuanto a la melodía es muy común encontrarse con el uso de episodios octavados que pueden iniciar tanto en tiempo fuerte como en tiempo débil; en relación a la armonía es bastante sencilla ya que oscila entre la tónica (I) y la dominante (V). Como ya se ha dicho antes la dificultad de la Puya está primero, en la ejecución hábil del acordeón y en la creatividad del intérprete para improvisar.

Los motivos rítmicos ejecutados en la guacharaca y en la caja vallenata se componen de seis corcheas en compas de 6/8, con acento en los tiempos fuertes. Bermúdez (2004), considera que el ritmotipo ejecutado en los aires del vallenato proviene del “*highlife*” un estilo musical del África Occidental que emplea una célula rítmica conocida como “*timelines*”, a pesar de que esta se escribe originalmente en 2/4 es la misma célula ejecutada a en la guacharaca. De esta manera en la siguiente figura se puede ver el ritmo característico de la guacharaca y de la caja, en compás binario con el fin de mantener el esquema tradicional del “*Timeline*” mencionado por Bermúdez.

Figura 2

Ritmotipo de la Puya en la Guacharaca y en la caja Vallenata.



Nota. Motivo rítmico de la caja y la guacharaca en el paseo, Bermudez (2004).

La estructura formal de la Puya según Bermúdez (2004), es de tipo Binaria (AB) donde tanto A como B se constituyen de frases; por ejemplo en la figura tres se puede ver cómo A está compuesta por cuatro frases (abab) y B por dos que repiten (cdcd). En la Puya se opta por hacer uso de estructuras formales sencillas que se conforman por tener: introducción, estrofas, estribillos, puente y final. En la siguiente figura se ejemplifica la estructura formal de la Puya a través de una transcripción de la canción “Pedazo de acordeón” de Alejandro Durán.

Figura 3

Estructura formal de la Puya.

A:

B:

Es - te pe-da - zo dea - cor-dión, ay don-de ten- go el al - ma mí - a.

al- li ten- go mi co- ra- zón y par -te de mi a - le - grí - a.

Nota. Transcripción de la canción “Pedazo de acordeón” Alejandro Durán, realizada por Bermúdez (2004).

3.3.4 El Paseo.

El Paseo es el aire vallenato más comercializado y con más repertorio grabado por las compañías disqueras; debido a esto, el Paseo pasó de ser un aire tradicional a un aire que se ha popularizado internacionalmente, sufriendo así algunos cambios en su estructura musical que se basan en el consumismo, la comercialización y la propuesta de “la nueva ola”, como se mencionó en apartados anteriores. Este es un tema abierto a discusión el cual puede responderse a través de un análisis de los Paseos compuestos por la primera generación de juglares y por las interpretaciones hechas por la nueva generación del género; cabe mencionar que de todos los aires, el Paseo se ha visto más impactado por esta discusión que los otros. A diferencia de la Puya el paseo suele estar lleno de narrativas poéticas, letras profundas e historias que se describen a través del canto.

De los cuatro aires del Vallenato el Paseo es el más joven de todos, con respecto a esto Bermúdez (2004) resalta que, el Paseo se identificó como género independiente de la música de acordeón a comienzos de los años cincuenta y su nombre probablemente se derivó de otras danzas de países caribeños como: el *Pasito* Panameño de los años 1887, el *Paseo* Cubano perteneciente al danzón lento y los *paseos* Trinitenses que se grabaron entre los años 1912 - 1916 interpretados con piano, flauta, contrabajo, guitarra, cuatro, violín y tiple. Bermúdez especifica la organización formal de aquellas músicas con una estructura binaria similar a la del Paseo vallenato (ABCB/ABCB; ABAB/CDCD o ABABCB/ABABCB).

El Paseo se escribe en compases de 2/4, 2/2 y 4/4. Existen dos tipos de Paseo: el lento, que puede estar entre los 80 y los 100 pulsos por unidad de tiempo; y el rápido, que oscila entre 110 y

150 pulsos por unidad de tiempo. En el paseo rápido se suele hacer uso de la subdivisión de las corcheas durante los fragmentos largos y del uso de la dominante en las partes cadenciales; estos dos elementos son característicos en las composiciones de Luis Enrique Martínez, quien se convirtió en un referente para la interpretación del Paseo en el acordeón (Villamizar et al., 2013). En la figura cuatro se puede evidenciar un fragmento de la transcripción del Paseo “Jardín de Fundación” con centro tonal en C mayor de Luis Enrique Martínez. Allí se ve el predominio de las corcheas en la melodía y el uso continuo de la dominante (G mayor) en la cadencia del final (compases 9, 10, 11 y 12).

Figura 4

Melodía del Paseo en el acordeón.



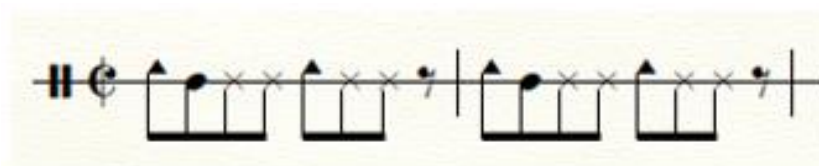
Nota: Transcripción de la canción “Jardin de Fundación” de Luis Enrique Martínez, realizada por Villamizar et al. (2013).

Otro aporte que hace Luis Enrique Martínez, al Paseo Vallenato fue empezar a introducir, en los puentes o interludios que anteceden la estrofa, un cambio de modo a mixolidio (b7). Este giro no suele ser común en este aire, y en general en la música Vallenata, ya que normalmente circula en la región de Tónica y Dominante, haciendo uso de primero y quinto grado (I-V). El fragmento presentado anteriormente de “Jardin de Fundacion” se convirtió en una constante interpretada por los acordeoneros en el festival de la leyenda Vallenata.

La célula rítmica característica del Paseo en la caja está escrita en compás partido y se compone de cuatro corcheas en el primer pulso y otras tres en el segundo, seguido de un silencio de corchea. Cabe aclarar que dependiendo del intérprete, el ritmo puede cambiar; también, algunas veces, se hace uso de variaciones escritas sobre esta base. Ejemplo:

Figura 5

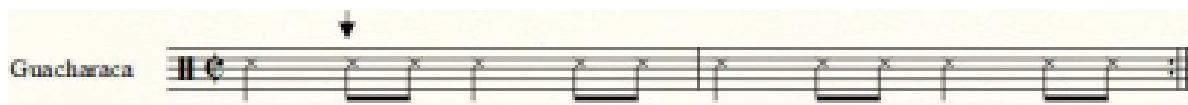
Ritmotipo del paseo en la caja Vallenata.



La célula rítmica de la guacharaca es la misma usada en el Son y se compone por una negra y dos corcheas que se presenta de igual forma en los dos tiempos del compás. Este motivo rítmico se repite constantemente en el desarrollo del tema y se ejemplifica en la figura seis.

Figura 6

Ritmotipo del Paseo en la guacharaca.



Nota. Patron ritmico de la guacharaca en el paseo, Ortega (2013).

Bermúdez (2004) realiza un análisis muy completo sobre la estructura formal del Paseo que está basado en la canción “Las cosas de las mujeres” de Abel Antonio Villa. Bermúdez propone que la estrofa se divide en dos frases constituidas como (ab), donde (a) es el primer verso o semifrase que se establece entre la Tónica y la Dominante (I-V) y (b) es el segundo verso que va de la Dominante a la Tónica (V-I); además de esas dos frases, surgen dos variaciones denominadas como (cd) que se dan con el mismo procedimiento de las frases y semifrases anteriores. De esta forma el esquema de la estrofa completa sería (abab) y (cdcd) teniendo en cuenta que suelen haber repeticiones de cada semifrase; ésta es una estructura semejante a la ya explicada en el apartado anterior de la Puya con una forma binaria (AB). En la siguiente figura se muestra el análisis propuesto por Bermúdez.

Figura 7

Estructura formal del Paseo.

a: Si es - te ca-so sies-te ca-so me su- ce- de,

b: Co - - mo le, co-mo le su-ce-dea o- tro,

c: O - ye - me Gus - ta - vo las co - sas de las mu - je - res,

d: el- lla' na má sir-ven pa po- né a los hom-bres lo-cos

Nota. Transcripción de la canción “Las cosas de las mujeres” Abel Antonio Villa, realizada por Bermúdez (2004).

3.4 Cuadro comparativo entre la Puya y el Paseo Vallenato.

En la siguiente tabla, se hace un pequeño resumen contundente de aquellas características o elementos musicales especificados anteriormente sobre la Puya y el Paseo vallenato, con el fin de conocer sus cualidades referentes a la gramática musical y de poder ver aquellas semejanzas y diferencias que comparten estos dos aires entre sí.

Tabla 1

Elementos musicales característicos de la Puya y el Paseo Vallenato.

PUYA	PASEO
• Aire con más años de antigüedad • Experiencias musicales en vivo • Letras sencillas y ligeras • Subdivisión ternaria • Compás 6/8 con diseños rítmicos en 3/4. • Velocidad Allegro Vivace • Episodios octavados en el acordeón • Repetición de pequeñas células rítmico-melódico. • Uso de la materia de los periodos en las improvisaciones • La armonía oscila entre V y T • Forma Binaria AB, con introducciones y puentes • Misma célula rítmica de la caja y la guacharaca en el merengue, con acento en tiempos fuertes.	• Aire más joven • Mayor repertorio grabado y comercializado • Letras narrativas y poéticas • Subdivisión binaria • Compás 2/2, 4/4 y 2/4 • Paseo lento (80 – 110), paseo rápido (110 – 150) por unidad de tiempo • Subdivisión de corcheas en episodios largos dadas por la melodía en el acordeón • Pasajes con cambio a modo mixolidio (se dan más que todo en los festivales) • Armonía en la región de Tónica (I) y Dominante (V) • Forma Binaria AB, Con subperiodo (abab) y (cdcd), esta forma puede estar sujeta a cambios, ya que en paseos recientes se han introducido frases más largas. • Misma célula rítmica de la guacharaca en el son, con acento tiempos fuertes.

3.5 Organología típica de la música vallenata

la música Vallenata, antes de que el acordeón llegara al territorio colombiano en manos de ciudadanos europeos, se interpretaba con las gaitas indígenas, la guacharaca nativa de ésta misma etnia y el tambor africano, cada uno de estos instrumentos perteneciente a la fusión triétnica que dio origen al género. Una vez que el acordeón se posicionó en tierras caribeñas del país, pasó a tomar el papel que cumplían las gaitas en la organología tradicional. Los pitos y los bajos de aquel instrumento de botones reemplazaron las funciones melódicas y armónicas de la gaita hembra y macho, estableciéndose así la organología de la música vallenata con: acordeón, caja y guacharaca. Así mismo Gutiérrez (2019) con sus propias palabras menciona que: “podría creerse equivocadamente que el vallenato nace a partir del acordeón, pero el acordeón lo que hizo fue remplazar a la gaita después que la música vallenata estaba plenamente constituida. El acordeón llegó ayer hace apenas un siglo”.

Figura 8

Organología típica de la música Vallenata.



Nota. Conjunto vallenato, Río Guatapurí, 2017

(<https://www.artelista.com/obra/2096126394348196-paranda-vallenata.html>).

3.5.1 Acordeón de Botones.

La primera mención que se hizo del acordeón según Oñate (2017), fue la presentada el 6 de mayo de 1829 por el fabricante de órganos y pianos Cyrill Demian bajo el nombre de “accordion”. Ya en el año 1842 apareció como tal la palabra acordeón, instrumento aerófono conformado por unas lengüetas metálicas que generan el sonido una vez se abre o se cierra el fuelle. Tiempo más adelante la compañía Alemana llamada Honner empezó a construir acordeones en diferentes tonalidades con el fin de encajar en la tesitura vocal de los cantantes.

Sobre cómo llegó el acordeón a tierras colombianas existen diversas teorías. Oñate (2017) dice que probablemente algunos marineros, aventureros y bebedores bajo el efecto del trago olvidaron en sus viajes este instrumento del que no se conoce con exactitud la fecha de llegada; sin embargo se sabe que hacia el año 1850 un personaje nacido en Ataques (Cesar) llamado José León Carrillo Mindiola, después de un viaje que hizo a España con el fin de realizar sus estudios religiosos, llegó a Valledupar con un acordeón sobre su espalda; por lo tanto, ya en el los años 60 el acordeón había invadido puertos en Colombia por donde alemanes, franceses e italianos lo comercializaban. Así mismo, Vilorio (2017) afirma que el acordeón en sus inicios se dio a conocer en el año 1860, dato que se supo gracias al registro de importaciones pesadas en kilogramos del instrumento que entraron por los puertos de: Riohacha (con el mayor número de acordeones importados), Barranquilla y Cartagena.

Otra opinión es la de Bermúdez (2004) quien alude a que la primera llegada del acordeón en el caribe colombiano fue en el año 1869 y más adelante, específicamente en 1893, ya era conocida en gran parte de la costa atlántica. También menciona que en ese momento existían la concertina

y el bandenium, instrumentos con sonoridades parecidas a las del acordeón que se usaban en la región, en ese mismo año se escuchó por primera vez, en Riohacha, el acordeón acompañado por caja y guacharaca interpretado en una cumbiamba. Existe también un mito que señala que el acordeón llegó por aguas saladas, tras un accidente en el que un cargamento enviado desde Alemania a países latinoamericanos naufragó cuando llevaba consigo aquel instrumento que cayó al mar y logró llegar a orillas del caribe colombiano, no se sabe puntalmente si sucedió de tal forma pero es una anécdota que hace parte de la mitología vallenata.

Teniendo en cuenta las afirmaciones anteriores se puede resumir que el acordeón llegó a Riohacha, a Valledupar, a Cartagena y a Barranquilla entre los años 1850 y 1863 pasando a mano de los juglares y después asentándose como el instrumento líder del conjunto vallenato. El acordeón antes de reemplazar a las gaitas y de ser acompañado por la caja y la guacharaca, fue interpretado solo por los juglares, quienes cargaban con él largos viajes. Oñate (2017), menciona que Luis Enrique Martínez, aseguró que el primero que empezó a hacer uso de ese formato fue el compositor y acordeonero Abel Antonio Villa, ya que antes de él todos los músicos tocaban solos con el acordeón.

Los tres tipos de acordeones interpretados en la música vallenata y que según Bermúdez (2004) existieron paralelamente y no evolucionaron consecutivamente son: El Acordeón tornillo e' máquina, compuesto por un teclado con diez palancas y cuatro bajos; el Acordeón dos hileras o Guacamayo conformado por dos filas una de once y otra de diez botones más los ocho bajos; y el Acordeón tres hileras o tres corona con tres filas una externa y otra interna de diez botones y en el

centro una de once más los doce botones del bajo. En las siguientes figuras se muestra estos tres tipos de acordeón.

Figura 9

Acordeón tornillo e' máquina.



Nota. Acordeón tornillo de máquina o Bajo de cuchara, 2010 (<http://acordeon-2010.blogspot.com/2010/10/conosca-los-acordeones-artistas-de-la.html>).

Figura 10

Acordeón dos hileras.



Nota. Acordeón diatónico de dos hileras, 2021 (https://es.wikipedia.org/wiki/Acorde%C3%B3n_diat%C3%B3nico).

Figura 11

Acordeón tres hileras.



Nota. Mileto, un acordeón vallenato, 2014 (<https://portalvallenato.net/2014/07/27/mileto-un-acordeon-vallenato/>).

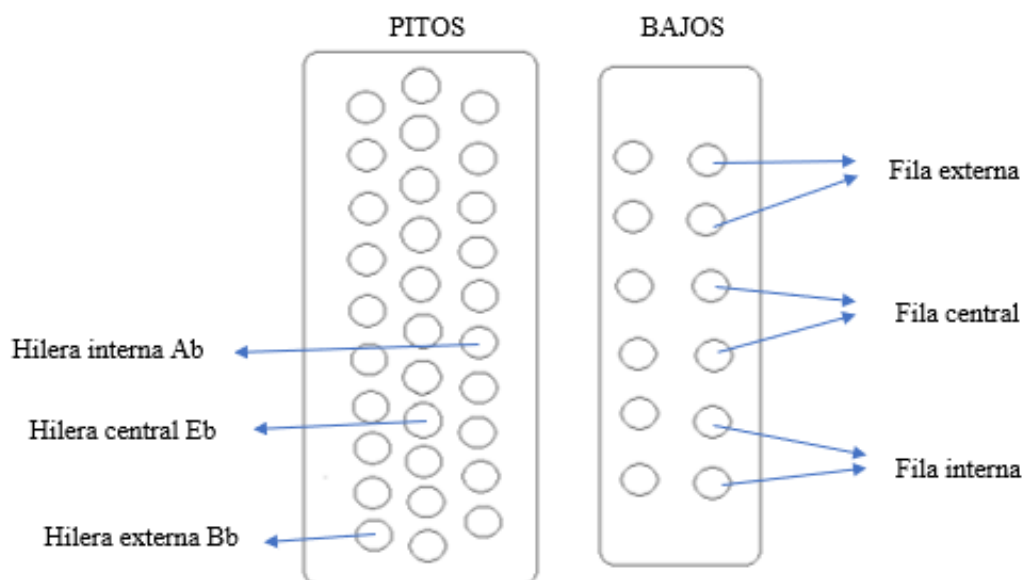
Los acordeones más utilizados por los intérpretes vallenato son los de la marca Honner específicamente el conocido como tres hileras o tres coronas construido en distintas afinaciones con el fin de adecuarse el rango vocal del cantante. A continuación se clasifican los nombres del acordeón tres hileras con su respectiva tonalidad.

- (GCF), Sol-Do-Fa
- (FBEs), Fa-Sib-Mib
- (ADG), La-Re-Sol
- (BEsAs), Sib-Mib-Lab (cincoletras).

En el acordeón la melodía se toca a través de los pitos que se ejecutan con la mano derecha, al cerrar el fuelle se escuchan las notas fundamentales (T) de cada hilera y al abrirlo las dominantes (D). En el caso del cincoletras la fila externa sería T= Bb, D=F; la fila central T= Eb, D=Bb; y la interna T=Ab, D=Eb. Una de las diferencias entre el acordeón de botones o diatónico y el acordeón de teclado o cromático es que en el primero al cerrar y al abrir el fuelle se producen una nota diferente, mientras en el segundo es la misma nota sin importar la dirección del fuelle. En los bajos ejecutados con la mano izquierda, la hilera externa contiene los bajos que acompañan los pitos; de igual manera cuando se cierra el fuelle, suenan los bajos de las fundamentales y cuando se abre los de las dominantes.

Figura 12

Acordeón tres coronas: Bb, Eb, Ab



3.5.2 Caja.

La caja es un instrumento de percusión perteneciente a la familia de los membranófonos debido a que su sonido es producido por la vibración que ejerce la membrana, la cual está creada con pieles de animales u otro tipo de materiales sintéticos. Se dice que la caja vallenata es una herencia que dejó el tambor africano y el tambor nativo de los indígenas Colombianos, que a diferencia del africano se percutía con baquetas y no con la palma de las manos, es decir que la técnica usada para la ejecución de la caja Vallenata es de procedencia africana aunque por mucho tiempo los cajeros acompañaban al acordeón con un tambor que se tocaba con baquetas (Ahumada et al., 2015).

Bermúdez (2004) indica que alrededor de 1892 y 1893 el acordeón se empezó a acompañar por un tambor de forma cónica compuesto por dos membranas que se tocaba con las manos y se apoyaba entre las dos piernas, parte del desarrollo de la caja se encuentra ligado a la práctica del “*Tambor alegre*” (instrumento característico de la tradición afrocolombiana). La caja vallenata se caracteriza por tener un papel esencial en el formato de la agrupación vallenata, ya que a través de sus golpes se interpretan los cuatro ritmotipos que representan los aires vallenatos, de este modo si no se ejecutan esos motivos rítmicos tradicionales de la Puya, el Paseo, el Merengue y el Son, no podrían determinarse fácilmente las diferencias entre sí que además se destacan con el apoyo del acordeón en los bajos; por otra parte, la caja vallenata se compone de siete partes que componen su morfología, estas son:

Figura 13

La caja Vallenata y sus partes.



Nota. La caja vallenata – balance de frecuencias desde la captura de audio, 2014 (http://bibliotecadigital.usb.edu.co/bitstream/10819/2676/1/Caja_Vallenata_Audio_Rendon_2014.pdf).

Existen tres tipos de golpes fundamentales en la ejecución de la caja vallenata; el primero es el Canteo (C), que se ejecuta con los dedos abiertos alrededor de la membrana, este produce un sonido agudo y muy fácil de reconocer; el segundo es el Fondeo o bajo (F), este golpe se da casi en el centro de la membrana y produce un sonido más opaco; el tercero y quizá uno de los más difíciles de ejecutar debido a la posición encorvada de la mano es el quemao (Q), que se ejecuta más o menos entre el canteo y el fondeo y tiende a producir un sonido seco. En la siguiente tabla se muestra cada uno de esos golpes con su respectiva figuración musical:

instrumento y también de su sonoridad; antes de la guacharaca que se conoce actualmente con un tamaño relativamente pequeño al medir entre 30 a 40 cm, existía una guacharaca que medía 1.20 metros de largo, debido a su altura los instrumentistas la apoyaban en el dedo gordo del pie y la sostenían con la mano (Ahumada, 2015).

La Guacharaca es uno de los aportes más destacados de los indígenas chimilas⁷ a la música Vallenata, pero también es un instrumento que no solo se conoce en Colombia si no que hace parte de otras tradiciones musicales, Bermúdez (2004) indica que en países como Cuba, Puerto Rico, República Dominicana, Haití, Panamá, Brasil y Venezuela se le conoce por nombres como: güiro, güira, rallo, grage, reco-reco, guachara o charrasca y se diferencian por el tipo de material con el que se fabrica dependiendo su país natal, específicamente la guacharaca Vallenata se elabora con el tallo de la palma de corozo y el trinche o peine con un material metálico. En estos países caribeños también se acompaña la guacharaca con un tambor cilíndrico para amenizar carnavales y festivales; en República Dominicana ambos instrumentos (guacharaca y tambor cilíndrico) se utilizan para la interpretación de los géneros musicales como: el merengue, la mangulina y el carabiné con ayuda del acordeón.

⁷ Indígenas Chimilas: Resguardo indígena que habita en áreas de los departamentos del Cesar, el Magdalena y la Guajira, su lengua nativa es el “*ette taara*”.

Figura 15

La guacharaca.



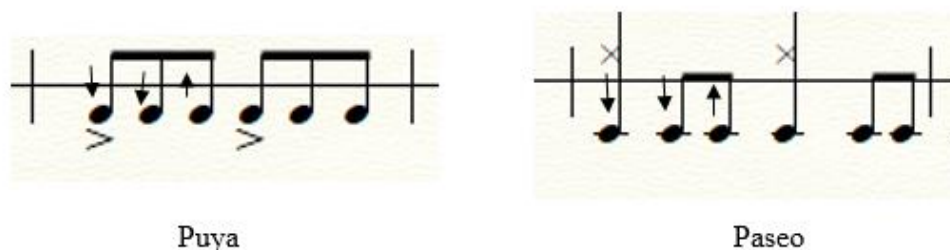
Nota. Guacharaca de caña, 2022

(<https://www.fundacionbat.com.co/instrumentos.php?IDDepartamento=44>).

La fricción de la guacharaca se hace con un peine o trinche que permite dar ese sonido brillante tan representativo de la trfonía Vallenata que se produce según la dirección en la que se mueve la mano; por ejemplo en la interpretación de la Puya Vallenata, las dos primeras corcheas se hacen con el movimiento hacia abajo del peine y la tercera corchea hacia arriba, así se repite la secuencia en el desarrollo del tema; en el Paseo la negra y la primera corchea se friccionan hacia abajo mientras que la segunda corchea hacia arriba, de igual forma se repite constantemente este movimiento. A continuación se muestra el ejemplo de los movimientos de fricción de la guacharaca en la Puya y en el Paseo, representados con una flecha hacia arriba y hacia abajo.

Figura 16

Fricción de la guacharaca en la Puya y el Paseo.



3.5.4 Otros.

Además de la caja, la Guachara y el Acordeón, en la música vallenata se ha hecho uso de otros instrumentos, como la guitarra a mitad del siglo XIX y comenzando el siglo XX, el bajo que se convirtió en un instrumento fundamental del género (en algunas grabaciones o conciertos en vivo se pueden escuchar), las congas que tienen un comportamiento muy similar al de la caja, el cencerro que generalmente marca los tiempos fuertes o acentos de cada aire, las gaitas que se han venido incluyendo nuevamente, las claves y los platillos (Bermúdez 2004).

El uso de estos instrumentos se evidencia más que todo en el Vallenato que se toca en vivo o en las grabaciones discográficas, pero en eventos como la parranda, los piques y los festivales, entre los que se destaca el Festival de la leyenda vallenata, predomina el uso únicamente de sus tres instrumentos característicos con el propósito de preservar y salvaguardar la tradición musical Vallenata fundada por la primera generación de juglares.

La guitarra es uno de los instrumentos con más historias por contar si se trata de la música vallenata, su principal precursor fue el compositor Cienaguero Guillermo Buitrago quien dedicó gran parte de su vida a recorrer los departamentos de la Guajira, El Magdalena, Bolívar y El Atlántico tocando en su guitarra ritmos de aquella música que con el tiempo se fue registrando en grabaciones del conjunto vallenato, donde acompañaba al acordeonero Abel Antonio Villa. Por otra parte Luis Enrique Martínez también incluyó en sus grabaciones la guitarra interpretada en este caso por Esteban Montaña, de hecho en el Paseo elegido para investigación, se escucha la guitarra en su versión original (Bermúdez, 2018; Oñate, 2017).

Muchas disqueras barranquilleras, en sus inicios, dejaron una lista discográfica bastante amplia donde la guitarra con sus armonías llenaba vacíos y era una fiel acompañante del acordeón, incluso los compositores vallenatos hacen uso de ella para realizar sus canciones e inspirarse en la elaboración de letras y melodías; así mismo, hay cantautores que hasta el momento la utilizan para acompañarse mientras cantan, un ejemplo de ello es el músico Felipe Peláez.

ETAPA 2

El cuarteto de cuerda conformado por dos violines, una viola y un violonchelo representa uno de los formatos más ejemplares de la música de cámara, debido a la versatilidad y a la variabilidad en sus técnicas de ejecución características; si bien son instrumentos pertenecientes a una misma familia, cada uno ofrece sonoridades distintitas dependiendo su naturaleza propia y los recursos que se utilicen para la combinación de las cuatro voces. En la actualidad existen cientos de obras compuestas para este formato que ha venido evolucionando con respecto a la música que interpreta, el rol que cumple cada instrumento y las fusiones que se realizan.

3.6 Instrumentos de cuerda frotada

El origen de los instrumentos de cuerda frotada se dio después de la popularización de los instrumentos de cuerda pulsada en el territorio islámico y bizantino a partir del Rabel, instrumento que se expandió durante el siglo IX en Europa y que se ha convertido en un antecesor de los instrumentos de cuerda frotada; el Rabel se ejecutaba apoyándolo en el hombro o en el regazo y contenía de una a cinco cuerdas. Posteriormente en España se dio a conocer la Fídula perteneciente a los instrumentos de arco que contenía entre tres a seis cuerdas y se componía de una caja, un mástil, un clavijero y un arco dentro de su estructura morfológica. Existieron varios tipos de Fídula entre los que destacan: la Fídula - Giga, la Fídula – Laúd, la Fídula romántica, la Viola da Gamba y la Viola da Braccio.

De estos tipos mencionados anteriormente cabe resaltar la viola da Gamba (Viola de pierna) antecedente del violonchelo y el contrabajo, y la viola da Braccio (viola de brazo) la cual se ejecutaba sobre el pecho u hombro perteneciendo así a la familia del violín y la viola.

La viola da Gamba tuvo varios tipos que la calificaban dependiendo su tamaño y afinación, alguna de las variaciones más utilizadas fue: la Viola soprano, la Viola tenor y la Viola bajo, conocido ahora como Violonchelo.

Figura 17

Viola da Gamba y Viola da Braccio.



Nota. La figura de la izquierda hace referencia a la Viola da Gamba y la de la derecha a la Viola da Braccio, 2022 (<https://preparaninos.com/violonchelo/viola-da-gamba-y-viola-da-braccio/>).

A partir del surgimiento del violín, la viola, el violonchelo y el contrabajo se estructuraron como tal en la familia de las cuerdas frotadas como unidad que empezó a utilizarse en distintos formatos pequeños tales como el cuarteto de cuerda conformado por dos violones, una viola y un violonchelo y el formato orquestal que debido a su mayor volumen, las filas de estos instrumentos incluyendo al contrabajo están conformadas por más músicos.

Los instrumentos de cuerdas frotadas que integran el cuarteto de cuerdas comparten muchas técnicas que permiten abordar diferentes sonoridades; por un lado en la mano izquierda se evidencia el uso del vibrato que se da con un movimiento ligero de la mano, el desmangue que permite desplazar la mano por todo el cuello del violín con el fin de abordar todas sus octavas, las dobles cuerdas utilizadas para tocar acordes o enlaces armónicos y para identificar las quintas justas que establecen la afinación del instrumento, el trino y el glissando; y por otro con la mano derecha se hacen diferentes articulaciones, dinámicas o golpes de arco como: el legato, el staccato, el martelé y el spiccato, estos solo por nombrar algunos.

3.6.1 El Violín.

El violín tiene cuerdas afinadas en intervalos de quinta, la más graves es un sol-3, seguida por un Re-4, un La-4 y termina con la cuerda más aguda afinada con un Mi-5, el cuerpo del violín es muy parecido al de la viola pero mucho más pequeño y con menos profundidad de ancho; un violín 4/4 que es el más grande mide 60 cm y el arco 77 cm de largo. Debido a su tesitura de soprano y contralto que va desde un Sol3 abarcando tres octavas más a partir de esa nota, el repertorio escrito para este instrumento se lee en clave de Sol. Cabe resaltar que tanto en el violín como en la viola y en el violonchelo se pueden generar sonidos más agudos a través de los armónicos.

Figura 18

Tesitura del Violín.



3.6.2 La Viola.

La afinación de las cuerdas de la viola también se da en intervalos de quinta justa que van desde la cuarta cuerda con un Do-3, seguida por un Sol-3, un Re-4 y un La-4 siendo esta la cuerda más aguda; debido a que la viola tiene una cuerda más grave que el sol-3 del violín, su sonido tiende a ser más grave y oscuro. Una viola 4/4 mide 70 cm de largo, por eso las distancias con la mano izquierda son mucho más grandes; el arco también es más largo que el del violín por unos pocos centímetros. Su repertorio se lee en clave de Do en tercera y en clave de Sol, por eso se le considera la voz contralto y tenor de los instrumentos de cuerda precisamente porque se ubica entre los agudos del violonchelo y los graves y medios del violín.

Figura 19

Tesitura de la viola.



3.6.3 El Violonchelo.

El Violonchelo cumple el papel de Tenor y bajo en el cuarteto de cuerda siendo el instrumento con el registro más bajo, su afinación es igual a la de la Viola pero una octava por debajo, es decir la cuerda más grave es un Do-2, seguida de un Sol-2, un Re-3 y la cuerda más aguda afinada en un La-4. Este instrumento tiene más elementos diferenciadores en relación con la Viola y el Violín, ya que para ejecutarlo hay que colocarlo entre las piernas, lo que proporciona otras maneras en cuanto al agarre del arco y del él mismo . El violonchelo se lee normalmente en clave de Fa aunque para los registros agudos se emplea la clave de Do en cuarta y la clave Sol, siendo su nota más grave un Do2 (cuerda al aire), y la más aguda un Do7.

Figura 20

Tesitura del violonchelo.



3.7 Música de cámara: El cuarteto de cuerdas

La música de cámara es interpretada por un grupo reducido de instrumentistas que a diferencia de las orquestas no tiene director, por lo que ese papel lo cumple uno de los integrantes de la agrupación; debido a esa ausencia, los músicos deben organizarse de tal manera que logren comunicarse a través de los gestos visuales y corporales con el fin de dar entradas, finales e indicar agógicas, dinámicas, fraseos y otros elementos más. Los conjuntos de cámara pueden estar

conformados de dos a veinte integrantes y tomó su respectivo nombre, gracias a que anteriormente los intérpretes de estas pequeñas agrupaciones realizaban los ensayos en habitaciones no muy espaciales conocidas como “Cámara”, con el fin de hacer eventos más personales y privados sin contar con la presencia de mucho público. Esta situación fue cambiando hasta el punto de llegar a escuchar este formato en salas de concierto más grandes y con más cantidad de espectadores.

Existen diversas combinaciones instrumentales en los grupos de cámara como: trío de cuerda, trío con piano, quinteto con piano, quinteto de cuerdas y por último el cuarteto de cuerdas, uno de los más importantes sobre todo en el periodo del clasicismo con algunos de sus tres mayores exponentes: el primero de ellos fue Joseph Haydn, conocido como “el padre del cuarteto ” por componer 68 cuartetos de cuerdas en el año y por darle el equilibrio a cuatro voces de manera independiente; el segundo fue Luigi Boccherini con 91 cuartetos quien, junto a Haydn, fue uno de los primeros ejemplares del género; y el tercero fue Wolfgang Amadeus Mozart quien compuso 23 cuartetos en el transcurso de 20 años, con seis de ellos inspirados en Haydn. En los siguientes periodos Beethoven, Brahms, Mendelssohn y Schumann acogieron esta forma de hacer música a su estilo, ya después del siglo XX el cuarteto de cuerda se usó como espacio de experimentación por otros compositores.

En el cuarteto de cuerdas al igual que toda la música de cámara es de suma importancia la ubicación en semi - círculo para la comunicación entre los intérpretes a través de la mirada, la respiración y los movimientos corporales que facilitan a la persona encargada de liderar o llevar la función que tiene el director en las orquestas la expresión de entradas, de dinámicas, de calderones, de pausas, de ritardandos y de finales o comienzos de frases.

La razón por la que este formato se ha convertido en el más conocido dentro de la música de cámara y además en el favorito de muchos compositores, es debido a: la riqueza de texturas en la combinación de los recursos melódicos de manera que se desarrollan funciones polifónicas, homofónicas o melodías acompañadas que le permite a cada instrumento tener una independencia plena y absoluta en el desarrollo de sus partes; la variedad de recursos dinámicos que aportan los instrumentos de cuerda frotada, ya que se pueden realizar desde sonidos muy “piano” hasta otros muy “forte” y la diversidad sonora articulada con los golpes de arco (Detaché, Louré, Staccato, Spiccato y Martelé) y con los movimientos de la mano derecha la cual se desplaza por todo el diapasón del instrumento, abarcando la amplitud de tesituras partiendo desde la más aguda con los violines hasta la más grave con el violonchelo pasando por el registro medio de la viola.

Figura 21

Ubicación del cuarteto de cuerdas.



Nota. Cuarteto de cuerdas, 2021, Fuente: (https://es.wikipedia.org/wiki/Cuarteto_de_cuerdas).

3.7.1 Papel de cada instrumento dentro del Cuarteto de cuerdas.

- **Primer violín:** El primer violín generalmente lleva la melodía principal haciendo uso de un sobreagudo a diferencia de los otros instrumentos, cabe resaltar que hay momentos en los que acompaña o realiza contramelodías; debido a estas características, el primer violín regularmente tiene el papel protagónico dentro del formato. Un ejemplo de ello es el segundo movimiento del Cuarteto de Cuerdas Op.76, No 2 “Quinten” de Joseph Haydn.
- **Segundo violín:** El segundo violín es una de las voces más versátiles del cuarteto ya que en ocasiones, y dependiendo del compositor, suele tener el papel protagónico con la melodía; en otros momentos, el segundo violín puede unirse al acompañamiento melódico octavándolo y sirviendo así como apoyo para la melodía principal hecha generalmente por el primer violín. En diferentes pasajes se presenta haciendo contramelodías al intercambiar diálogos con las demás voces. El segundo violín es mediador entre el registro del primer violín y de la viola lo que permite complementar y compactar los vacíos que se dan en las diferencias de octavas de estos dos instrumentos.
- **Viola:** La viola es posiblemente el instrumento del cuarteto que más cambios ha ido desarrollando respecto a su función en la agrupación a través de los años; en un principio se limitaba únicamente a acompañar junto con el violonchelo la melodía, incluso cuando éste se ausentaba la viola tomaba en ocasiones el rol del bajo; ya después con el tiempo empezó a tener mayor relevancia y complejidad en sus melodías al igual que los dos

violines, contando además con algunos pasajes como solista que resaltan también su registro agudo.

- **Violonchelo:** El violonchelo se considera el “Bajo” del cuarteto de cuerdas ya que por su gran tamaño al lado de los otros tres instrumentos su tesitura resulta más grave y su resonancia proporciona al cuarteto estabilidad y equilibrio sobre el movimiento melódico. A pesar de tener generalmente un papel de acompañante debido a sus bajos, las cualidades técnicas y tímbricas del violonchelo le han permitido comprender con naturalidad intervenciones melódicas.

3.8 El cuarteto de cuerdas en la música tradicional colombiana

El cuarteto de cuerdas a pesar de ser un formato característico de la música académica debido al amplio repertorio que hay en este contexto, también ha llegado a ser un espacio para experimentar con otros géneros populares o tradicionales haciendo uso de diferentes técnicas convencionales o extendidas, combinaciones de texturas y cambio de roles de los instrumentos con el fin de incursionar en otros ámbitos y poder llegar a otro público. Por su parte existen actualmente cuartetos que se han dedicado a divulgar la riqueza de la música tradicional, como es el caso del cuarteto Q-Arte (conformado por cuatro músicos colombianos) quien ha venido haciendo una fuerte difusión de la música, tanto de compositores latinoamericanos como colombianos, compuesta para este tipo de formato.

En el contexto del Cuarteto de cuerdas, cabe resaltar algunas experiencias interpretativas de ritmos como el bambuco, el pasillo, la guabina, el porro y la danza, los cuales pertenecen a la diversidad de músicas tradicionales del territorio colombiano; un ejemplo de ello, es la versión

hecha por la agrupación Q-Arte, de las Suites para guitarra 1, 2 y 4 para cuarteto de cuerdas del maestro Gentil Montaña; también la interpretación de una de las Suites de este mismo compositor tocada por el cuarteto de cuerdas de la Orquesta Filarmónica de Bogotá en una versión realizada por el maestro Luis Fernando León. Este mismo compositor llevó la música de piano del maestro Adolfo Mejía al cuarteto a través de la adaptación de dos bambucos, cuatro pasillos y dos danzas, con el propósito de divulgar esos ritmos en centros de formación musical y ampliar el repertorio de música colombiana para el formato; una última experiencia es la composición de una guabina para guitarra y cuarteto de cuerdas realizada por el tiplista Luis Carlos Saboya, en donde se evidencia la inclusión de otro instrumento diferente a los del cuarteto.

Por otro lado vale la pena referenciar la intervención de la filarmónica latinoamericana de Londres en la interpretación del Paseo “El cantor de Fonseca” de Carlos Huertas bajo la dirección de la Barranquillera Adriana Daza, donde se evidencia la incursión del género en otros formatos externos al tradicional. Teniendo en cuenta las experiencias anteriores es necesario resaltar que el cuarteto de cuerda es un formato muy versátil que puede llegar a interpretar un sin fin de músicas tradicionales que no son ajenas a sus características musicales, si no que buscan acoplarse a la diversidad técnica que estos instrumentos ofrecen.

ETAPA 3

La discografía de la música Vallenata es amplia debido a la cantidad de compositores y personajes que han dejado un legado a través de sus canciones e interpretaciones, las cuales prevalecen en el tiempo e influyen fuertemente en las creaciones musicales de las siguientes generaciones. Por eso para la elección del compositor y de los temas transcritos que se analizan en esta etapa, se realizó una escucha extensa de canciones del compositor Luis Enrique Martínez quien se eligió primeramente por la diversidad de temas creados referente a los cuatro aires (teniendo en cuenta que muchos compositores se enfocan únicamente en la composición de algunos de estos cuatro durante toda su carrera), y en segundo lugar por los diferentes aportes que dejó musicalmente el género. Después de la escucha se eligieron así las canciones “Francisco el Hombre” y “Que triste me dejas” a las cuales se le realizó su respectiva transcripción y análisis.

El análisis estructural está basado en el estudio propuesto por Margarita y Arantza Lorenzo de Reizabal en su libro “*Análisis musical: Clave para entender e interpretar la música*”, junto a el planteamiento realizado por Egberto Bermúdez en su documento *¿Qué es el Vallenato? Una mirada musicológica*” respecto a la forma de la Puya y el Paseo Vallenato y a los conocimientos proporcionados en la entrevista que se llevó a cabo con relación al estilo del compositor Luis Enrique Martínez frecuentados en sus temas e interpretaciones.

3.9 Luis Enrique Martínez

Luis Enrique Martínez Argote es reconocido como uno de los mejores acordeoneros de la música vallenata debido a sus aportes en la interpretación de los cuatro aires del Vallenato. El “Pollo vallenato” conocido así por su agilidad en la improvisación de versos o piquerías (término

relacionado con la pelea de gallos). También él mismo usó este apodo para titular una de sus canciones. Nació el 24 de febrero de 1923 en el Hatco, corregimiento del municipio de Fonseca en el departamento de la Guajira y murió el 25 de marzo del año 1995 en Santa Marta, Magdalena.

Empezó a incursionar en la interpretación del acordeón a los 13 años, bajo la tutoría de su padre (Santander Martínez) y de los acordeoneros, “Pacho” Rada, “Chico” Bolaños y Abel Antonio Villa. Después de una larga trayectoria conociendo el género, se presentó tres veces en el Festival de la Leyenda Vallenata, donde tras el tercer intento se coronó como Rey, en el año 1973, al cumplir correctamente con el canon que se exige en este evento, el cual consiste en interpretar los cuatro aires Vallenatos (Puya, Paseo, Son y Merengue), haciendo uso únicamente del acordeón, la guacharaca, la caja y el canto de la voz, que generalmente la realiza el acordeonero o el guacharaquero.

Luis Enrique Martínez, es considerado por muchos de los intérpretes del vallenato como la columna vertebral del género, al ser un referente para la interpretación técnica y musical de los acordeoneros que le siguieron. Su forma de tocar el acordeón, más que sentar su propio estilo, se convirtió en una escuela para la ejecución del acordeón; con respecto a esto Oñate (2017) expresa que Alfredo Gutiérrez, Emilianito Zuleta e Israel Romero fueron algunos de aquellos músicos que resaltaron los aportes que el “Pollo Vallenato” dejó para las futuras generaciones; entre esos aportes se destacan: el uso de los bajos melódicos, de las notas altas en los piques y el transporte simultáneo en los diferentes teclados del acordeón.

Figura 22

Luis Enrique Martínez.



Nota. Foto de Luis Enrique Martínez Argote, (<https://festivalvallenato.com/speakers/olivia/>).

A continuación se describe los elementos musicales empleados por Luis Enrique Martínez que sirvieron como base para el desarrollo de la música vallenata y que, según afirma Bermúdez (2022), en la entrevista que se le realizó, se enumeran como “cinco”:

- **El llamado o anuncio:** es un fragmento hecho por el acordeonero que puede abarcar de cuatro a doce compases y que le indica al cantante la entrada.
- **El Pique:** es una fracción en el tema que abarca compases más extensos, donde el acordeonero tiene la posibilidad de demostrar su virtuosismo melódico a través del uso constante de la subdivisión en corcheas; las cuales producen una sensación de tensión debido a la falta de pausas o notas más largas.

- **La coda:** son cadencias características en Luis Enrique Martínez para finalizar las canciones; a partir de ahí se desencadenaron algunas variaciones que se utilizan frecuentemente en los finales de muchos temas de la música Vallenata.
- **El bajo Melódico:** hacer uso de los bajos del acordeón no solo como acompañante si no protagonista en la ejecución de melodías primarias o secundarias.
- **Papel diferenciado:** este hace referencia a aquellos melodiosos de la introducción que no hacen uso de material de los versos o del canto; es decir, las introducciones se componen por melodías que probablemente no se encuentran en los siguientes momentos del tema.

Algunos de los temas más conocidos de este compositor son: “El Pollo Vallenato”, “La Tijera”, “Jardín de Fundación” (considerado el Paseo con la mejor introducción de la música Vallenata), “La Caja Negra”, “Francisco el Hombre”, “La Cereteñita” y la versión de “La Cumbia Cienaguera”. Después de conocer un poco sobre el recorrido del Maestro Luis Enrique Martínez no hay duda de que fue un personaje que dejó un fuerte legado en la evolución y desarrollo de la música vallenata, a través de su estilo interpretativo y compositivo se convirtió en la escuela para la interpretación del género en el acordeón.

3.10 Transcripción y Análisis de la Puya “ Francisco el Hombre”.

Este tema compuesto por Luis Enrique Martínez en el año 1971 hace parte del álbum “El gran Vallenato” donde se encuentran otros temas conocidos como: “La caja Negra” y “El Jardinero” pertenecientes a lista limitada de las Puyas grabadas en la música Vallenata, teniendo en cuenta que es un aire que tiende a ser interpretado en vivo a partir de espacios como festivales, parrandas u otros eventos. Como su mismo nombre lo indica esta canción a través de su letra brinda un

homenaje a la leyenda y mitología de Francisco Moscote más conocido como “Francisco el hombre”, quien se dice venció al diablo en un duelo de piquería verseando con su acordeón mientras rezaba el credo al revés.

En apartados anteriores, se menciona que son muy pocas las puyas que se encuentran registradas, y está especialmente se puede decir que es la única de Luis Enrique Martínez teniendo en cuenta la búsqueda auditiva que se realizó, probablemente existan algunas que no se encuentran en las plataformas musicales o que tal vez quedaron en la oralidad, haciendo difícil su escucha o conocimiento.

Alto

Francisco el Hombre

Puya Vallenata

Compositor: Luis E. Martínez.

Trans: Lina Riaño.

♩. = 130
Introducción

A

24

fran cis — coel hom bre fue hom bre fran cis

Modelo 1

28

coel hom bre fue hom — bre de la pu — ya yel me ren — gue fran cis — coel hom bre fue hom

33

bre de la pu — ya yel me ren — gue so loha — que da doel re nom — bre de suhis to

38

riay su sa be — res so loha — que da doel re nom — bre de suhis to — riay su sa ber

43

Nexo 7

res fran cis — coel hom bren ga lan — fran cis

54

coel hom bren ga lan — de joun re — cuer doin fi ni — to y to dos re cor da ran

59

to do lo — que fue fran cis — co y to dos re cor da ran — to do lo

64

B

Modelo 2

que fue fran cis — co — que to ca bs pu — ya — to ca ba me ren — gue —

3.10.1 Análisis de parámetros melódicos

1. Organización escalística y perfil melódico

- Melodía tonal con centro en Eb mayor
- Ámbito de tesitura en la voz que va desde un Bb grave a un G agudo (Bb3 – G4) abarcando en total una octava
- Ámbito de tesitura en el acordeón que va desde Eb grave hasta un Eb agudo (Eb3 – Eb6) abarcando cuatro octavas
- La organización interválica gira en torno a la tónica y a la dominante (I – V)
- Perfil mixto: contiene movimientos conjuntos y disjuntos
- Predomina el intervalo de segunda mayor tanto en la melodía de la voz como en la del acordeón
- Se destaca el uso frecuente del salto de octavas y de las octavas simultaneas

2. Estructura melódica

- Los compases 32 – 35 constituyen una imitación por movimiento directo del “Modelo 1” (señalado con un cuadro amarillo) que se desarrolla en los compases 27 – 31 pertenecientes a la primera estrofa, de igual forma sucede en las siguientes dos estrofas
- Los compases 68 – 88 constituyen una imitación por movimiento directo del “Modelo 2” (señalado con un cuadro verde) que se desarrolla en los compases 66 – 67, en el primer estribillo así mismo sucede con el segundo
- El texto de la melodía vocal es de tipo silábica

3. Notas de adorno

- Tanto en la voz como en el acordeón aparecen notas de adorno como: anticipaciones, notas de paso, escapes y apoyaturas (las apoyaturas se manifiestan con mayor frecuencia en el ritmotipo de la caja).
- Las anticipaciones se pueden notar continuamente en el transcurso de la melodía anticipando el cambio armónico a través de la sincopa externa e interna.

4. Aspectos interpretativos: Dinámica, Tempo y Carácter

Las indicaciones dinámicas son muy escuetas pues no se implementa drásticos cambios de intensidad del sonido, sin embargo hay algunos contrastes de matiz en momentos determinados del tema, por ejemplo: en las introducciones, puentes o interludios donde no participa la voz el volumen suele ser fuerte (**f**) en igualdad de condiciones para todos los instrumentos, en las estrofas o estribillo donde está presente la voz los demás instrumentos hacen entre un mezzopiano (**mp**) o piano (**p**) con el fin de darle protagonismo al cantante. Estas son alguna de las particularidades de dinámicas, de tempo y de carácter del tema.

- Finaliza con un diminuendo (**dim.**), lo que significa que el volumen se va perdiendo poco a poco
- El Tempo es Vivace, muy representativo de este aire específicamente, incluso las puyas que se interpretan actualmente llegan a tener una velocidad más rápida
- El Carácter es enérgico y debido a su rápida velocidad se procura el uso de articulaciones cortas aportando al discurso melódico más claridad.

El melodipo del acordeón ejemplificado en la figura 23 se presenta con frecuencia en las partes instrumentales donde no se interpone la voz, por otro lado el acordeón suele acompañar al cantante realizando la misma melodía ya sea en unísono o como segunda voz a través de el mismo modelo homorrítmico.

Figura 23

Diseño melódico en el acordeón: Francisco el hombre.



3.10.2 Análisis de Estructuras Formales

El tema comienza con una introducción instrumental que abarca 24 compases en la región de Tónica y Dominante (I-V), en el transcurso de la canción se observan dos secciones importantes con forma Binaria simple (A-B) diferenciadas por el diseño rítmico – melódico, la primera sección (A) son las estrofas y la sección (B) son los estribillos, de esta manera la canción está compuesta por tres estrofas y dos estribillos unidos por un puente.

Antes de continuar hay que aclarar tres términos que permiten entender con mayor claridad la conformación de las estrofas y estribillos de la canción los cuales son: la frase como estructura amplia que contiene una idea musical con un sentido completo, esta puede ser Binaria (dos partes) o Ternaria (tres partes) y se divide en semifrases ya sea de tipo binaria, ternaria o Cuaternaria; por último están los períodos que conforman a las semifrases. Las frases son de tipo afirmativa cuando

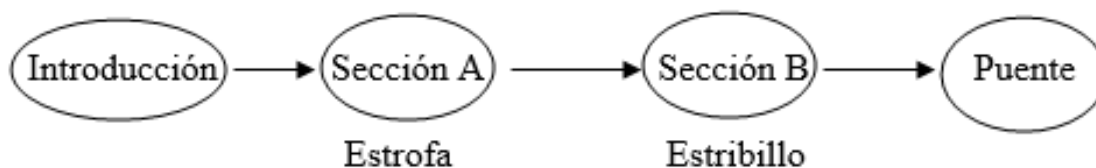
sus dos semifrases contienen diseños similares por imitaciones y negativa cuando son temáticas diferentes.

La primera sección “A” que es Binaria, está compuesta por dos frases de tipo afirmativa, la primera consta de 11 compases divididos en dos semifrases uno de seis y otro de cinco compases, y la segunda abarca nueve compases divididos en dos semifrases de cinco y cuatro compases, cada una de estas semifrases se dividen en cuatro estructuras más pequeñas denominadas períodos que comienzan de forma anacrúsica y terminan con un final femenino que resuelve a la Tónica (Eb). Las frases son de tipo binaria asimétrica (abarcen diferentes números de compases en las dos fracciones).

La segunda sección “B” que tiene una estructura ternaria está compuesta por tres frases de tipo afirmativa donde todas abarcan ocho compases divididos en dos semifrases de cuatro y cuatro, en esta sección las frases de igual forma son afirmativas debido a la similitud entre ambas, las frases son de tipo Binaria simétrica (abarcen la misma cantidad de números de compases en las dos fracciones) y se mueven de igual forma que en la sección “A” entre la Tónica (Eb) y la Dominante (Bb). El tema finaliza con un pasaje instrumental donde se hace uso de material de las secciones anteriores y se presenta un ostinato en la coda sobre el quinto grado (V). De esta forma la canción esta dividida en dos grandes secciones anticipadas por la introducción y precedidas por el puente para después repetir nuevamente las secciones anteriores, en la siguiente figura se hace un resumen que representa lo dicho anteriormente.

Figura 24

Estructura formal.



3.10.3 Análisis del ritmo y la métrica

La canción está en compas Ternario de 6/8 y 3/4 clasificado en el modelo isométrico debido a que no hay cambios en el tipo de compas, la unidad de tiempo es la negra con puntillo y el pulso rítmico es la corchea que se usa frecuentemente en las secciones donde se presenta el “Pique” (elemento típico de Luis Enrique Martínez), que a través de la guacharaca se acentúa la unidad de tiempo mientras que en la caja y en el acordeón se realizan pasajes que pueden llegar a ser complejos gracias a la velocidad y a la continuidad de esta figura durante un tiempo prolongado, tal como se evidencia en la figura 25.

Figura 25

El “Pique”.



Los motivos de la melodía principal como ya se mencionó anteriormente son anacrúsicos con final femenino, sin embargo los ictus de la caja y la guacharaca son Téticos con final femenino. A continuación se muestran algunos motivos característicos de la guacharaca, el acordeón y la caja con sus ictus iniciales y finales, los cuales se presentan en diferentes momentos de la canción.

Figura 26

Ictus iniciales y finales.



los ritmotipos de la guacharaca y la caja presentados en la figura 26, se convierten en un ostinato o sucesión que se presenta de la misma manera en el transcurso de la canción.

3.10.4 Análisis de la armonía

La Organización acordal se da por tercetas con acordes de tres sonidos donde predominan las funciones tonales de tónica y dominante (I – V), las cuales presentan en la resolución de las frases a través de la cadencia perfecta. En casi toda la melodía del canto y en algunos pasajes del acordeón se presenta la anticipación como nota de adorno, que también cumple una función de sincopa

externa prolongando la armonía desde la última corchea del compás anterior hasta el primer tiempo del siguiente compás; ésta es una característica frecuente de la puya y también del paseo. El ritmo armónico marcado principalmente por el bajo eléctrico va cambiando cada compa entre Eb (I) y Bb (V), en el “Pique” mostrado anteriormente en la figura 24 el cambio se da en un mismo compás.

Figura 27

Ritmo armónico del Bajo.



El bajo melódico fue otro de los aportes dados por Luis Enrique Martínez que aparece en la introducción del tema, en este caso los bajos del acordeón realizan una melodía independiente o similar a la de los pitos, resaltando así su carácter como protagonista al igual que los pitos y no solo como acopañante.

3.11 Transcripción y análisis del Paseo “Qué triste me dejas”

Este paseo pertenece al álbum “Relatos de Macondo” grabado en el año 1973 bajo la interpretación y composición de Luis Enrique Martínez junto a su conjunto, en este mismo álbum se encuentran dos temas conocidos los cuales son: “Relatos de Macondo” y “Bodas de plata”, a diferencia de la Puya estas son solo algunas de las muchas canciones pertenecientes al Paseo considerándose así el aire más grabado del vallenato. En sus letras esta canción representa la

distancia de un ser querido al que no se le quiere dejar ir, simbolizado a partir de la paloma, esta temática es frecuente en los Paseos donde se presentan letras más profundas y poéticas. Para llegar a la elección de esta canción al igual que la anterior se realizó la escucha discográfica de los paseos del compositor con el fin de encontrar uno que se pudiera visualizar en la interpretación de las cuerdas frotadas siendo el caso de esta canción, ya que debido a la implementación de la guitarra en el conjunto instrumental se hace más cercana la sonoridad a la del cuarteto, también el discurso melódico pregunta – respuesta que se realiza en la introducción entre el acordeón y la guitarra produce material enriquecedor que permite su uso dentro del cuarteto de cuerdas.

Soprano

Que triste me dejas

(Paseo Vallenato)

Compositor: Luis Enrique Martinez

Trans: Lina Riaño

♩ = 80

Introducción

A

Modelo 1

23

f a don de vas pa lo mi ta pa lo mi ta vo lan to na

28

no quie ro quean des so li ta no quie ro que vue les so la no quie ro quean

33

des so li ta no quie ro que vue les so la vue la pa lo mi ta pa lo mi

39

ta vue la vue la pa lo mi ta pa lo mi ta vue la si te vas

45

so li ta que tris te me de jas si te vas so li ta que tris te

51

me de jas

Puente 24

f pa lo mi ta vo lan to na di me cual es

79

tu sen de ro no quie ro que vue les so la quie ro ser tu com pa ñe ro

84

no quie ro que vue les so la quie ro ser tu com pa ñe ro vue la pa lo mi ta

3.11.1 Análisis de parámetros melódicos

1. Organización escalística y perfil melódico

- Melodía tonal con centro en Gm
- Ámbito de tesitura en la voz que va de un D grave a un Eb agudo (D4 – Eb4) abarcando una octava
- Ámbito de tesitura en el acordeón de G grave hasta un G agudo (G4 – G5) abarcando dos octavas
- Organización interválica que gira en torno a la tónica, a la subdominante y a la dominante (I – IV – V o V7)
- Perfil mixto: contiene movimientos conjuntos y disjuntos
- Predomina el intervalo de tercera menor en las diferentes líneas melódicas
- En la introducción del tema se presenta un discurso (pregunta – respuesta) entre el acordeón y la guitarra en el cual se hace uso de una triada arpegiada

5. Estructura melódica

- En los compases 24 y 25 se encuentra la imitación del “Modelo 1” (señalado en un cuadro Amarillo) que se presenta en los siguientes compases de esa estrofa por movimiento directo
- En los compases 36 y 37 se presenta la imitación de “Modelo 2” (señalado en cuadro verde) que se encuentra a lo largo del estribillo por movimiento directo
- Cada una de estas imitaciones aparecen de igual forma en la segunda estrofa y en el segundo estribillo

- Del compás 16 al 20 en la introducción hay un diseño melódico que aparece así mismo en el puente y en el final del tema a través de una imitación por movimiento directo, en la figura 28 se muestra este diseño.
- El texto de la melodía vocal es de tipo silábica.

Figura 28

Diseño melódico del acordeón: Qué triste me dejas.



6. Notas de adorno

- En esta canción no se usan con frecuencia notas de adorno, sin embargo se resaltan en algunas partes la nota de paso y las anticipaciones las cuales enfatizan la sincopa en el estribillo y en las partes instrumentales protagonizadas por el acordeón tal como se evidencia en la figura 28.
- El pedal es otra nota de adorno que aparece continuamente en el “Pique” del tema con las notas (G5 y D5) dadas en el primer puente instrumental del compás 58 al 65, a continuación se ejemplifica la nota pedal (resaltada de amarillo) que se da en este pasaje.

Figura 29

Nota pedal en el acordeón.



6. Aspectos interpretativos: Dinámica, Tempo y Carácter

Las indicaciones dinámicas al igual que en la Puya son sencillas, ya que se reflejan únicamente en los diferentes cambios de secciones del tema, es decir en las partes instrumentales donde el acordeón es solista el matiz suele ser fuerte (*f*) al igual que en los otros instrumentos que lo acompañan, pero cuando el cantante entra el acordeón cambia de dinámica a un piano (*p*) con el fin de darle el protagonismo a la voz.

- El Tempo de este Paseo lento es Andante o tranquilo, por el contrario a un paseo rápido que suele estar a un tiempo moderado.
- El Paseo lento es de un carácter expresivo que transmite mucho sentimiento, por eso las articulaciones en este aire son más largas y prolongadas.

3.11.2 Análisis de estructuras formales

El tema empieza con una introducción en el acordeón, la caja, la guacharaca, la guitarra y el bajo que abarca 23 compases sobre la región de Tónica, Subdominante y Dominante (I – IV – V o V7), seguidamente aparece la estrofa que se reconoce como una primera sección “A” y el estribillo que se identifica como una segunda sección “B”; de esta manera se establece una forma Binaria simple donde cada sección tiene una diferente temática melódica que se da sobre la misma

región armónica. después de la exposición de A-B aparece un puente que utiliza material de las estrofas y además contiene el “Pique”, luego se repite la misma forma pero en vez del puente se presenta el final con una pequeña coda característica del Paseo entre (I y V) en los últimos cinco compases.

Figura 30

Coda.

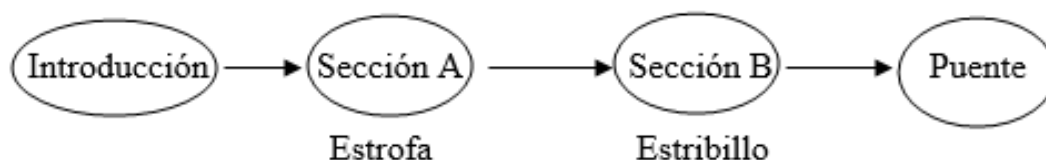


La primera sección “A” es Binaria ya que está compuesta por dos frases de tipo afirmativa que comprenden 12 compases, la primera frase consta de cuatro compases que se dividen en dos semifrases de dos compases cada una y la segunda abarca ocho compases repartidos en dos semifrases de cuatro, cada Semifrase es una repetición por movimiento directo del “Modelo 1” identificado en el análisis melódico. A diferencia de la Puya las estrofas de esta canción son más sencillas por lo que no cuenta con periodos, es decir la estructura más pequeña es la Semifrase. De este modo las frases son de tipo Binaria asimétrica (ya que una dispone de cuatro compases y la otra de ocho) con inicio Tético y final Femenino.

La segunda sección “B” es Binaria debido a que se compone de dos frases afirmativas que constan de 16 compases, la primera reúne ocho compases que se dividen en dos semifrases de cuatro y la segunda comprende ocho compases que de igual manera se distribuyen en dos semifrases de cuatro compases, el motivo melódico presentado en las semifrases contienen una

imitación por movimiento directo del “modelo 2”. En esta sección las frases son de tipo Binaria simétrica (las dos disponen de ocho compases cada una) con inicio Tético y final femenino.

A continuación se muestra la figura estructural de la canción “Que triste me dejas” que se asemeja a la del tema analizado anteriormente, cabe aclarar que después del puente se repiten nuevamente las secciones A y B.



3.11.3 Análisis del ritmo y la métrica

La canción está en compas Binario 2/2 estableciendo como unidad de tiempo la blanca y como pulso rítmico la negra, de este modo se clasifica en el modelo isométrico debido a que está compuesto bajo un mismo patrón métrico todo el tiempo. Todos los motivos del tema se caracterizan por tener inicios Téticos y Femeninos o también masculinos. Estos son Los ritmotipos característicos del tema con su respectivo ictus inicial y final.

Figura 31

Ictus iniciales y finales.



El motivo realizado por la guacharaca es un ostinato rítmico que se presenta sucesivamente en el transcurso de la obra, con la caja pasa algo similar pero a veces aparecen algunas variaciones derivadas del ritmotipo característico del Paseo.

3.11.4 Análisis de la Armonía

La organización de los acordes se da por tercetas con tres o cuatro sonidos sobre las funciones tonales de Tónica, Subdominante y Dominante (I – IV – V), cabe resaltar que el quinto en ocasiones varía entre acorde triada o cuatría (V7). En la introducción se exponen dos cadencias: la cadencia plagal y la cadencia perfecta, en el transcurso de las otras secciones se utiliza la cadencia perfecta únicamente. La nota de adorno que enmarca la estructura armónica es la anticipación prolongando la función armónica desde el compás anterior. Por último el ritmo armónico realizado por el bajo es de una blanca y dos negras, que cambia cada dos compases tal como se muestra en la siguiente figura.

Figura 32

Ritmo armónico realizado en el bajo



ETAPA 4

El término “Adaptar” hace referencia a los ajustes realizados en un objeto con el fin de que éste logre acoplarse a un espacio o situación nueva; de esta forma el concepto “Adaptación” usado en el contexto musical está relacionado con las distintas modificaciones ejecutadas sobre un tema original para que logre adentrarse a otro tipo de público diferente al cual va dirigido inicialmente. Por eso en todo el transcurso de este documento se habla de un proceso de adaptación, debido a que las dos creaciones realizadas van dirigidas principalmente para los instrumentistas de cuerdas frotadas que conforman el cuarteto de cuerdas, pero son originalmente dos canciones compuestas para el conjunto típico de la música vallenata, por lo tanto es un proceso que requiere de una serie de modificaciones que logren ajustarse a la cualidades técnicas y sonoras del Violín, la Viola y el violonchelo sin perder de vista la musicalidad propuesta por las composiciones originales.

Para el desarrollo de ésta etapa se hace uso de tres aspectos fundamentales los cuales son: primero, el uso del diario de campo como medio para recolectar las diferentes acciones observadas en cada sesión de trabajo teniendo en cuenta que éste es un proceso en cual van surgiendo diversas ideas y propuestas que pueden ser olvidadas en un rango de tiempo específico, por eso es importante el registro cronológico en el diario de campo para reconstruir la memoria en las diferentes fases creativas; segundo, hacer uso de documentos como el libro “*Contemporary Cello Etudes*” de Berklee Press y la Tesis doctoral titulada “*Catalogación sistemática y análisis de las técnicas extendidas en el violín en los últimos treinta años del ámbito musical español*” de Carmen Antequera, con el fin de conocer, experimentar y elegir las técnicas extendidas que se proponen en las adaptaciones; y tercero, realizar el tratamiento estructural basado principalmente en el libro “*Principios de Orquestación*” de Rimsky-Korsakov con el fin de establecer algunas pautas

relacionadas con el uso de texturas, límites de tesituras y agrupamiento de los instrumentos de cuerda frotada dentro del formato.

3.12 Técnicas del Violín, la Viola y el Violonchelo usadas en la interpretación de los dos aires vallenatos.

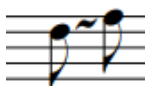
Los instrumentos de cuerdas frotadas se caracterizan por tener diversas técnicas que permiten realizar efectos sonoros diversos y diferenciados, éstas van desde las más convencionales que suelen usarse muy a menudo como: el vibrato (variación de la altura del sonido que se da gracias a un movimiento rápido de los dedos de la mano izquierda de forma horizontal), los golpes de arcos para generar las articulaciones descritas en la partitura (Detaché, Staccato, Spiccato, Martelé...) el tremolo (movimiento rápido y repetitivo del arco) y el trino (cambio rápido de una nota a la otra con los dedos de la mano izquierda) para adornar y generar intensidad o tensión en ciertas partes, hasta las más inusuales que han venido surgiendo desde la segunda mitad del siglo XX más conocidas como técnicas extendidas, tales como: el Col legno haciendo uso de la vara del arco sobre las cuerdas para producir un sonido percusivo y ligero, los efectos rítmicos con los dedos, los nudillos o la palma de la mano sobre el diapasón o cuerpo del instrumento, los armónicos naturales (Roce de un dedo de la mano izquierda sobre una cuerda al aire) o artificiales (Roce del dedo meñique generalmente sobre una cuerda pisada por el dedo índice) que permiten abarcar sonidos más agudos y suaves, y la exploración de otras áreas como las clavijas, la voluta, y el encordado que producen un timbre exótico y desconocido al frotarlo con el arco.

Como se puede evidenciar estos son instrumentos cuentan con una amplia gama de sonoridades que implican una claridad en la ejecución para así poder obtener los resultados adecuados al

momento de la escucha. Cada una de estas formas técnicas aportan una diversidad de contrastes y colores a las adaptaciones realizadas permitiendo un vínculo más cercano con la sonoridad y el discurso interpretativo de la organología tradicional de la música vallenata. En la tabla que se muestra a continuación se describe la ejecución, notación musical y nombre de las diferentes técnicas que frecuentan los dos temas adaptados, con el fin de generar una aclaración al momento de llevarlas a la práctica teniendo en cuenta que alguna de ellas no son usadas normalmente por los instrumentistas, especialmente aquellas que tienen un propósito más percusivo que melódico; cabe resaltar que los “golpes de arcos” utilizados también se incluyen como técnicas de ejecución del arco con la mano derecha por lo que están expuestos en la misma tabla.

Tabla 3

Técnicas usadas en las dos adaptaciones.

Técnica	Notación Musical	Ejecución
Chop Fuerte		Lanzar el arco verticalmente hacia adelante cerca de la nuez, con una pequeña presión que evita el rebote del arco. Teniendo en cuenta que es una técnica de carácter percutiva, el arco no debe resbalarse por la cuerda ya que produciría el sonido de ésta.
Chop Suave o Fantasma		Después de realizar el “Chop Fuerte”, se debe quitar el arco de las cuerdas con un movimiento vertical hacia atrás.
Pizzicato	Pizz.	Pellizcar la cuerda con el dedo índice de la mano derecha a la vez que se sostiene el arco, para así llegar de forma rápida a las partes donde no se requiere el uso del Pizz.
Glissando		deslizar la mano izquierda sobre el diapasón partiendo de una nota distante a la nota de llegada, en los instrumentos de cuerda frotada es preferible que ambas notas estén sobre la misma cuerda para poder realizar con más agilidad el movimiento requerido.
Slap		Golpear suavemente el diapasón con la mano izquierda, la figura musical indicada en la partitura; las notas que le siguen se ejecutan en pizzicato con la mano izquierda.
Arpeggio		El arpeggio funciona en esta obra como una especie de rasgueo en pizzicato que se da sobre las cuerdas, empezando por la nota más grave y terminando en la más aguda. A pesar de que la figura se presenta únicamente en la primera nota del compás, debe realizarse en las siguientes figuras musicales que aparecen en éste.
Spicatto		Salir con de la cuerda y volver a ella después posicionando el arco en el punto de equilibrio, es decir en la mitad del arco inferior.
Martelé		Realizar un pequeño acento en la arcada inicial y un silencio o parada entre el arco arriba y el arco abajo.

3.13 Adaptación de la Puya “Francisco el Hombre”

Para el proceso de adaptación primeramente fue necesario realizar un esqueleto con las melodías transcrita para así tener una idea general de cuantas voces se tenían y como se iban a distribuir según cada instrumento; para empezar al primer violín se le dio la melodía de los pitos del acordeón, al segundo la línea rítmica de la caja, a la viola la melodía de los bajos del acordeón y del ritmotipo de la guacharaca y al violonchelo el acompañamiento del bajo eléctrico. Partiendo de ese esqueleto se empezaron a combinar las melodías con el fin de proporcionar movimiento y cambios de rol a cada instrumento.

- **Melodía**

Para la propuesta melódica de esta adaptación se hace uso de diferentes combinaciones o mixturas melódicas donde cada instrumento desempeña tanto un rol protagónico como un rol acompañante. La melodía principal en la canción original generalmente la tiene el acordeón y el cantante mientras que la caja, la guacharaca y el bajo eléctrico acompañan, sin embargo en la adaptación ésta va apareciendo en las diferentes líneas melódicas sin vincularse solo con una. En la figura 33 se puede evidenciar como del compás 109 al 114 el primer violín lleva la melodía principal mientras los demás instrumentos se encargan de acompañarla a través de los diferentes melodiosos característicos de la Puya.

Figura 33

Melodía principal compases 109 – 114, Violín uno.

Figure 33 shows a musical score for measures 109-114, Violín uno. The score is written for four staves: Violín I, Violín II, Viola, and Violoncello. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The Violín I staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, starting at measure 109. The Violín II staff plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Viola and Violoncello staves provide harmonic support with eighth and sixteenth notes. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). There are also markings for *arco* (arco) and *pizz* (pizzicato).

En el fragmento presentado anteriormenete si bien el primer violín tiene la melodía prima, ya ésta habia aparecido algunos compases atrás en la voz del segundo violín pero una octava abajo tal como se muestra en la figura 34 a partir del compas 51-54.

Figura 34

Melodía principal compas 51-54, violín dos.

Figure 34 shows a musical score for measures 49-54, Violín dos. The score is written for four staves: Violín I, Violín II, Viola, and Violoncello. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The Violín II staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, starting at measure 49. The Violín I staff plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Viola and Violoncello staves provide harmonic support with eighth and sixteenth notes. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). There are also markings for *arco* (arco) and *pizz* (pizzicato).

Mientras tanto el violonchelo se encarga de marcar el pulso rítmico a través de las corcheas y las tres negras del bajo, el primer violín de realizar una melodía secundaria y la viola de acompañar con unas corcheas con acento en el primer y cuarto tiempo (este tipo de acentuación se presenta con frecuencia en el tema). También hay partes en las que el violonchelo lleva la melodía principal tal como se muestra en la figura 35 entre los compases 12-15, los demás instrumentos cumplen una función de acompañamiento y las dinámicas usadas resaltan mucho más ese patrón.

Figura 35

Melodía principal compases 12-15, Violonchelo.

The image shows a musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Violonchelo, spanning measures 12 to 15. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The Violonchelo part (bottom staff) features a prominent melody in the bass clef, marked with a forte (*f*) dynamic. The Violin I (top staff) and Violin II (second staff) parts provide accompaniment with piano (*p*) dynamics. The Viola part (third staff) also provides accompaniment with a piano (*p*) dynamic, including a pizzicato (*pizz.*) section. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests, with dynamic markings and articulation marks.

Con la finalidad de proporcionar un contraste melódico entre dos voces con diferentes colores entre los compases 18-25 presentados en la figura 36, aparecen dos melodías una realizada por el primer violín y la otra por la viola donde ambas a pesar de hacer uso del mismo material melódico son contraproducentes debido a las variaciones rítmicas presentadas entre sí, esto produce que cada voz logre resaltar independientemente con ayuda del registro característico de cada instrumento.

Figura 36

Melodía compases 18-25, Violín uno y Viola.

- **Ritmo**

El carácter rítmico de la Puya y de la composición en específico lo tiene la caja y la guacharaca lo que se da naturalmente debido a la organología de la música vallenata; si bien en el cuarteto no se cuenta con instrumentos de percusión aptos para la realización de las líneas rítmicas, existen algunas técnicas de los instrumentos de cuerda frotada expuestas en la tabla número dos al inicio de la “Etapa 4”, que proporcionan una sonoridad similar y que son cercanas a la propuesta musical de las adaptaciones la cual pretende aportar algunas sonoridades percutivas que pueden generar contraste con las voces melódicas. Cabe resaltar que cuando no se hacen uso de éstos elementos se presentan los ritmotipos de la caja y la guacharaca de forma melódica

El “Chop fuerte” y el “Chop suave” aparecen entre los compases 64-67 en el primer violín con el fin de resaltar la voz del segundo violín y del violonchelo los cuales se encargan de hacer la melodía protagonista; usar ésta técnica primero, aporta movimiento y contraste con lo que se viene haciendo anteriormente y segundo, proporciona una sonoridad percutiva muy similar a la de la

guacharaca. Debido a la velocidad de la canción no se hace uso frecuente del "Chop" por el nivel de dificultad que se requiere para el cambio del movimiento del arco entre una posición u otra. En la siguiente figura se muestra la aparición del "Chop" mencionada anteriormente.

Figura 37

Chop fuerte y suave compases 64-67, Violín uno.



El Pizzicato es una de las técnicas que se presenta con más frecuencia en el transcurso del tema debido a que proporciona una sonoridad tanto percutiva como melódica y además es muy conocida por los instrumentistas; el Pizzicato aparece en las cuatro voces pero en diferentes momentos principalmente en secciones donde se presenta el motivo rítmico que originalmente realiza el bajo eléctrico tal como se muestra en la figura 38.

Figura 38

Pizzicato compases 44-47, Violín dos.



- **Armonía**

Debido a que los instrumentos de cuerdas frotadas suelen tener una orientación más cercana a la ejecución de estructuras melódicas, la armonía se presenta a partir de la relación vertical que hay entre las voces sobre todo en partes donde comparten la misma estructura rítmica ya que es posible repartir las notas pertenecientes a cada función armónica. Sin embargo se hace uso también de las dobles o triples cuerdas con el fin de resaltar y completar los vacíos en la armonía, por ejemplo en la figura 39 se hace uso de las triples cuerdas a través del arpeggio en pizzicato realizado por el violonchelo.

Figura 39

Arpeggio compases 128-131, Violonchelo.



También hay otros elementos armónicos que hacen parte de esa relación vertical entre las cuatro voces; como se puede ver en la figura 40 el primer violín tiene el “Pique” que cambia armónicamente en un mismo compas, es decir las primeras tres corcheas estan sobre el primer grado (I) mientras que las otras tres estan sobre la dominante (V) por lo que se acentúan la primera y la cuarta corchea con el fin de reafirmar la función armónica, por otro lado el violonchelo consolida más la idea a través de una melodía con el mismo carácter.

Figura 40

“Pique” compases 98-104, Violín uno y Violonchelo.

The image displays a musical score for four instruments: Violín I, Violín II, Viola, and Violonchelo. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The measures are numbered 98 through 104. The Violín I and Violonchelo parts feature a rhythmic pattern of eighth notes with accents, while the Violín II and Viola parts play a more melodic line. The score includes dynamic markings such as *CTESC.* (Crescendo) and *f* (forte). The Violonchelo part also includes a *f* marking. The score is presented in a standard musical notation format with staves and clefs.

Francisco el hombre

Puya

Compositor: Luis Enrique Martínez

Adaptación: Lina Marcela Riaño



Partitura General

Francisco el Hombre

Puya Vallenata

Compositor : Luis E. Martinez Argote

Adaptación: Lina M. Riaño Mindiola

[illegible]

4

Francisco el Hombre

19

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

25

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

31

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

p

mp

p

pizz.

f

mf

arco

mf

Detailed description: This is a musical score for a string quartet, consisting of Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score is divided into three systems, each containing four staves. The key signature is B-flat major (two flats). The first system starts at measure 19. The second system starts at measure 25. The third system starts at measure 31. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. Dynamic markings include *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), *f* (forte), and *mf* (mezzo-forte). There are also performance instructions like *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco). The score is numbered 4 in the top left corner.

37

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

p

p

p

Measures 37-42. Vln. I and II play melodic lines with accents. Vla. plays a rhythmic pattern with accents. Vcl. plays a bass line with accents. Dynamics include piano (*p*) and accents.

43

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

f

pizz.

mf

mf

mf

Measures 43-48. Vln. I plays a melodic line with accents. Vln. II plays a melodic line with accents. Vla. plays a rhythmic pattern with accents. Vcl. plays a bass line with accents. Dynamics include forte (*f*), mezzo-forte (*mf*), and pizzicato (*pizz.*).

49

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

mf

f

mf

mf

Measures 49-54. Vln. I plays a melodic line with accents. Vln. II plays a melodic line with accents. Vla. plays a rhythmic pattern with accents. Vcl. plays a bass line with accents. Dynamics include mezzo-forte (*mf*), forte (*f*), and accents.

55

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

p *mf*

mp *f*

p *mf*

p *mf*

61

p

mp

p

p

f

f

mf

mf

Chop

67

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

p

p

p

p

Francisco el Hombre

7

73

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

f

mp

f

mp

f

p

p

79

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

f

f

f

f

85

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

mp

mp

mp

mp

f

f

f

f

pizz.

mf

91

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

arco

97

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

p

p

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

103

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

f

f

f

f

The image displays three systems of musical notation for the piece "Francisco el Hombre". Each system consists of four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vcl.). The key signature is B-flat major (two flats). The first system (measures 91-96) features a melodic line in Vln. I, a harmonic accompaniment in Vln. II, a steady bass line in Vcl., and a supporting line in Vla. An "arco" marking appears above the Vla. staff in measure 95. The second system (measures 97-102) introduces a piano (*p*) dynamic in Vln. I and Vln. II, and a crescendo (*cresc.*) marking in all four parts. The third system (measures 103-108) features a forte (*f*) dynamic in Vln. I, Vln. II, and Vcl., with a crescendo (*cresc.*) marking in the Vla. staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Francisco el Hombre

9

109

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

mf

115

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

mp

p

121

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

p

Detailed description: This page contains three systems of musical notation for the piece 'Francisco el Hombre'. The first system (measures 109-114) features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Violin I has a melodic line with many slurs and accents. Violin II and Viola play rhythmic patterns with accents. The Violoncello has a bass line with accents. The dynamic *mf* (mezzo-forte) is indicated. The second system (measures 115-120) continues the same instrumentation. Violin I has a melodic line with slurs. Violin II and Viola play rhythmic patterns. The dynamic *mp* (mezzo-piano) is indicated. The third system (measures 121-126) continues the same instrumentation. Violin I has a melodic line with slurs. Violin II and Viola play rhythmic patterns. The dynamic *p* (piano) is indicated. The score ends with a double bar line and a fermata.

127

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

f

mf

mf

pizz.

arco

133

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

139

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

p

p

p

mf

p

Detailed description: This page contains three systems of musical notation for the piece 'Francisco el Hombre'. Each system consists of four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vcl.). The key signature is B-flat major (two flats). The first system starts at measure 127. Vln. I has a forte (*f*) dynamic. Vln. II has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Vla. has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Vcl. has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system starts at measure 133. Vln. I has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Vln. II has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Vla. has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Vcl. has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third system starts at measure 139. Vln. I has a piano (*p*) dynamic. Vln. II has a piano (*p*) dynamic. Vla. has a piano (*p*) dynamic. Vcl. has a piano (*p*) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and dynamic markings.

Francisco el Hombre

11

145

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

mf

p

mf

p

151

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

f

pizz.

f

f

157

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

mp

f

p

mp arco

f

p

mp

f

p

Detailed description: This page contains three systems of musical notation for the piece 'Francisco el Hombre'. The first system (measures 145-150) features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. Violin I and II have dynamic markings of *mf* and *p*. Viola and Violoncello have *mf* and *p* markings. The second system (measures 151-156) shows Violin I and II with *f* dynamics, Viola with *pizz.* and *f*, and Violoncello with *f*. The third system (measures 157-162) includes Violin I and II with *mp* and *f* dynamics, Viola with *mp arco* and *f*, and Violoncello with *mp* and *f*. The page is numbered 124 in the top right corner and 11 in the top right corner of the score area.

163

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

f

169

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

dim.

174

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

pp

pp

pp

pp

The musical score is for the piece "Francisco el Hombre" and spans measures 163 to 174. It is written for a string quartet consisting of Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into three systems. The first system (measures 163-168) features a strong, rhythmic pattern with many accents and a crescendo leading to a fortissimo (*f*) dynamic. The second system (measures 169-173) shows a gradual decrescendo, with the dynamic marking *dim.* appearing in measures 170, 171, 172, and 173. The third system (measures 174-178) continues the decrescendo, with the dynamic marking *pp* (pianissimo) appearing in measures 174, 175, 176, and 177. The score concludes with a double bar line at the end of measure 178.

Violín 1

*Francisco el Hombre**Puya Vallenata*

Compositor: Luis E. Martínez Argote

Adaptación: Lina M. Riaño Mindiola

♩. = 120

4

6

13

19

25

32

38

44

50

f

p

f

p

f

f

p

f

mf

56

62 *Clap*

69

75

81

87

93

99

104 *cresc.*

109

114

p *mf* *p*

f

p *f*

mp

f *mp*

f

p

f

Francisco el Hombre

3

119

125

mp

f

131

137

p

143

mf

149

f

155

mp

f

161

p

f

166

172

dim.

pp

Violín 2

*Francisco el Hombre**Puya Vallenata*

Compositor : Luis E. Martínez Argote

Adaptación: Lina M. Riaño Mindiola

♩ = 120

f

7

13

p

19

f

25

mp

31

f

37

p

43

pizz.

mf

49

f

55

mp *f* *mp*

62 *f*

67 *p*

73 *f* *mp*

79 *f*

85 *mp* *f*

91 *p* *cresc.*

103 *f*

109 *mf*

115

121 *p*

Detailed description: This musical score is for a piano piece titled 'Francisco el Hombre'. It is page 130 of a two-page spread, as indicated by the page number '2' in the top left corner. The score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The system contains ten staves of music, numbered 62 to 121. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings are used throughout: *f* (forte) at measures 62, 73, 79, 85, 103, and 115; *p* (piano) at measures 67, 91, and 121; *mp* (mezzo-piano) at measures 73 and 85; and *mf* (mezzo-forte) at measure 109. A crescendo marking (*cresc.*) is placed above the staff at measure 97. There are also several accents (^) and a decrescendo hairpin at the end of the system.

Francisco el Hombre

3

128 *mf*

133

139 *p*

145 *p*

151 *f*

157 *mp* *f* *p*

163 *f*

169 *dim.*

175 *pp*

The musical score is written for a single melodic line in 3/4 time. It begins at measure 128 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The key signature has two flats. The score includes various articulations such as accents, staccato marks, and slurs. Dynamics range from mezzo-forte (*mf*) to pianissimo (*pp*). The piece concludes at measure 175 with a double bar line.

Viola

*Francisco el Hombre**Puya Vallenata*

Compositor : Luis E. Martínez Argote

Adaptación: Lina M. Riaño Mindiola

♩.=120

The musical score is written for Viola in 8/4 time, key of B-flat major. The tempo is marked as ♩.=120. The score consists of ten staves of music, with measures numbered 1 through 50. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics include *f* (forte), *p* (piano), and *mf* (mezzo-forte). Articulation includes *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco). Phrasing slurs are used to group notes together. The score is adapted by Lina M. Riaño Mindiola from the original composition by Luis E. Martínez Argote.

57

63

69

75

82

88

95

103

110

116

p

mf

f

mp

pizz.

arco

cresc.

Francisco el Hombre

3

122

p

128

mf

135

p

142

mf

148

mf

f

pizz.

arco

154

mp

160

f

p

f

166

172

dim.

pp

Violonchelo

*Francisco el Hombre**Puya Vallénata*

Compositor: Luis E. Martínez Argote

Adaptación: Lina M. Riaño Mindiola

♩ = 120

7

13

19

25

31

37

43

49

55

f

f

f

pizz.

p

arco

mf

p

mf

mf

p

mf

61

67 *p* *mf*

73 *p*

79 *f* *p*

85 *mp* *mf*

91

97 *p* *cresc.*

103 *f*

109 *mf*

115

121 *p*

Detailed description: This page contains a musical score for a piece titled "Francisco el Hombre". The score is written in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of ten staves of music, numbered 61 through 121. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings. Dynamics include *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *mp* (mezzo-piano). There are also crescendo markings (*cresc.*) and accents (*>*). The music features a mix of melodic lines and rhythmic patterns, with some measures containing multiple notes beamed together. The overall style is characteristic of 20th-century classical music.

Francisco el Hombre

3

126 *pizz.*

131 *arco* *mf*

136

141 *p*

146 *p*

151 *f*

157 *mp* *f* *p*

163 *f*

169 *dim.*

175 *pp*

3.14 Adaptación del Paseo “Qué triste me dejas”

- **Melodía**

Al comienzo de la obra se presenta un antecedente y un consecuente (Pregunta – respuesta) entre el primer violín y el viola acompañado por un pizzicato que realiza el segundo violín y el violonchelo haciendo uso del mismo material melódico de las otras dos voces, este esquema abarca los compases de 1 al 15 que hacen parte de la introducción del tema original, en la figura 41 únicamente se muestra la primera aparición de este discurso melódico teniendo en cuenta que repite dos veces.

Figura 41

Pregunta-Respuesta compases 1-8, Violín uno y Viola.

The image shows a musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score is for measures 1 through 8. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked as quarter note = 80. Violin I plays a melodic line starting in measure 1, marked *mf*. Violin II and Violoncello play a pizzicato accompaniment, marked *pizc.* and *mf*. Viola enters in measure 2, playing a melodic line that responds to Violin I, also marked *mf*. The score shows a clear melodic exchange between Violin I and Viola.

En esta adaptación se presentan muchos más contrastes entre los cambios melódicos de las voces, ya que en ciertas partes la melodía principal y secundaria la tiene el primer y el segundo violín pero después pasa a la viola y al violonchelo, por lo que hay un cambio drástico en los colores, así sucede entre los compases 32-40 indicados con un cuadro verde en la figura 42.

Figura 42

Contraste melódico compases 32-40.

Así como hay rupturas en las secuencias melódicas como la presentada anteriormente, también

hay bloques completos donde se hace uso de la textura homofónica debido a que las voces se mueven simultáneamente con una melodía primaria y otras secundarias que presentan la misma estructura rítmica tal como se muestra en la figura 43 entre los compases 44-47.

Figura 43

Textura homofónica compases 44-47.

La relación melódica mostrada anteriormente aparece en varias secciones de la obra con otras propuestas rítmicas especialmente cuando hay cortes o finales de frases. Un último recurso del que

se hace uso en el transcurso del tema es el de la melodía acompañada, en este caso el primer violín tiene la melodía primaria mientras lo otros instrumentos acompañan, por un lado el segundo violín y la viola con los motivos rítmicos de la caja y la guacharaca, y por otro lado el violonchelo con la voz del bajo eléctrico; las dinámicas por su parte ayudan a matizar el ensamble de los cuatro instrumentos.

Figura 44

Melodía acompañada compases 52-55.



- **Ritmo**

Al igual que en el tema anterior los ritmotipos realizados por la caja y la guacharaca característicos del Paseo vallenato se presentan en esta adaptación a través del uso de algunas técnicas que se asemejan a las sonoridades de estos instrumentos percutivos, por ejemplo el “Chop” se asimila al timbre de la guacharaca y el “Slap” al de caja; debido a la velocidad de esta canción se hace más accesible el uso frecuente del “Chop” y del “Slap” ya que hay más tiempo para realizar los cambios entre cada técnica. Al igual que en la Puya las partes rítmicas de la caja

y de la guacharaca se transponen en melodías basadas principalmente en las relaciones armónicas e interválicas propuestas en el tema original.

A continuación se expone el uso del “Slap” más el “Pizzicato” en las voces del primer y segundo violín como melodías que acompañan a la Viola y al Violonchelo. Hacer uso de estas dos técnicas en esta sección recrea una sonoridad que transmite al oyente a un ambiente similar a la del conjunto vallenato (claramente con otro tipo de colores) ya que así como hay voces melódicas también hay otras percutivas y rítmicas.

Figura 45

“Slap” y “Pizzicato” compases 36-41, Violín uno y dos.

The image shows a musical score for four instruments: Violín I, Violín II, Viola, and Violonchelo. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). Measures 36-41 are highlighted. In measures 36-41, Violín I and Violín II play a rhythmic melody using 'pizz.' (pizzicato) and 'Slap' techniques. The Viola and Violonchelo parts are marked with a forte 'f' dynamic. The score is written on four staves, with the Violín I and II staves in treble clef and the Viola and Violonchelo staves in bass clef.

El violonchelo y la viola también hacen uso de la combinación de estas dos técnicas incluyendo también al “Chop fuerte” el cual se presenta en varias partes de la adaptación.

- **Armonía**

La estructura armónica de la canción está basada en la construcción vertical que hay entre las cuatro voces, distribuyendo así los acordes implícitos originalmente en la melodía del acordeón y

la voz, en el primer y segundo violín, la Viola y el Violonchelo con el fin de recrear de manera conjunta las relaciones armónicas. Por ejemplo en los últimos compases de la adaptación expuestos en la figura 46, se reparten los acordes del quinto y primer grado teniendo en cuenta que la conducción de voces permita resolver cómodamente la cadencia perfecta.

Figura 46

Relación armónica compases 118-120.



Con el fin de resaltar la nota pedal que se encuentra en la estructura del “Pique” en el segundo violín se hace uso de un acento mientras los demás instrumentos cumplen una importante función armónica, por un lado el primer violín realiza unas dobles cuerda con una variación del ritmotipo característico del paseo, la viola opera como un soporte que ratifica la nota pedal a través de unas corcheas que se presentan únicamente en el momento en que ésta nota de adorno aparece y el violonchelo aporta una sonoridad percutiva a través del “Chop” pero que a la vez cumple una función de base armónica.

Figura 47

“Pique” compases 58-64, Violín dos.

Figure 47 displays a musical score for measures 58-64, titled "Pique". The score is written for four instruments: Violín I, Violín II, Viola, and Violonchelo. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is marked with dynamic levels: *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), and *f* (forte). The Violín I part features a melodic line with accents and a crescendo leading to a forte section. The Violín II part plays a rhythmic pattern with accents. The Viola part has a melodic line with accents. The Violonchelo part plays a bass line with accents. The score includes a rehearsal mark at measure 58 and a section marked *f* starting at measure 61.

QUE TRISTE ME DEJAS

Paseo vallenato

Compositor: Luis Enrique Martínez

Adaptación: Lina Marcela Riaño



Partitura General

Qué triste me dejas

Paseo Vallenato

Compositor: Luis E. Martínez Argote

Adaptación: Lina M. Riaño Mindiola

♩=80

Violín I
mf

Violín II
pizz.
mf

Viola
mf
pizz.

Violonchelo
mf

Vln. I
f

Vln. II
f

Vla.
f
arco

Vc.
f
arco

Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vcl.) parts for the piece "Qué triste me dejas". The score is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It consists of three systems of four staves each.

System 1 (Measures 13-16):

- Violin I: Measures 13-14 have eighth-note runs. Measure 15 has a whole rest. Measure 16 has a half note G4, followed by a half note F#4 tied to the next system.
- Violin II: Measures 13-14 have quarter notes. Measure 15 has a half note G4, followed by a half note F#4 tied to the next system.
- Viola: Measures 13-14 have a whole rest. Measure 15 has a half note G3, followed by a half note F#3 tied to the next system.
- Violoncello: Measures 13-14 have a whole note G2. Measure 15 has a whole note F#2, followed by a half note G2 tied to the next system.

System 2 (Measures 17-20):

- Violin I: Measures 17-20 have eighth-note runs. Measure 20 has a half note G4, followed by a half note F#4 tied to the next system.
- Violin II: Measures 17-20 have quarter notes. Measure 20 has a half note G4, followed by a half note F#4 tied to the next system. The dynamic *mf* is marked at the start of measure 17.
- Viola: Measures 17-20 have quarter notes. Measure 20 has a half note G3, followed by a half note F#3 tied to the next system. The dynamic *f* is marked at the start of measure 17.
- Violoncello: Measures 17-20 have quarter notes. Measure 20 has a half note G2, followed by a half note F#2 tied to the next system. The dynamic *mf* is marked at the start of measure 17. The word *Chop* is written above measure 18 and below measure 19.

System 3 (Measures 21-24):

- Violin I: Measures 21-24 have eighth-note runs. Measure 24 has a half note G4, followed by a half note F#4 tied to the next system.
- Violin II: Measures 21-24 have quarter notes. Measure 24 has a half note G4, followed by a half note F#4 tied to the next system. The dynamic *mp* is marked at the start of measure 21.
- Viola: Measures 21-24 have quarter notes. Measure 24 has a half note G3, followed by a half note F#3 tied to the next system. The dynamic *mp* is marked at the start of measure 21.
- Violoncello: Measures 21-24 have quarter notes. Measure 24 has a half note G2, followed by a half note F#2 tied to the next system. The dynamic *mp* is marked at the start of measure 21.

Qué triste me dejas

5

25

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

29

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

33

f *f* *f* *f*

1 2

Detailed description: This musical score is for the piece 'Qué triste me dejas' and is page 5 of the manuscript. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into three systems. The first system starts at measure 25. The second system starts at measure 29 and includes dynamic markings: *f* (forte) and *mp* (mezzo-piano). The third system starts at measure 33 and includes dynamic markings: *f* (forte). The Violin I part has first and second endings marked with '1' and '2' and a wavy line. The Viola and Cello parts have 'V' marks above certain notes, likely indicating bowing or vibrato. The Cello part has a 'V' mark above a note in measure 33.

6

Qué triste me dejas

Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) parts are in treble clef, Viola (Vla.) is in alto clef, and Cello (Vcl.) is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The score is divided into three systems of four measures each.

System 1 (Measures 37-40):

- Measures 37-40: Vln. I and Vln. II play a rhythmic pattern of eighth notes with slurs. Vln. I has markings *Slap* and *pizz.* above the first measure, and *mp* below the second. Vln. II has *mp* below the first measure.
- Measures 39-40: Viola and Cello play a sustained bass line with eighth notes.

System 2 (Measures 41-44):

- Measures 41-44: Vln. I and Vln. II continue the rhythmic pattern. Vln. I has *arco* above the fourth measure. Vln. II has *mp* below the fourth measure.
- Measures 43-44: Viola and Cello continue the bass line. Viola has *mp* below the fourth measure. Cello has *mp* below the fourth measure.

System 3 (Measures 45-48):

- Measures 45-48: Vln. I and Vln. II play a more complex rhythmic pattern. Vln. I has *f* below the fourth measure. Vln. II has *f* below the fourth measure.
- Measures 47-48: Viola and Cello play a sustained bass line. Viola has *f* below the fourth measure. Cello has *f* below the fourth measure.

Qué triste me dejas

7

49

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

f

mp

mp arco

mp

53

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

f

f

f

f

57

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

p

mp

p Chop

p

61

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

f

65

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

mp

Chop

cresc.

69

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

f

The musical score is for the piece "Qué triste me dejas" and is divided into three systems. The first system (measures 61-64) features a forte (*f*) dynamic across all instruments. The second system (measures 65-68) starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, includes a "Chop" marking, and features crescendo (*cresc.*) markings for the Violin II, Viola, and Cello parts. The third system (measures 69-72) returns to a forte (*f*) dynamic. The instrumentation consists of Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4.

Qué triste me dejas

9

73

Violin I

Violin II

Viola

Cello

mf

mp
Chop

mp

Violin I

Violin II

Viola

Cello

77

78

79

80

Violins I and II, Viola, and Violoncello, measures 81-84. The score is in 3/4 time, key of B-flat major. Measures 81-84 show a dynamic shift from *f* to *mf* at measure 82. The Viola and Violoncello parts include fingerings (V) and breath marks (V) in measures 81 and 82.

10

Qué triste me dejas

Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) parts are in treble clef with a key signature of two flats. Viola (Vla.) and Cello (Vcl.) parts are in bass clef with the same key signature. The score consists of three systems of four staves each.

Measure 85: Vln. I and Vln. II play a half note G4. Vla. and Vcl. play a half note G3. Dynamics: *mp* for Vln. I, Vln. II, and Vla.; *mp* for Vcl.

Measure 86: Vln. I and Vln. II play a half note A4. Vla. and Vcl. play a half note A2. Dynamics: *f* for Vln. I and Vln. II; *f* for Vla. and Vcl.

Measure 87: Vln. I and Vln. II play a half note B4. Vla. and Vcl. play a half note B2. Dynamics: *mp* for Vln. I, Vln. II, and Vla.; *mp* for Vcl.

Measure 88: Vln. I and Vln. II play a half note C5. Vla. and Vcl. play a half note C3. Dynamics: *f* for Vln. I and Vln. II; *f* for Vla. and Vcl.

Measure 89: Vln. I and Vln. II play a half note D5. Vla. and Vcl. play a half note D3. Dynamics: *p* for Vln. I, Vln. II, and Vla.; *p* for Vcl.

Measure 90: Vln. I and Vln. II play a half note E5. Vla. and Vcl. play a half note E3. Dynamics: *p* for Vln. I, Vln. II, and Vla.; *p* for Vcl.

Measure 91: Vln. I and Vln. II play a half note F5. Vla. and Vcl. play a half note F3. Dynamics: *p* for Vln. I, Vln. II, and Vla.; *p* for Vcl.

Measure 92: Vln. I and Vln. II play a half note G5. Vla. and Vcl. play a half note G3. Dynamics: *p* for Vln. I, Vln. II, and Vla.; *p* for Vcl.

Measure 93: Vln. I and Vln. II play a half note A5. Vla. and Vcl. play a half note A3. Dynamics: *f* for Vln. I, Vln. II, and Vla.; *f* for Vcl.

Performance markings include *Slap pizz.* for Vla. in measure 89 and *pizz.* for Vcl. in measure 89. The score also includes various dynamic markings (*mp*, *f*, *p*, *mf*) and articulation marks (accents, slurs, and breath marks).

Qué triste me dejas

11

97

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Chop

mp

101

f

105

mp

p

p

p

The musical score is for the piece "Qué triste me dejas" and is page 11 of a 153-page work. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into three systems. The first system (measures 97-100) has a dynamic of *mp* (mezzo-piano). The second system (measures 101-104) has a dynamic of *f* (forte). The third system (measures 105-108) has a dynamic of *p* (piano). The Cello part is marked with a "Chop" instruction. The Viola part has a "p" instruction at measure 105. The Violin I part has a "mp" instruction at measure 105. The Violin II part has a "p" instruction at measure 105. The Cello part has a "p" instruction at measure 105. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, half notes, and rests, as well as dynamic markings and articulation marks.

12

Qué triste me dejas

Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) staves are in treble clef with a key signature of two flats. Viola (Vla.) and Cello (Vcl.) staves are in bass clef with the same key signature. The score consists of three systems of four staves each.

System 1 (Measures 109-112): Measures 109 and 110 feature a crescendo leading to a fortissimo (*f*) dynamic. Measures 111 and 112 feature a decrescendo. The Viola and Cello parts have a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking at the start of measure 110.

System 2 (Measures 113-116): Measures 113 and 114 continue the melodic lines. Measures 115 and 116 show a decrescendo leading to a piano (*p*) dynamic.

System 3 (Measures 117-120): Measures 117 and 118 continue the melodic lines. Measures 119 and 120 show a decrescendo leading to a piano (*p*) dynamic. The system concludes with a double bar line.

Violín 1

Qué triste me dejas

Paseo Vallenato

Compositor: Luis E. Martínez Argote

Adaptación: Lina M. Riaño Mindiola

♩=80

7 *mf*

13 *f*

19 *f*

25 *mp*

31 *f*

37 *pizz.* *Slap* *mp*

42 *arco* *mp*

47 *f*

52 *f*

Qué triste me dejas

2

58 *p* *f*

63 *mp* *cresc.*

68 *f* *mf*

73 *f* *mf*

78 *f* *mp* *f*

84 *mp* *f*

90 *mp* *f*

95 *p* *f* *mp* *f*

100 *mp* *f* *mp* *f*

106 *f* *mp*

111 *f*

116 *p*

Violín 2

Qué triste me dejas

Paseo Vallenato

Compositor: Luis E. Martínez Argote

Adaptación: Lina M. Riaño Mindiola

$\text{♩} = 80$

pizz.

mf

6

arco

f

11

16

mf

Chop

22

mp

28

f

mp

34

pizz.

Slap

mp

40

arco

mp

45

f

50

mp

55 *f* *mp* *f* *mp* *f*

60 *mp* *f* *mp* *f* *mp* *f*

65 *Chop* *cresc.* *f*

71 *mp* *f* *mf* *f* *mp* *f*

76 *mp* *f* *mp* *f* *mp* *f*

81 *f* *mf* *f* *mp* *f* *mp*

86 *mp* *f* *mp* *f* *mp* *f*

92 *p* *f* *mp* *f* *mp* *f*

98 *mp* *f* *mp* *f* *mp* *f*

104 *p* *f* *mp* *f* *mp* *f*

110 *f* *p* *f* *mp* *f* *mp*

115 *p*

The musical score is written for a single melodic line in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It consists of 115 measures, divided into systems of five measures each. The score includes various musical notations such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, rests, and dynamic markings. The dynamics range from *p* (piano) to *f* (forte), with intermediate markings like *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte). There are also crescendo and decrescendo markings, and a specific instruction 'Chop' above measure 65. The piece concludes with a final measure marked *p*.

Viola

Qué triste me dejas

Paseo Vallenato

Compositor: Luis E. Martínez Argote

Adaptación: Lina M. Riaño Mindiola

♩=80

7 *mf*

14 *f*

19

24 *mp* *f*

30 *mp* *f*

36 *f*

42 *mp*

48 *Chop* *f* *mp*

54 *f* *p*

60

66

71

77

83

89

94

99

104

109

115

f

mp

cresc.

f

Chop

mp

f

mf

mp

Slap pizz.

arco

p

mf

mp

f

p

mf

p

The musical score is written for a single melodic line in 2/4 time, featuring a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various dynamic markings such as *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), *cresc.* (crescendo), *Chop* (chopin), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *Slap pizz.* (slap pizzicato). It also includes performance instructions like *arco* (arco) and *V* (accents). The score is divided into measures, with measure numbers 60, 66, 71, 77, 83, 89, 94, 99, 104, 109, and 115 indicated at the start of their respective lines. The piece concludes with a final double bar line at measure 115.

Violonchelo

Qué triste me dejas

Paseo Vallenato

Compositor: Luis E. Martínez Argote

Adaptación: Lina M. Riaño Mindiola

♩=80

The musical score is written for a Violonchelo (Cello) in bass clef, 2/4 time, and B-flat major. The tempo is marked as ♩=80. The score consists of 52 measures across 10 staves. The music features various dynamics (pizz., mf, f, mp, V) and articulations (arco, Chop, Slap). The score is divided into measures by bar lines, with measure numbers 7, 13, 19, 25, 30, 35, 41, 47, and 52 indicated at the start of their respective staves.

4 Conclusiones

- La realización de esta investigación destaca la importancia de rescatar el patrimonio cultural musical a través de los instrumentos cercanos a cada intérprete; demostrando así, que el tocar un instrumento ajeno a un género tradicional no lo excluye de poder hacer parte de éste, si no que por el contrario desde su sonoridad natural está aportando colores y técnicas que permiten enriquecer, representar y dar a conocer la diversidad rítmica del país desde procesos creativos.
- La búsqueda documental fue un paso fundamental en la redacción del documento ya que permitió entender el contexto histórico de la música vallenata, su organología, la caracterización de sus cuatro aires, los aportes de sus juglares y su divulgación en espacios que son icónicos dentro del género como lo es el festival de la leyenda Vallenata; también esta indagación documental proporcionó una serie de saberes con los cuales no se contaba antes tales como: el reconocimiento de conocedores del género, las técnicas de ejecución del acordeón, la caja y la guacharaca y el valor que tienen los cuatro aires en la identidad de esta música.
- Las adaptaciones realizadas además de que contribuyen al crecimiento de repertorio de música colombiana hecha para cuarteto de cuerda, son un material significativo en procesos educativos a nivel instrumental, gramatical, analítico y personal, porque: ofrece herramientas que se pueden emplear como repertorio alternativo dentro de la enseñanza – aprendizaje de los instrumentos de cuerda frotada, genera espacios para el aprendizaje de algunas técnicas de los instrumentos de cuerdas usadas para la

interpretación de los dos temas elegidos, permite reconocer características gramaticales de la Puya y el Paseo Vallenato a través del ejercicio de montaje, sirve como material o estudio de análisis y le brinda a los instrumentistas un acercamiento a la interpretación de ritmos tradicionales que representan la función social de una cultura.

- Se indica la importancia de aproximarse a la música vallenata desde el contexto académico donde los saberes aprendidos a lo largo de la carrera sirven como intervención analítica, creativa y documental de una música donde predomina la enseñanza a través de la oralidad.
- Esta investigación permitió explorar otros ámbitos musicales que si bien se distinguían antes no se conocían a profundidad y alentó a nivel personal la participación en estudios de este tipo basados en la investigación de otros géneros que posibiliten la adquisición de más saberes relacionados a la música tradicional.
- La implementación metodológica del diario de campo y de los registros heurísticos posibilitaron la memoria de cada momento vivido en el proceso de creación a través de las anotaciones que se hacían en cada sección de trabajo, sirviendo como recordatorio de tareas a implementar en las siguientes secciones y como generador de ideas a partir de la escritura detallada de cada paso realizado; también este proceso de elaboración de relatos fue un espacio de desahogo y reflexión introspectiva sobre las acciones que se realizaron.

- La exploración de sonoridades desde mi instrumento principal que es “el violín” fue indispensable al momento de determinar las técnicas que se usaron en las adaptaciones con el fin de abordar otras sonoridades cercanas a la de la organología tradicional de la música vallenata; teniendo en cuenta que no son técnicas frecuentes en la interpretación de los instrumentos de cuerda se realizó una breve descripción del funcionamiento de cada una de ellas.
- El desarrollo de esta investigación me brindó la posibilidad de hacer uso de mis conocimientos como violinista y como músico para la representación de un género tradicional de mi región y esencia cultural, que se visibiliza en un material musical el cual refleja la suma de mi experiencia académica con el sentido de pertenencia sobre mi pueblo Guajiro.

Bibliografía

- Adler, S.** (2006). El estudio de la Orquestación. Ideas Books, S.a.
- Ahumada, R., Gutierrez, T., Daza, J., Machado, A., & Silva, C.** (2015). ¡Ay' ombe juepa je'!, Toca, canta, versea, juega y baila con el Vallenato. Bogotá D.C.: Ministerio de Cultura.
- Atenquera, C.** (2014-2015). Catalogación sistemática y análisis de las Técnicas extendidas en el violín en los últimos treinta años del ámbito musical español. Tesis Doctoral, Universidad de la Rioja.
- Bermudez, E.** (2004). ¿ Qué es el Vallenato? Una aproximación musicológica. *Ensayos Historia y Tóricas del arte*, Vol. IX, 9-62.
- Bermúdez, J.** (2018). La guitarra en el Vallenato. Contexto histórico y elementos ritmo-melódicos básicos para el acompañamiento del Vallenato en la guitarra. Bogotá D.C.: Trabajo de grado, Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Block, M.** (2017). Contemporary cello etudes. Boston, USA: Beerklee press.
- Cano, R. L., & San Cristobal, Ú.** (2014). Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos. Barcelona: Fondo Nacional para la Cultura y la Artes.
- Cervantes, L. B.** (2018). Los instrumentos de cuerda frotada en siglo XVIII. *AV Notas* N° 5, 64-81.
- Daza, S.** (2009). Investigación - Creación, Un acercamiento a la investigación en las artes. *Horizontes Pedagógicos Volumen 11. N° 1.*, 87-92.
- De Molina, C.** (1973). Vallenatología, Orígenes y fundamentos de la música vallenata. Bogotá D.C.: Ediciones Tercer Mundo.
- Korsakov, N. R.** (1946). Principios de Orquestación. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C.

Lorenzo de Reizábal, A., & Lorenzo de Reizábal, M. (2004). Análisis musical: Claves para entender e interpretar la música. Barcelona - España: E.M Boileau, S.A.

Luque, H. (2012). La guitarra Vallenata: Adaptaciones de Paseo y Merengue Vallenato para formatos de cuarteto de guitarra y guitarra solista. Bogotá D.C.: Trabajo de grado, Universidad Pedagógica Nacional.

March, F. J. (1980). La evolución del cuarteto de cuerda. Madrid.

Marín, M. Á. (2014). Joseph Haydn y el cuarteto de cuerda. Madrid: Alianza Editorial.

Oñate, J. (2017). Los secretos del vallenato. Penguin Random House Group editorial.

Ortega, J. (2016). Estudio analítico de estructuras melódicas del paseo vallenato: Colacho Mendoza, Luis Enrique Martínez, Alfredo Gutiérrez, Chocha Molina, Julián Rojas, Hugo Carlos y Sergio Luis Rodríguez. Bogotá D.C.: Trabajo de grado , Universidad Pedagógica Nacional.

Pedroza del Toro, M., Marín, Á., & Trujillo, A. (2017). Congas y Música de acordeón: ejecución del son y puya Vallenata. Barranquilla: Universidad del Atlántico.

Quiroz, C. (1983). Vallenato Hombre y Canto. Bogotá D.E.: Icaro Editores.

Silva, L. (2016). La yumba de Osvaldo Pugliese, análisis y adaptacion musical para agrupacion de cuerdas frotadas. Bogotá D.C.: Trabajo de grado, Universidad Pedagógica Nacional.

Villamizar, A., Llanos, C., Acosta , L., Romero, R., Durán, S., & Durán, S. (2013). Plan de Salvaguardia para la música tradicional del Caribe Colombiano. Ministerio de Cultura.

Viloria, J. (2017). Un paseo a lomo de acordeón: aproximación al vallenato, la música de magdalena grande, 1860-1960. *Memorias: Revista Digital de Arqueología e Historia desde el Caribe*, 7-34.

Webgrafía

El Pílon. (4 de Enero de 2020). *El Vallenato del Magdalena Grande*. Obtenido de <https://elpilon.com.co/el-vallenato-del-magdalena-grande/>

El Universal. (01 de Septiembre de 2019). *Adriana Daza Uhía: La colombiana que fundó la Orquesta Filarmónica Latinoamericana de Londres*. Obtenido de <https://www.eluniversal.com.co/suplementos/facetas/adriana-daza-uhia-la-colombiana-que-fundo-la-orquesta-filarmonica-latinoamericana-de-londres-YX1653551>

Paloma Valeva. (s.f.). *Todo sobre el cuarteto de cuerdas*. Obtenido de <https://palomavaleva.com/es/todo-sobre-el-cuarteto-de-cuerdas/>

Radio Nacional de Colombia. (22 de Marzo de 2020). *25 años sin Luis Enrique Martínez el "Pollo Vallenato"*. Obtenido de <https://www.radionacional.co/cultura/25-anos-sin-luis-enrique-martinez-el-pollo-vallenato>

Revista Entornos. (7 de Junio de 2020). *¿Vallenato o música de acordeón del Caribe Colombiano?* Obtenido de <https://revistaentornos.com/vallenato-o-musica-de-acordeon-del-caribe-colombiano/>

Revista Entornos. (18 de Agosto de 2020). *El Valle se Upar: ¿Territorio de la música vallenata?* Obtenido de revistaentornos.com/el-valle-de-upar-territorio-de-la-musica-vallenata/

Revista la Semana. (12 de Abril de 2022). *La historia que unió al acordeón y al vallenato*. Obtenido de Revista la Semana: <https://www.semana.com/cultura/articulo/festival-de-la-leyenda-vallenata-la-relacion-entre-hohner-y-el-vallenato/522871/>

Señal Memoria. (25 de Junio de 2014). *La obra de Gentil Montaña*. Obtenido de <https://www.senalmemoria.co/articulos/suite-colombiana-de-gentil-montana-en-cuarteto-filarmonico>

Discografía

- Martínez, L.E. (1970). *El Gran Vallenato* [Vinilo, LP]. Colombia: Codiscos.
- Martínez, L.E. (1973). *Relatos de Macondo* [Vinilo, LP]. Colombia: Discos Fuentes.
- Cuarteto Q-Arte. (2016). *Suite Colombiana N°2, Gentil Montaña* [Online]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=rlj83IQnFUc>
- Saboya, L. (2016). *Guabina para cuarteto de cuerda y guitarra*. [Online]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=WDIRAavicq4>
- London Latin American Philharmonic (2020). *El cantor de Fonseca*. [Online]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=CG7nJTjk-PA>

Anexos

Anexo 1. Link de la entrevista al Maestro Roger David Bermúdez Villamizar

- <https://www.youtube.com/watch?v=Jec1rMSV6Jk>

