



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

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

LA GUITARRA VALLENATA





ADAPTACIONES DE PASEO Y MERENGUE VALLENATO PARA FORMATOS DE CUARTETO
DE GUITARRA Y GUITARRA SOLISTA

Presentado por el estudiante:

HÉCTOR FRANCISCO LUQUE ULLOQUE
C.C 9.098.233 de Cartagena

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

1. Por su pertinencia al rededor de la generación de conocimiento y la urgente necesidad del tema como una línea de investigación.
2. Por el profundo conocimiento desde la tradición oral y académica expresada en el documento y la sustentación.
3. Amplía y actualiza el repertorio no tradicional en los formatos establecidos. Igualmente por el proceso de creación.
4. El documento escrito y la investigación son coherentes y bien presentados. La parte gráfica es clara y novedosa.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 - lector	RAFAEL SERRANO		5.0
Jurado 2 - lector	EDWIN GUEVARA		5.0
Jurado 3 - asesor	HENRY ROA		5.0
Jurado 4 - asesor	MAURICIO SICHACÁ		5.0

Nota final CINCO (5.0)

DISTINCIONES: Según las consideraciones dadas por el jurado, éste lo postula como trabajo meritorio.

Dado en Bogotá D.C a los veinte y seis días (26) días del mes de noviembre de 2012

LA GUITARRA VALLENATA:

***Adaptaciones de paseo y merengue vallenato para formatos de cuarteto
de guitarra y guitarra solista***

HÉCTOR FRANCISCO LUQUE ULLOQUE

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ D.C.

OCTUBRE DE 2012

LA GUITARRA VALLENATA:

***Adaptaciones de paseo y merengue vallenato para formatos de cuarteto
de guitarra y guitarra solista***

HÉCTOR FRANCISCO LUQUE ULLOQUE

**Trabajo de grado para optar al título de
Licenciado en Música**

Henry Roa

Asesor Metodológico

Mauricio Sichacá

Asesor Específico

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ D.C.

OCTUBRE DE 2012

Dedicado a:

Solang Marie y Yovana, mi bendición y mi regalo.

Mis Padres, mis hermanos y a mí suegra por creer.

Mis compañeros de estudio y maestros.

Y a mis grandes amigos Cesar y José Luis, sin sus oraciones y apoyo este sueño no hubiese sido posible.


Agradecimientos a:

La Universidad Pedagógica Nacional y su excelente programa de Licenciatura
en Música.

A los maestros Henry Roa Y Mauricio Sichacá por su apoyo y contribución en
la construcción de este proyecto.

A la Maestra M^a Cristina Ortiz por sus enseñanzas y a mi amigo el maestro
Edwin Guevara por creer en este proyecto.


Al maestro Fabio Martínez por enseñarme a ver la música de muchas formas.
Y a las maestras Gloria Valencia y Luz Ángela Gómez por su sabiduría.

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>Escuela de la Pedagogía</small>	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 1 de 1	

1. Información General	
Tipo de documento	Trabajo de Grado
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. Facultad de Bellas Artes
Título del documento	La Guitarra Vallenata: <i>Adaptaciones de Paseo y Merengue Vallenato para formatos de Cuarteto de Guitarra y Guitarra Solista.</i>
Autor(es)	Héctor Francisco Luque Ulloque
Director	Henry Roa (Asesor metodológico) – Mauricio Sichacá (Asesor Especifico)
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, (2012). N° de páginas: 167
Unidad Patrocinante	Facultad de Bellas Artes. Universidad Pedagógica Nacional
Palabras Claves	Vallenato, Paseo, Merengue, Guitarra, Adaptación, Melodía, Armonía, Ritmo, Síncopa, Patrones, Géneros, Aires, Didáctica, Constructivismo, Contexto, Aprendizaje Significativo, Ayuda.

2. Descripción
<p>Monografía presentada como requisito para optar al título de Licenciado en Música.</p> <p>Propuesta de adaptación musical que presenta la descripción de la interpretación del paseo y el merengue vallenato desde la guitarra, basándose en el análisis del contexto y de los elementos musicales presentes. En primer lugar, con la realización de entrevistas a tres intérpretes de guitarra conocedores de esta música y la revisión documental. En segundo lugar con la selección y análisis musical de dos paseo y dos merengues representativos del género, para con ello realizar un proceso creativo de adaptación a los formatos de cuarteto de guitarra y guitarra solista, que permiten reconocer sus componentes didácticos desde una perspectiva constructivista.</p>

3. Fuentes
<ul style="list-style-type: none"> • Burrows, T (2005) "Método completo de guitarra" (2da Ed.). Barcelona: Parramón Ediciones, S.A. • Coll, C/ Martín E/ Miras, M/ Onrubia, J/ Solé, I/ Zbala, A. (1997) "El Constructivismo en el aula" (7ma Ed.). Barcelona: Editorial Graó. • De Zubiría, J. (2006) "Los Modelos Pedagógicos", Hacia una pedagogía dialogante (2da Ed.). Bogotá D.C.: Cooperativa Editorial Magisterio. • García, M. (1984) "Didáctica Musical". Buenos Aires: Editorial Ricordi. • González, H. (2007) "Vallenato, tradición y comercio" (1ra Ed.). Santiago de Cali: Programa Editorial Universidad del Valle. • Gutiérrez, T. (1992) "Cultura Vallenata" Origen, teoría y pruebas. Santafé de Bogotá D.C. Plaza & Janes editores. • Lorenzo, M. y A. (2004) "Análisis Musical" Claves para entender e interpretar la música (1ra Ed.). Barcelona: BOILEAU S.A. Editorial de Música. • Méndez, C. (2001) "Metodología" Diseño y Desarrollo del Proceso de Investigación (3ra Ed.). Bogotá D.C.: McGraw Hill Interamericana.

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>INSTITUTO VENEZOLANO DE INVESTIGACIONES PEDAGÓGICAS</small>	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 2 de 2	

4. Contenidos

El documento presenta cuatro capítulos precedidos de una breve introducción donde el autor hace énfasis en la importancia de investigar, comprender y documentar los elementos presentes en la música vallenata, los cuales tradicionalmente son transmitidos de forma oral y empírica.

En primer capítulo están contenidos los aspectos relacionados al problema de investigación, mostrando una contextualización, el planteamiento del problema, los antecedentes, la pregunta de investigación, los objetivos y la justificación, que motivan y dirigen la propuesta.

En el segundo capítulo denominado marco teórico, presenta los elementos particulares de los tres ejes conceptuales de esta propuesta; la guitarra, el vallenato (especialmente los géneros o "aires" de paseo y merengue) y el constructivismo.

En el tercer capítulo se explica la metodología, el diseño y el desarrollo de la propuesta, mostrando en primer lugar el enfoque, el tipo de investigación y las herramientas utilizadas. En segundo lugar se plantea el diseño en cuatro fases: la primera fase muestra el papel de la guitarra en la interpretación del paseo y el merengue, la segunda fase la selección y análisis musical de cuatro canciones, que posteriormente son adaptadas en la tercera fase, para luego pasar a una cuarta fase donde se convalida la propuesta por maestros y estudiantes.

El cuarto y último capítulo presenta las conclusiones que arrojó la investigación.

5. Metodología

El enfoque de la investigación es el denominado Investigación – Creación, de tipo cualitativo, que utiliza como herramientas la observación indirecta no participante, entrevistas semi-estructuradas, análisis musical estructural y el rastreo bibliográfico y discográfico.

6. Conclusiones

Se presenta un documento claro y concreto acerca de la música vallenata, que muestra su comportamiento musical, su influencia social y su organología, de la cual sin duda, la guitarra es parte fundamental por encontrarse en ella desde los orígenes del género como compañera de compositores, intérpretes y en los diferentes festivales y grabaciones discográficas. Se muestra la importancia de abordar la música vallenata desde un carácter académico, al exigir el análisis del contexto, el análisis musical y procesos de creación e interpretación como herramientas pedagógicas, en este caso en la presentación de algunos aspectos melódicos, armónicos y rítmicos relacionados al paseo y merengue vallenato, la descripción de algunas formas de acompañamiento que usualmente realizan los guitarristas al interpretar estas músicas y la integración de estos elementos a las adaptaciones en dos formatos tradicionalmente utilizados en la formación de guitarristas dentro de las academias, los cuales podrán ser utilizados para que los interesados empiecen a profundizar sus conocimientos sobre el género y amplíen el espectro interpretativo de la guitarra.

Elaborado por:	Héctor Francisco Luque Ulloque
Revisado por:	Henry Roa – Mauricio Sichacá – Rafael Serrano – Edwin Guevara.

Fecha de elaboración del Resumen:	4	12	2012
--	---	----	------

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	11
1. SITUACIÓN PROBLEMA	14
1.1 CONTEXTUALIZACIÓN	14
1.2 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	18
1.3 ANTECEDENTES	21
1.4 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN	24
1.5 OBJETIVOS	25
1.5.1 Objetivo general	25
1.5.2 Objetivos específicos	25
1.6 JUSTIFICACIÓN	25
2. MARCO TEÓRICO	28
2.1 LA GUITARRA	28
2.2 LA GUITARRA EN COLOMBIA	33
2.3 EL VALLENATO	35
2.4 EL PASEO VALLENATO	39
2.5 EL MERENGUE VALLENATO	45
2.6 ORGANOLOGÍA VALLENATA	47
2.6.1 El Acordeón	47
2.6.2 La Caja	50
2.6.3 la Guacharaca	51
2.7 EL APRENDIZAJE DEL VALLENATO	52

3. METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN	60
3.1 ENFOQUE INVESTIGATIVO	60
3.2 TIPO DE INVESTIGACIÓN	62
3.3 INSTRUMENTOS DE INDAGACIÓN	63
3.3.1 Entrevistas	63
3.3.2 Observación	66
3.3.3 Muestra poblacional	66
3.4 DISEÑO METODOLÓGICO	66
3.5 DESARROLLO METODOLÓGICO	69
FASE 1: PAPEL DE LA GUITARRA EN EL PASEO Y MERENGUE	69
A. Función Melódica	69
B. Función Armónica	71
C. Función Rítmica	72
FASE 2: SELECCIÓN Y ANÁLISIS DE LAS CANCIONES	78
A. Paseo “La Loma”	81
B. Paseo “La Creciente del Cesar”	84
C. Merengue “La Vieja Sara”	88
D. Merengue “Palomita Volantona”	93
FASE 3: ADAPTACIONES	98
A. Para Cuarteto de Guitarras	98
B. Para Guitarra Solista	134

FASE 4 VALIDACIÓN	143
A. Valoración por maestros	143
B. Valoración por estudiantes	146
4. CONCLUSIONES	151
BIBLIOGRAFÍA	154
DISCOGRAFÍA	155
ANEXOS	156

INTRODUCCIÓN

Es usual en nuestro país encontrar personas que interpretan con gran maestría la música popular vallenata, generalmente sus conocimientos se transmiten de forma oral, pero lastimosamente en muchas ocasiones ese conocimiento se pierde en el tiempo y solo en algunas oportunidades los investigadores realizan ese trabajo, que permite alimentar el conocimiento de manera acertada de nuestras tradiciones. Por otro lado el estudio de la música cada vez busca ampliar los horizontes redescubriendo las cualidades que representan una identidad musical y potenciarlas en nuevas formas de comunicación artística. “La Guitarra Vallenata, Adaptaciones de Paseo y Merengue Vallenato para formatos de Cuarteto de Guitarra y Guitarra Solista”, nace de la inquietud por plasmar de manera concreta y sencilla la forma en que algunos de nuestros músicos interpretan la música vallenata, específicamente los géneros Paseo y Merengue, desde un instrumento tan generoso como la Guitarra, para con ello realizar un proceso creativo de adaptación a los formatos de cuarteto de guitarra y guitarra solista, aportando con ello un elemento de estudio a los intérpretes de este bello instrumento.

En los objetivos de esta investigación están inmerso, en primer lugar la necesidad de *saber* (por medio del conocimiento y análisis del contexto), en segundo lugar el reconocimiento del *saber ser* (al indagar las experiencias de interpretes conocedores de esta música), en tercer lugar la reflexión hacia el *saber hacer* (con el proceso de adaptación musical), y por último el *saber comunicar* (al realizar un documento que muestre didácticamente los componentes musicales presentes).

Se presentan cuatro capítulos que parten de la indagación documental y contextual hasta llegar a la realización de la propuesta. Utilizando como

metodología la denominada “investigación- creación”, la cual parte de una descripción de tipo cualitativo de los elementos musicales contenidos en el paseo y merengue vallenato a través de la indagación documental, la indagación discográfica, las entrevistas y el análisis musical de los temas seleccionados, hasta presentar la creación de las adaptaciones mostrando los elementos investigados.

En el primer capítulo denominado “Situación Problema”, se presenta una contextualización sobre el fenómeno musical conocido como “Vallenato”, con lo cual se le ofrece al lector ideas generales que permiten conectar con el planteamiento del problema, los antecedentes, la pregunta de investigación, los objetivos y la justificación.

El segundo capítulo llamado “Marco Teórico”, desarrolla detalladamente conceptos pertinentes a esta investigación en donde se describe la guitarra desde su aparición y también la guitarra inmersa dentro de las músicas en Colombia. Por otro lado se abordan de forma detallada los conceptos referentes al vallenato, el paseo, el merengue y la organología típica de esta música. Por último se presentan los conceptos pedagógicos en lo que se ampara esta propuesta.

El tercer capítulo presenta la “Metodología”, explicando los elementos constitutivos de esta investigación en cada una de las fases propuestas. Continúa con el “Desarrollo Metodológico” dado en cuatro fases; la primera presenta la descripción de la interpretación de la guitarra dentro del paseo y el merengue vallenato según la perspectiva de los maestros entrevistados en esta investigación. La segunda fase presenta los análisis estructurales de los temas seleccionados, la tercera fase presenta las adaptaciones y la cuarta fase la validación realizada de profesores y estudiantes de la Universidad Pedagógica nacional a cerca de la propuesta.

El cuarto capítulo presenta las conclusiones arrojadas por la investigación que destacan la pertinencia de este trabajo para el desarrollo de futuras investigaciones, según lo expresado por los estudiantes que participaron en las entrevistas.

El documento termina, en primer lugar, anexando las entrevistas realizadas a los maestros intérpretes de música vallenata en guitarra, que participaron en esta investigación. Y en segundo lugar, presentando los audios correspondientes a las adaptaciones propuestas.

1. SITUACIÓN PROBLEMA

En el presente capítulo se presentan todos los aspectos relacionados al problema de investigación, se hace una descripción detallada que pone en evidencia el panorama en el cual surge la inquietud que lleva a realizar la investigación. Luego, en los antecedentes, el lector podrá evidenciar el punto en el que se encuentran las investigaciones acerca del tema y las publicaciones relacionadas para corroborar la pertinencia de la investigación. Todo esto conduce a la formulación de la pregunta de investigación y al planteamiento de los objetivos que permiten conducir y cumplir con los propósitos planteados.

1.1 CONTEXTUALIZACIÓN

“El vallenato es una obra de toda una tradición musical empírica de un determinado sector de Colombia. El vallenato es un género que contiene toda una asombrosa gama de ritmos sincopados, desde la interpretación misma del canto hasta la ejecución musical del bajo” (Begämbre, 2000: 23).

Un género musical representativo de Colombia es sin duda el vallenato; y a pesar que en un comienzo fue dado exclusivamente en una zona de nuestro país, su desarrollo hoy día en todo el territorio nacional alcanza verdaderos niveles de popularidad, comercialización y calidad técnica.

Vallenato, es la palabra con que se designó a todo nacido en el Valle de Upar y especialmente en su capital Valledupar (aunque el origen de la palabra está sujeto a diferentes teorías que no es objeto de este estudio). Esta gran zona del norte de Colombia, comprendía el territorio en medio de la cordillera de los Andes, el río Magdalena y la Sierra Nevada, un territorio plano en el que se encuentra también el valle del río Cesar; al cual los españoles decidieron llamar Valle de Upar, nombre utilizado para designar al máximo jerarca de los *Chimilas*, el pueblo indígena más numeroso y desarrollado de este valle.

En este gran valle convergieron tres grandes culturas; los indígenas, negros y blancos, que a partir de múltiples procesos a través del tiempo consolidaron al hombre y la cultura vallenata. Estos procesos descritos por Héctor González, como aculturación, hibridación, apropiación y suplantación múltiple vigentes en el tiempo; determinan los elementos distintivos del vallenato como una síntesis pluricultural en permanente construcción, en donde lo europeo y lo africano se impone a lo indígena.

Esto en contraposición a lo que él llama referencias evocadoras que con frecuencia son encontradas en la literatura existente sobre vallenato, y que dan una imagen de encuentro cultural homogéneo, pero que no son cercanas a la realidad. Ya que el arrasamiento impuesto por el colonizador fue sistemático, y en el vallenato es verificable ya que su discurso es medularmente diatónico lo cual es legado del sistema tonal europeo, tanto en su sintaxis como en la semántica. Para él solo en los aspectos rítmicos y en la usanza de un solista y coros responsoriales se observan características propias de lo africano. Que para el momento de la llegada del español al continente ya estaban incorporadas en la música europea.

Para explicar la participación de lo indígena en la conformación del vallenato, González hace referencia a los estudios realizados por Anna Gruszczynska-Ziółkwoska que muestran los sistemas musicales indígenas al analizar la música del Imperio Inca, como universos sonoros de contenido simbólico muy lejano de cualquier concepción occidental.

Por otra parte cita a Rafael Díaz (2003), quien muestra que los procesos de despojo, imposición y suplantación ya habían sido instaurados por los conquistadores españoles contra los nativos americanos desde los comienzos del siglo XVI. La llegada del nuevo ingrediente africano complejizo y aumento las tensiones de la escena (González, 2007: 13-16)

Otra referencia que hace González es la presentada por Efraín Sánchez en *Historia de la vida cotidiana en Colombia*, donde se transcribe un reporte de 1579 hecho por Juan Bautista Monzón a Felipe II, explicando que en los márgenes del Río Magdalena a la llegada habían unos setenta mil indígenas, pero que cuarenta años más tarde solo quedaban ochocientos a causa de los excesivos trabajos de boga y el mal trato.

Por otro lado el investigador etnomusicólogo Egberto Bermúdez argumenta que la conformación histórica del vallenato es semejante a lo manifestado en muchos estilos musicales urbanos y populares en toda Latinoamérica especialmente en la música de las costas. Bermúdez describe, que esa conformación comprende tres procesos: el primero la absorción de tradiciones marginales africanas, en segundo lugar la adaptación de estas pautas (por lo general ritualistas) a los contextos católicos festivos y por último la adopción de instrumentos y estructuras musicales, principalmente europeas; que además son favorecidos por la industria discográfica y la radiodifusión. De esto último Bermúdez hace referencia basado en lo expuesto por Félix Serret en *Voyage en Colombie* (1911-1912) donde este autor constata que la canción habanera “La Paloma” sonaba a través de un gramófono en el vapor que conducía a los viajeros al interior. Otro autor que Bermúdez toma como referencia es Emirto De Lima (1942), el cual citando a Pérez Arbeláez, constata la gran popularidad que a través de la radio y los discos, rápidamente adquirió el *porro* como genero orquestal de baile (Bermúdez, 2004: 15-17).

La música conocida como nacida en el valle (*vallenato*) tiene en el acordeón de botones su representatividad hoy día, pero no su origen. Para Tomás Gutiérrez cuando el Acordeón, instrumento patentado en 1829, fue traído a las costas Americanas gano la simpatía de los músicos de la época los cuales lo adaptaron a la música plenamente constituida en la zona. Señala además que esta adaptación se dio de forma empírica, y cita al maestro Juan Muñoz: “El Acordeón cuando llegó, no lo enseñó a tocar nadie; cada quien lo cogió, lo fue aprendiendo y lo fue inventando”. (Gutiérrez, 1992: 313).

Sin embargo, a nivel instrumental el formato ha sido variado y ha crecido considerablemente en el tiempo. Se destacan el conjunto típico a dos guitarras y maraca o guacharaca, o la trilogía más popular acordeón, caja y guacharaca; hasta los conjuntos que incorporan bajo eléctrico, timbales, instrumentos de vientos o incluso instrumentos de cuerda frotada.

Las primeras grabaciones se realizaron con diferentes tipos de conjuntos. Entre 1944 y 1950 el conjunto estaba compuesto por guitarra, acordeón de botones, guacharaca, y diferentes instrumentos de percusión como congas, bongoes, maracas, cencerro; y también instrumentos melódicos como saxofón y gaitas; la caja vallenata no es tan notoria en esta época.

Entre estas agrupaciones instrumentales se destacan la de Julio Torres (guacharacas, guitarras, acordeón); Guillermo Buitrago (1920-49) en donde la voz es acompañada por guitarras con cuerda de metal, guacharaca, bongoes, congas y en ocasiones caja, y también instrumentos melódicos como clarinete y saxofón. Bovea y sus vallenatos, fue también otra agrupación representativa, en sus grabaciones de 1960-64 se usaron guitarra con un formato parecido al trío típico de boleros y música antillana: una guitarra requinto y otra normal con cuerdas de *nylon*, acompañados por guacharaca, cencerro y timbaletas.

Para los años sesenta con la conformación del Festival de la leyenda Vallenata en 1968 y la fundación del departamento del Cesar en 1967, se empieza a establecer la conformación canónica del conjunto conformado por caja, guacharaca y acordeón. Este proceso lleva entonces a la guitarra a tomar otro papel en la música vallenata, en especial el de ser el instrumento acompañante, dándole al acordeón la responsabilidad melódica. Sin embargo no debemos olvidar que la guitarra, instrumento en el que se basa esta investigación, ha sido un instrumento fundamental en la conformación de la música caribeña y latinoamericana desde mediados del siglo XIX. En la costa atlántica se vincula a los procesos compositivos e interpretativos, y en el

Vallenato no es la excepción, así lo expresa Tomas Gutiérrez Hinojosa: “aunque no con carácter masivo y definitivamente popular, ha existido desde siempre en lo vallenato el uso de la guitarra como fiel compañera de trovadores y compositores de cantos vallenatos, quienes se valen de ella para acompañarse y definir mejor el compás de sus canciones” (Gutiérrez, 1992:497).

Sabemos que la guitarra es un instrumento más completo que el acordeón y esto le proporciona una simpatía con los compositores, arreglistas y estudiosos del vallenato. Compositores como Gustavo Gutiérrez, Iván Ovalle y el Chiche Maestro han grabado sus canciones con guitarra, proporcionando a la interpretación un grado distinto de calidez.

En la actualidad la guitarra sigue aportando al vallenato su versatilidad y los grupos de vallenato en guitarra se mantienen, aunque definitivamente no con tanto poder comercial como los conjuntos de acordeón. También es de destacar tres festivales de vallenato en guitarra, celebrados en las poblaciones de Agustín Codazzi Cesar, Ciénaga Magdalena y el otro en Valledupar, siendo el primero el más popular.

1.2 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

En la Universidad Pedagógica la cátedra de guitarra “clásica” se desarrolla con una clase individual y otra colectiva en donde todos los estudiantes están llamados a interpretar piezas del repertorio internacional de diferentes épocas. Actualmente los estudiantes están interpretando con más regularidad piezas populares colombianas que han alcanzado divulgación internacional. También piezas académicas como las obras para guitarra del maestro Gentil Montaña realizadas con ritmos y melodías extraídas sobretodo de la música de la región andina Colombiana, mostrado que es posible elevar el carácter interpretativo de la guitarra aprovechando las músicas populares, en un proceso que puede

ser visto también en los trabajos realizados por Villalobos y Brouwer, en los que se aprecian elementos distintivos en sus estudios y composiciones de la música brasilera y cubana respectivamente.

Los estudiantes de guitarra del programa de licenciatura en música han interpretado bambucos, pasillos, valeses, joropos, porros, entre otros. Sin embargo las transcripciones, arreglos o adaptaciones referentes a la música del folclor vallenato hechas para guitarra solista o cuartetos son escasos o poco conocidos.

Este evento motiva la investigación relacionada a transcripciones, arreglos o adaptaciones realizadas en torno a la música vallenata para guitarra acústica. La indagación preliminar con algunos maestros reconocidos en el área como Jorge Vargas, Edwin Guevara, Jaime Arias y Mario Rivero, estudiantes de guitarra de la Universidad Pedagógica Nacional y en Bibliotecas como la Luis Ángel Arango, Biblioteca Distrital Virgilio Barco y Biblioteca Nacional, tras la búsqueda de material concerniente a interpretación de guitarra en el contexto de la música vallenata, mostró que la producción musical escrita sobre música vallenata ha sido desarrollada especialmente en la transcripción de melodías del canto y acordeón, también se encontraron arreglos vocales y dos tesis de grado relacionadas. La primera (Begambre, 2000) realiza una descripción detallada del paseo vallenato; la segunda (Pérez, 2009) es un método para bajo eléctrico que muestra la interpretación de éste desde el binomio de Oro de América. Pero hasta la fecha de presentación de éste documento, no se encontró nada escrito para guitarra acústica o “clásica” como usualmente se le llama en el contexto popular. Los métodos, estudios y partituras, que en el caso de la guitarra son abundantes, son provistos de música europea principalmente y de las técnicas desarrolladas principalmente por Tárrega, Sor, Carcassi, Pujol, Carulli, Aguado; entre otros grandes maestros. También por los trabajos realizados por los latinoamericanos Villalobos, Mangoré, Ponce, Barrios y Lauro.

A pesar de la importancia de la guitarra en la construcción de la música vallenata, tanto en sus inicios como hoy, la forma de aprendizaje de este instrumento en esta música sigue siendo empírica y por transmisión oral, solo en algunos casos se alcanza a transmitir a través de un cifrado, en donde no son detallados los incisos característicos y cada intérprete los asume según su conocimiento o entendimiento sobre el tema, lo cual es bueno, pero al mismo tiempo se trata de habilidades desperdiciadas a nivel educativo, al no ser documentadas.

Por otro lado en los últimos años las músicas regionales de Colombia han tenido notables cambios, incorporando cada vez armonías de otros lenguajes musicales como la armonía *jazz* y fusiones con otros géneros. Se han ampliado los formatos y al mismo tiempo se ha incorporado en los procesos de educación superior. Casos como la Orquesta Típica de la Universidad Pedagógica Nacional, las cátedras de bandola, tiple, arpa llanera, entre otros, dan evidencia de esto. Estos avances hacia la educación profesional son fácilmente observables en las cátedras ofrecidas por las universidades y por otro lado en la gran cantidad de producción musical y materiales de estudio desarrollado por los grandes compositores y pedagogos en Colombia en las últimas décadas. Sin embargo los esfuerzos académicos a través de recursos didácticos, registros escritos que permitan la retrospectiva, partituras o propuestas estilísticas o técnicas del vallenato (si las hay) no son conocidos, y hasta la fecha no las conozco, ni a nivel universitario, ni en el manejo popular de esta música al que he tenido oportunidad de interactuar.

Esta música posee un lenguaje muy característico que a nivel de la guitarra es poco explorado, y dado el conocido nivel de aceptación en muchos sectores de esta música, es desaprovechada tanto didáctica como comercialmente, sin olvidar además, que la guitarra es uno de los instrumentos más populares académicamente.

1.3 ANTECEDENTES

Sobre el vallenato se ha escrito mucho desde diferentes ángulos; desde lo histórico, lo social, lo comercial y hasta lo político. Para continuar, se puede mencionar los siguientes trabajos hechos en torno a lo musical.

Un trabajo interesante es el realizado por el Licenciado Santiago de Jesús Begämbre, quien presentó como trabajo de monografía su “Estudio sobre el Paseo Vallenato”, el cual buscaba mostrar en primer lugar los conceptos sobre Paseo Vallenato, para con ello aportar a la Pedagogía un estudio de un modelo musical empírico.

Esta investigación es realizada especialmente por medio de entrevistas a músicos activos dentro del género vallenato, perteneciente a diferentes agrupaciones, ya que el material bibliográfico es insuficiente, como el mismo lo expresa en su investigación (Begämbre, 1992:8). Por otro lado se basa en mucho material discográfico del cual se dispone, gracias a la industria discográfica, tanto en CDs, como en discos de acetato.

En esta investigación se describe al vallenato como una música compuesta por cinco géneros; Paseo, Puya, Merengue, Son y Tambora. Y describe al Paseo como el género más interpretado, creado, conocido y asimilado en la idiosincrasia nacional. Y define al vallenato como: “un fenómeno no solo a escala domestica sino internacionalmente ya que son pocos los ritmos en el ámbito mundial capaces de soportar dos fenómenos totalmente opuestos: la comercialización y la fiel representación de un “folklor” determinado”. También habla de la trilogía vallenata como la representación del mestizaje del cual los colombianos estamos hechos. Expone que el vallenato se divulgo gracias a la acogida de sus letras, a lo característico de sus instrumentos, a lo llamativo de sus formulaciones rítmicas y a todo un ambiente que se crea alrededor de quienes escuchan esta música.

Entre los objetivos de este trabajo se pretendió aportar a la pedagogía un estudio modelo musical empírico. Describiendo las características básicas de los instrumentos e interpretación de los mismos dentro del “aire” conocido como paseo vallenato.

Como resultado de su investigación se presento un diseño gráfico de la estructura sonora, la descripción de los esquemas ritmicos de la caja, la guacharaca y el bajo; la organización del repertorio tradicional más escuchado por los fanáticos y un listado de reyes del festival vallenato desde 1968.

Otro trabajo realizado en torno a este tema es el del maestro Helmer Mauricio Pérez Mancipe, realizado en el 2009; acerca de la interpretación del bajo vallenato al estilo Binomio de Oro de América. El cual se presentó una propuesta metodológica con el fin de esclarecer el papel que cumple el bajo eléctrico en la música del folclor vallenato, buscando también posibilitar una mejor interpretación.

Su trabajo se basó en la sistematización de unos temas seleccionados del amplio repertorio de esa exitosa agrupación, transcribiendo y analizando el bajo presentado en sus grabaciones, para luego presentar ejercicios basados en ese análisis.

Este interesante trabajo mostro los patrones más recurrentes en este género, los cuales son característicos del mismo. Concluye que lo que más aporta el vallenato a la interpretación del bajo es la riqueza rítmica en distintos niveles, las cuales posibilitan al músico pedagogo abordar su hacer de forma novedosa y articulada.

Otro trabajo que sirve de referencia para esta investigación es el realizado por el maestro Cesar Alberto Córdoba Gutiérrez el cual tituló “Transcripciones de Arrullos Populares del Pacífico Colombiano a Guitarra Clásica”, realizado en 2011 en Bogotá, y que fue presentado como trabajo de grado para optar al título de licenciado en música de la Universidad Pedagógica Nacional.

En este documento se propone el autor el objetivo de transcribir una selección de tres canciones del pacífico colombiano (“Cocorobé”, “San Antonio” y la “Guitarra Desbaratada”) y adaptarlas al formato de guitarra como instrumento solista. Durante el documento el Maestro Córdoba realiza una descripción amplia de la cultura del pacífico, explicando también su música, los formatos y los géneros. Realiza además un análisis estructural de las canciones seleccionadas y una descripción muy clara del proceso de adaptación de las canciones a la guitarra.

La metodología utilizada en su investigación fue la denominada investigación-creación, ya que pretendía comprender ¿Qué es? y ¿Cómo? funciona la música del pacífico, para poder implementar las transcripciones, adaptaciones y arreglos en un formato diferente. Utilizando para ello la revisión bibliográfica, entrevistas a músicos intérpretes de la música del pacífico, entrevistas a personas naturales para verificar la importancia del arrullo y encuestas para medir el conocimiento que se tiene en la academia de la música del pacífico.

De este trabajo concluye el autor varios aspectos importantes. En primer lugar manifiesta que la música del pacífico no se puede entender sin la conexión que se tiene entre lo sagrado y lo humano, el sincretismo religioso es el detonante para el nacimiento de las expresiones tradicionales del pacífico. En la música del pacífico se puede ver una sistematización sólida de sus canciones, dado en el uso de cantos específicos para sus celebraciones religiosas. Asegura además que la cultura del pacífico es compleja y muestra de ello es su música.

Otro aspecto que el autor muestra es la poca exploración de las músicas tradicionales del pacífico, lo que se convirtió en un obstáculo para la investigación, dado en la falta de información frente a conceptos culturales y musicales.

Termina esta investigación manifestando que el papel de la guitarra en Colombia todavía está escondido, ya que a pesar del tiempo y la influencia en la construcción de la identidad nacional, su institucionalización es relativamente muy joven dando como resultado un desconocimiento cultural en cuanto al instrumento por parte de estudiantes, profesores e intérpretes.

Estas investigaciones han sido tomadas en cuenta en este documento por ser trabajos elaborados por músicos pedagogos, sin pretender con ello descalificar las otras propuestas, solo buscando hallar hilos conductores para fortalecimiento de esta investigación.

1.4 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

¿Cómo adaptar los elementos melódico, armónicos y rítmicos característicos del paseo y el merengue vallenato en los formatos de guitarra solista y cuarteto de guitarra?

1.5 OBJETIVOS

1.5.1 OBJETIVO GENERAL

Realizar un proceso de adaptación del paseo y del merengue vallenato a los formatos de cuarteto de guitarra y guitarra solista con el fin de reconocer sus componentes didácticos a través del análisis del contexto y de los elementos musicales presentes.

1.5.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- ✓ Realizar un proceso de indagación sobre la interpretación del paseo y el merengue vallenato desde la perspectiva de tres interpretes guitarristas conocedores de la música vallenata.
- ✓ Describir los elementos básicos interpretativos del “Paseo” y el “Merengue” vallenato desde la guitarra.
- ✓ Aportar al repertorio guitarrista una propuesta interpretativa de la música vallenata a través de las adaptaciones de los temas seleccionados.

1.6 JUSTIFICACIÓN

Hoy en día el vallenato se escucha en todas las regiones del país, en todas las clases sociales, a través de la mayoría de las emisoras; los grupos de vallenato ya no son solo costeños. También internacionalmente es uno de los géneros más representativos de la música Colombiana.

Por otro lado, históricamente se sabe que la guitarra ha sido un instrumento ampliamente incorporado en la mayoría de las músicas regionales en Colombia. “La guitarra fue un instrumento fundamental en la conformación de la música caribeña y latinoamericana desde mediados del siglo XIX hasta comienzos del siglo XX. Así aparece en la costa atlántica colombiana, ante

todo en contextos urbanos y para el acompañamiento de canciones y coplas” (Bermúdez, 2004: 30).

Este panorama unido al interés personal y de varios compañeros, motivan a proponer una investigación dedicada a mostrar cómo se toca la guitarra en el vallenato, describiendo, en primer lugar la forma de interpretación de los patrones ritmicos del vallenatos, destinado a ampliar el lenguaje musical del estudiante que han tenido un acercamiento mínimo a la guitarra; desde la armonía, una comprensión de acordes mayores, menores y dominantes en todo el diapason, desde la melodía, conocimiento de escalas mayores y menores, desde la técnica, conocer pulsación de apoyatura y arpeggios, rasgueos y apagados. Y respecto a la gramática musical, leer redondas, blancas, negras, corcheas, semicorcheas; entender compás de 4/4, 2/4. 6/8 y compas partido; y lectura en pentagrama con clave de sol. Y en segundo lugar mostrando ejemplos de adaptación de la música vallenata en los géneros de paseo y merengue vallenato para los formatos de guitarra solista y cuarteto de guitarras, posibilitando un acercamiento al estudio consciente de esta música desde el instrumento.

Para los procesos musicales que están direccionados a la profesionalización un paso importante es pasar de las experiencias sonoras a la comprensión y organización de los conceptos, “la teoría no es lo contrario a la práctica, sino su base” así lo expone Montserrat Sanuy (1992) en el prologo de la edición española de 1991 hecha al libro “música, pensamiento y educación” de Keith Swanwick (1988). Por esta razón, es pertinente investigar y escribir sobre los aspectos musicales del vallenato y realizar una organización de los elementos técnicos, melódicos, armónicos y ritmicos desde la guitarra. Es interesante entonces, para la academia, poder profundizar y potenciar los discursos inmersos en las músicas dadas popularmente y de esta forma dejar un registro lo suficientemente explícito y detallado, que permita la evolución e investigación de los materiales sonoros desarrollados en la expresión musical de la cultura, para el caso la vallenata.

Es pertinente porque desde la universidad se pueden desarrollar propuestas cada vez más elaboradas pedagógica, didáctica y musicalmente; ampliando la intervención de la universidad en los diferentes contextos e incentivando la investigación y la profesionalización: “Hacer música es esencialmente, una cuestión de saber *cómo* construir patrones o estructuras sonoro-musicales en relación a las tradiciones y pautas de las prácticas musicales particulares” (Elliott, 1995: 14).

Es viable porque existen músicos que interpretan el vallenato en guitarra, desde el empirismo o con formación académica y con una amplia experiencia, que logran transmitir las cualidades sonoras de esta música desde el instrumento.

Otro aspecto a tener en cuenta, es que la guitarra pasa hoy en día por múltiples procesos de exploración tímbrica, armónica, técnica, interpretativa y compositiva, lo cual ha llevado a buscar en las músicas populares nuevas posibilidades que enriquezcan el lenguaje de la guitarra y su adaptación en los nuevos formatos. Este acercamiento a músicas en contexto por estudiantes de música y por supuesto de guitarristas, sobretodo de aquellos que empiezan su formación, exige de parte del maestro estrategias que logren la motivación suficiente para afrontar estudios técnicos necesarios, y que algunas veces no asimilados fácilmente por algunos estudiantes. A nivel de la guitarra solista la música vallenata aporta elementos melódicos y rítmicos interesantes, además la guitarra en el vallenato tiene una relación directa con la composición y el acompañamiento, aspectos esenciales en la formación de un músico. Por último presentar grupalmente estos trabajos a través de los cuartetos promueve la participación y la comunicación, lo que se convierte en un aspecto mediático de la formación.

2. MARCO TEÓRICO

Los elementos en los cuales se basa esta investigación son esencialmente tres. En primer lugar la guitarra y su vinculación en el escenario musical tanto popular como “clásico”. En segundo lugar el vallenato; expresión musical del Caribe Colombiano, especialmente en sus dos formas más grabadas y difundidas, el paseo y el merengue. Por último la identificación de los aportes del constructivismo en función de una propuesta didáctica que busca el conocimiento de los elementos distintivos del paseo y el merengue vallenato y su interpretación en la guitarra.

2.1 LA GUITARRA

Existen registros que datan de 1000 a 2000 mil años antes de Cristo que demuestran la existencia de instrumentos de cuerda en la cultura Babilónica. “Un instrumento afín a lo que hoy conocemos como guitarra aparece en relieves de piedra de Asia Menor, en la actualidad Turquía, fechados en torno a 1350 a.C.” (Chapman, 2006: 10); También así lo manifiesta Terry Burrows en su “Método Completo de Guitarra”. Sin embargo y a pesar que estos instrumentos poseían una forma similar a la actual guitarra, con cuerpo, mástil y cuerdas, solo se puede empezar a hablar de antecesores de la guitarra hasta la edad media, donde se empieza a desarrollar en la región sur de Francia, en Italia y especialmente en España.

“En 1349, el duque Jehan de Normandía empleaba a músicos que tocaban la *guitarra morisca* y la *guitarra latina*. (Chapman, 2006: 11). La primera es una especie de Laúd, antecesor directo del Laúd Europeo y también del árabe actual, la cual se tocaba pulsando las cuerdas con los dedos o con plectro, tenía forma de pera con trastes y clavijero, y se trataba de un híbrido entre la guitarra latina y el Laúd. La segunda es el antecesor más directo de la guitarra, era un instrumento de cuerda pulsada con tapa plana, mango largo y clavijero parecido al del violín, proveniente de la citara.

Sin embargo solo fue hasta finales del siglo XV cuando aparecen las primeras guitarras. Chapman nos cuenta que el compositor y teórico musical del flamenco renacentista Johannes Tinctoris, describió dos instrumentos distintos, uno inventado por los españoles el cual era curvo hacia adentro por los costados, más pequeño y plano a diferencia del Laúd, llamada *vihuela de mano* y *la guitarra* instrumento más pequeño y ligero inventada por los catalanes. La *vihuela de mano* tenía 6 pares u órdenes de cuerda, cada par afinado al unisonó, utilizada con repertorio sofisticado y por lo tanto utilizado en las clases sociales altas, mientras tanto las *guitarras poseían* 4 pares de cuerdas con un repertorio y sonido más limitado y usada en las clases bajas. En Italia eran llamadas *viola da mano* y *Chitarra* respectivamente. Ambos instrumentos eran tocados tanto con plectro como con la mano (Chapman, 2006: 11).



Viola Da Mano.

Grabado de 1510 de Marcantonio Raimondi, muestra al boloñez Giovanni Filoteo Achillini (1466 – 1538) tocando una viola de mano de cinco ordenes.

Imagen tomada de:

http://es.wikipedia.org/wiki/Marcantonio_Raimondi

Para el siglo XVI la vihuela se popularizó y empezó a parecerse más a la guitarra actual, con caja plana, diapasón estrecho, 10 trastes y clavijero en ángulo hacia atrás. Su afinación era sol, do, fa, la, re, sol; aunque también existían las de 5 y 7 ordenes. La vihuela podía ser tocada con arco, con plectro llamada de *peñuela* y con la mano, la cual fue conocida como *vihuela*, y en Italia llamada *viola da mano*. (Burrows, 2005: 9). Respecto de la música interpretada el maestro Jaime Arias asegura ser de estilo contrapuntística que refleja elegancia, paz, poesía y belleza (Arias, 1990: 5). Los autores resaltan

además que las cuerdas utilizadas eran hechas de tripa y que su afinación llegó a ser muy variada, aunque al principio era similar a la del Laúd. De la música escrita para vihuela la obra “El Maestro” (1535) del español Luis Milán (1500- 1561) es la más antigua conocida; también se destacan “Los Tres Libros de Música en Cifra para Vihuela” (1546) de Alonso Mudarra (1508- 1580).



El Maestro

Libro de música de vihuela de mano de Luis de Milán publicado en 1535. En la portada muestra a Orfeo tocando para los pájaros y otros animales.

Imagen tomada de:

<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vihuelaplayer.jpg?uselang=es>

Para comienzos de este siglo la guitarra de 4 ordenes tenía un repertorio más simple y existían diferencias entre la afinación, algunos autores como Borrows afirman que era Do Fa La Re, que son las primeras cuerdas de la guitarra actual un tono más bajo (Borrows, 2005: 9). Arias por ejemplo, mencionando al teórico y compositor musical Fray Juan Bermudo, muestra la afinación de esta guitarra idéntica a las primeras 4 cuerdas de la guitarra actual (Mi Si Sol Re) con la diferencia de que el Re esta afinado a octava, lo cual le da la identidad renacentista (Arias, 1990: 10); por otro lado Chapman afirma que las guitarra de Mudarra se afinaban Fa Do Mi La y más adelante Sol Do Mi La, con los tres órdenes agudos a la unísono y el orden grave a octava llamado *bordón* (Chapman, 2006: 13).

Sin embargo es la guitarra de 5 órdenes la que entre 1600 y 1700 se hizo más popular para acompañar el canto y reemplazaría a la guitarra de cuatro órdenes y a la vihuela de seis, empezando a predominar la afinación La Re Sol Si Mi, utilizando bordones en los dos órdenes graves (Chapman, 2006; 14).

A comienzos del siglo XVIII la guitarra sufre un estancamiento en la producción musical del instrumento, según la opinión de varios escritores. Burrows lo atribuye a la era clásica y a la invención del piano. Sin embargo en la segunda mitad de este mismo siglo se empieza a añadir la sexta cuerda al instrumento, afinada en Mi; se da una afinación estándar para la guitarra de seis órdenes la cual es la misma a la actual (Mi La Re Sol Si Mi). También en esta época se empieza a utilizar la escritura en el pentagrama dejando de lado la escritura en tablatura y se fijan los trastes al diapasón. Aparecen además diferentes libros destinados a mostrar la afinación, principios de interpretación y repertorio para la guitarra de seis órdenes; entre ellos se encuentran *Les Dons d'Apollon* de Michel Correte (1763), la *Obra para guitarra de seis órdenes* de Antonio Ballesteros (1780), *Principios de Interpretación Para la Guitarra de Seis Cuerdas* de Federico Moretti (1799), además se incluyen sonatas de Doménico Scarlatti y conciertos de Antonio Vivaldi originales para Laúd o Mandolina en el repertorio de la guitarra.

A partir de este periodo aparece un innumerable grupo de compositores e intérpretes, especialmente en Europa, entre los que se destacan: Fernando Sor (1778 – 1839), Mario Giuliani (1781 – 1829), Matteo Carcassi (1792 – 1853), Fernando Carulli (1770 – 1841), Dionisio Aguado (1784 – 1849), Napoleón Coste (1806 – 1883), Francisco Tárrega (1852 – 1909), Miguel Llobet (1878 – 1938), hasta Andrés Segovia (1893 - 1987) y los Latino Americanos Manuel Ponce (1886 – 1948), Agustín Barrios Mangoré (1885 – 1944) y Heitor Villalobos (1887 - 1959), quienes incluyeron en sus obras aspectos del folclor de cada uno de sus países.

Para la segunda mitad del siglo XIX Tárrega utiliza la guitarra de Antonio Torres Jurado, la cual es el modelo de guitarra que hoy conocemos como Clásica, las cuales tenían una mayor proyección de sonido, dado por la forma, con un cuerpo más grande y la incorporación de un abanico en la tapa frontal del instrumento elevando el tono.

En el siglo XX la guitarra alcanza una gran popularidad y también se dan nuevas tendencias en la composición e interpretación del instrumento. El guitarrista británico Julian Bream (1933) interpretó el *concierto para guitarra (Op. 67) (1959)* de Malcolm Arnold el cual se basaba en la música preferida del propio Bream, en donde el primer movimiento utilizaba melodías *Folk*, en el segundo movimiento contenía aromas de *blues* y *Jazz*, mientras que el último movimiento entroncaba directamente con la música para Laúd. El compositor y guitarrista cubano Leo Brouwer (1939) también ha realizado trabajos incluyendo el folclor de su país, se puede mencionar por ejemplo *Elogio de la Danza* (1964) la cual incluye ritmos latinos. Otro guitarrista que incluyó en su repertorio músicas de obras populares es John Williams (1941), quien en su álbum *Change* (1971) grabó versiones de temas de Los Beatles y también una versión rock del *Preludio a la Suite en Mi mayor de Bach*. (Chapman, 2006: 26-29).

2.2 LA GUITARRA EN COLOMBIA

El investigador Benjamín Yépez narra en su documento sobre “La Travesía de la guitarra”. Breve Historia de instrumento en Colombia; que la música de cuerda se sitúa en Colombia hacia 1550, haciendo referencia a una obra de Juan Castellanos, *Elegía de Varones Ilustres*, donde se menciona a un músico principal de “voz y de dedo”, es decir, cantante y teñedor de cuerda (Yépez, 2001: 24). Lo cual es confirmado por Gabriel Trujillo en su reseña histórica sobre la guitarra y guitarristas en Colombia (Trujillo, 1990: 32). Sin embargo la historia no precisa que tipo de instrumento de cuerda fueron los que llegaron a nuestro país en un primer momento desde la llegada de los europeos, relacionando todos estos posibles instrumentos de cuerda con el termino Vihuela.

Yépez también nos cuenta que estas Vihuelas de cuatro órdenes a veces llamadas guitarras o guitarrillos eran usadas por la gente del pueblo, y al parecer las guitarras de cinco órdenes que aparecerían en el siglo XVII no tuvieron gran acogida en un comienzo por ser utilizada por la gente que se consideraban nobles. Sin embargo Trujillo hace una claridad marcando diferencias entre la Vihuela y la Guitarra, asegurando que la primera era de mayor tamaño, con seis cuerdas de metal y que se tocaba con pluma o púa, utilizada sobretodo como instrumento melódico; la segunda de menor tamaño, con cuatro cuerdas de tripa y se tocaba rasgueando para acompañar canticos y tonadas, a la cual se le fueron añadiendo las otras dos cuerdas hasta llegar a confundirse con la Vihuela.

Uno de los primeros Vihuelistas que menciona Yépez para la primera mitad del siglo XVII, se trato del Jesuita Hernando Domínguez Camargo, quien ejerció su ministerio sacerdotal en la curia de Turmequé; y para 1658 se menciona a Hernando Cabero como guitarrista de la compañía de Jesús.

Para Yépez la música popular española llega a Colombia de la misma forma que se daba en España, para amenizar las jornadas nocturnas; era aprendida y transmitida en forma oral, con un carácter doctrinal como en casi toda América, hecho que está ligado a la colonización lo que explica las similitudes en su proceder, aunque es lógico que por las diferencias de clima, idiosincrasia y características sociológicas, existían diferencias regionales que solo hasta la independencia emergieron, para empezar a forjar en cada país el carácter regional.

Durante el siglo XVIII se empezó a utilizar la guitarra de cinco órdenes, pero aun en algunos momentos se utiliza el término Vihuela. Trujillo muestra varios datos acerca de la aparición de la guitarra en varias zonas del país, donde se demuestra que el instrumento dentro de un conjunto musical era utilizado en las diferentes reuniones y celebraciones de carácter popular.

En la primera mitad del siglo XIX la guitarra de seis órdenes toma importancia en la aristocracia Colombiana, acompañando al piano y al violín (Yépez, 2001: 35), para interpretar los paspiés y contradanzas. Por otro lado el guitarrillo o guitarra de cuatro cuerdas empezó a ser mirado como instrumento de segunda categoría, interpretando bundes y torbellinos, los cuales no eran tan elaborados.

En 1882 se funda la Academia Nacional de Música, la cual influyo para que más adelante se fundaran las escuelas de música en otras regiones del país, en especial en Santa Marta, Cartagena, Ibagué, Tunja y Medellín.

Trujillo afirma también que entrado el siglo XX la guitarra, a diferencia de otros países de América, es abandonada por la elite para seguir en el ambiente popular siendo elemento constitutivo de géneros como el bambuco, el pasillo, la danza, el vals, el bolero, la música carranguera, el son, el merengue, el

vallenato y muchos otros, que son parte de la idiosincrasia de los colombianos (Trujillo, 2001: 41). Sin embargo se pueden mencionar en la historia de Colombia, aunque definitivamente nada comparado con la tradición en otros países, algunos nombres importantes que aportaron al desarrollo del instrumento. Trujillo realiza una lista de treinta y tres guitarristas entre el siglo XVIII y XIX, de los que se destacan Mariano de la Hortúa (1792 – 1851), Francisco Londoño (1800 – 1854), Nicomedes Mata Guzmán (1847 – 1895) quien fue uno de los más completos guitarristas, llamado el “Divino” por su maestría; y Fulgencio García (1880 – 1945). También realiza un listado de noventa intérpretes del siglo XX, donde vale pena mencionar algunos nombres entre los que están los maestros Francisco Cristancho, Clemente Díaz, Héctor González y tal vez el más reconocido internacionalmente, el maestro Gentil Montaña (1942 – 2011).

2.3 EL VALLENATO

Muchos de los documentos que hablan sobre este género musical involucran aspectos de orden social, político, históricos y en ocasiones hasta fantásticos, sin embargo el aspecto musical muchas veces es omitido o solo se remite a hacer mención de los textos u organología. Por otro lado también se plantea el surgimiento de esta música como un evento amigable de tres culturas en donde cada una aporta su saber. Sin embargo todos sabemos que la colonización de América produjo fenómenos de esclavitud, desplazamiento, mestizaje y exterminio.

Para Héctor González la constitución del vallenato se ve afectada por diferentes fenómenos donde lo europeo se impone a lo americano y a lo africano.

El vallenato posee sobretodo un sistema tonal en medio de ritmos desprendidos de las danzas europeas que fueron adaptados y enriquecidos

con lo africano por toda la costa atlántica. Sus textos también guardan relación con las estructuras españolas y africanas, con pregones y coros, como se da en muchas de las músicas dadas en el Caribe y la costa norte de Colombia. También el baile es un elemento a tener en cuenta ya que todas estas músicas tienen una conexión directa con la expresión corporal, manifestada en fiestas tanto religiosas como nacionales, a través de las comparsas.

En sus inicios, el vallenato se daba de forma espontánea, en medio de las fiestas y las "*Parrandas*", donde se narraban por medio de coplas y estribillos (rasgo distintivo proveniente de lo europeo) sucesos cotidianos acompañados de acordeón o guitarra. De esta forma aparece la figura "Francisco el hombre", que según varios autores recorría los pueblos narrando y cantando sus versos. Sin embargo estos primeros vallenatos nacían sin nombre, como lo comenta Ciro Quiroz en su libro "Vallenato, Hombre y Canto" publicado en 1983, explicando y constatando que estos nacían generalmente en medio de una parranda. Este carácter descriptivo es el aspecto peculiar por el que muchos investigadores caracterizan el vallenato.

Respecto a la antigüedad de esta música, González manifiesta que no se trata de un género tan antiguo, afirmando que la figura de "Francisco el hombre", personaje que es tomado como punto de referencia por algunos investigadores y que en ocasiones alcanza a tener un tinte mítico, se puede ubicar en la década de los años 20. Sin embargo, ubica a tres compositores de finales del siglo XIX a tener en cuenta, entre los que estaban Abraham Maestre, León Carrillo y Cristóbal Luque (González, 2007: 71).

En las primeras décadas del siglo XX existía en la región, sobre todo en las familias influyentes, una tradición musical que cultivaba el estudio de la música europea, lo cual relegaba a un segundo plano las iniciativas musicales que empezaban a forjarse y entre las que está la música que hoy conocemos como vallenato. Por esta razón para otros investigadores la clase alta no tuvo

participación en la conformación del vallenato, como lo manifiesta Ciro Quiroz (1983).

Para Quiroz el vallenato tiene cinco aires entre los que se encuentran el paseo, el son, el merengue, la puya y la tambora. A cerca de este último ritmo González nos explica que otros autores consideran a la *Tambora* el ascendiente del vallenato, la cual era no solo un ritmo, sino también, el baile, la música, la danza, el conjunto típico y el instrumento bимembranófono que se empleaba en la interpretación, acompañado de un tambor cónico llamado *currulao*, maracas o guache y las palmas. A su vez todas estas expresiones tenían relación con las músicas manifestadas en otras naciones del Caribe, como Jamaica, república Dominicana y Cuba.

Durante varios años se desarrollaron procesos de adaptación que fueron dando al vallenato una identidad, sobretodo organología, pero no se debe pensar que todo depende del acordeón, pues este era utilizado tanto para la parranda como para interpretar valeses, mazurcas, pasillos y otros géneros. Entonces se interpretaba vallenato utilizando otros instrumentos, y entre ellos la guitarra.

Recordemos entonces que mucho antes de la llegada del acordeón la guitarra ya era la fiel compañera de muchos compositores e intérpretes. En varias crónicas de viajeros del siglo XIX, se nos informa cuan extendido estaba el uso de la guitarra, e inclusive el del tiple y la bandola, en la región de la costa atlántica Colombiana. Y cita a uno de ellos Charles Saffray, en su *viaje a la Nueva Granada* de 1872, donde dice que en Cartagena “no se conoce más que un baile, que es el bambuco...” el cual es musicalizado por un conjunto de dos guitarra, bandurria, guache y palmas y un grupo de coristas (González, 2007: 34).

Para muchos investigadores los primeros vallenatos grabados en la memoria de los trovadores y bailadores, fueron “*El Amor Amor*” y “*El Pilón*”, sin embargo nadie puede con certeza decir en qué año fueron creados ni por quien, lo que sí se sabe es que en toda parranda se cantaban y que muchas canciones seguían su modelo. Estos temas se han interpretado tanto en el formato actual de vallenato y en formatos como el de gaita.

Para muchos investigadores es en medio de las llamadas “*Colitas*”, descritas como el final de la fiesta, después de haber interpretado la música de la burguesía (valeses, pasodobles, mazurcas, entre otros); donde el vallenato empezó a ganar terreno en las clases altas, y por medio de intercambios entre los modelos musicales se fue estructurando tanto morfológicamente como organológicamente. En un periodo comprendido entre los años 20 y 40, periodo en que se ubica a “Pedro Batata”, uno de los primeros cajeros vallenatos. También en la década de los 40 converge con el fenómeno de la grabación discográfica y su difusión masiva.

En cuanto a los textos Bermúdez concluye que los estudios apoyan la hipótesis que en su mayoría son costumbristas y descriptivos, siendo muy pocos los textos de carácter narrativo. Utilizando para ello la metáfora, el eufemismo, el doble sentido, la alusión oblicua y el mensaje codificado (Bermúdez, 2004: 38).

Las melodías del vallenato inscritas en el sistema tonal, tradicionalmente son armonizadas usualmente por acordes de tónica y dominante, con episodios eventuales que llevan a la subdominante o al segundo grado, siendo también menos usual la modulación y muy rara vez el cambio de modo, prevaleciendo las tonalidades mayores. Tanto la melodía de la voz como las realizadas por la instrumentación se enmarcan en el discurso diatónico; sin embargo, según González los vallenatos interpretados en guitarra pueden presentar discursos más elaborados que incluyen episodios cromáticos y uso de acordes de otros grados de la escala (González, 2007: 167- 168).

En cuanto a la constitución morfológica del vallenato González expone varios puntos enmarcados en dos esquemas de organización formal estandarizados por los primeros que grabaron esta música. Según este autor se pueden observar la alternancia de episodios cantados con interludios instrumentales en donde el estribillo puede o no ser mediado por un interludio antes de las estrofas. Afirma además que las introducciones realizadas por acordeón o guitarra contienen material temático de la estrofa o del estribillo o ambas. En los años 40 y 50 generalmente la entrada del cantante se daba utilizando el mismo material melódico que será exhibido y los interludios iniciaban con el último fragmento usado por el cantante. Con el paso del tiempo se pasa a dar más lucimiento al acordeón dándose así una expansión melódica de los episodios (González, 2007: 169).

Es indispensable en este punto hablar de los “aires” vallenatos (así describen diferentes autores a los cuatro géneros o estilos contenidos en la música vallenata) que, según el canon vallenato son cuatro: paseo, merengue, son y puya. Donde el paseo es el más grabado y comercializado, seguido del merengue.

2.4 EL PASEO VALLENATO

Este género es sin duda el más conocido dentro de la música vallenata, es el más grabado y promocionado, según lo expresa Egberto Bermúdez abarca entre el setenta y el ochenta por ciento de la producción discográfica, seguido del merengue comprendido en un diez por ciento aproximadamente (Bermúdez, 2004: 31). Bermúdez basado en las investigaciones realizadas por De Lima en su libro “Los cantos del pueblo costeño” de 1936, señala que al parecer también se trata del género más nuevo de los comprendidos en la música vallenata. Solo a comienzos de los años cincuenta, el paseo comienza a mencionarse como un género independiente relacionado con la música de acordeón (Bermúdez, 2004: 31).

Según Bermúdez podemos encontrar referencias sobre este género musical en diferentes países del contexto caribeño, explica que en la República Dominicana el merengue se encuentra dividido en tres partes; en primer lugar el paseo, en segundo lugar el merengue propiamente dicho y el jaleo, idea también expuesta por Héctor González citando a Julio Alberto Hernández en el libro de Carlos Batista Matos *Origen del Merengue Dominicano* (González, 2007: 202). Otra referencia es la dada en la danza Puertorriqueña donde se designan a cada una de sus partes paseo y merengue respectivamente.

El mismo investigador nos menciona también que la primera parte del Danzón en Cuba era en una época llamada paseo, la cual consistía en una parte lenta asociada a una más rápida llamada *trío*, mostrando una estructura de rondó.

Por otro lado comenta que en la última década del siglo XIX en Trinidad se grabaron piezas de baile instrumental antecesores del *Calypso* llamados paseos, interpretados con piano, flauta, contrabajo, guitarra, clarinete, violín, cuatro, tiple y la braga. Esta música poseía una estructura formal binaria con pocas variantes (ABCB/ABCB; ABAB/CDCD o ABABCD/ABABCD) dada en muchos géneros caribeños y que también se encuentran en el paseo vallenato (Bermúdez, 2004: 32-33).

A continuación se muestran las posibles estructuras morfológicas desde las observaciones hechas por González y Bermúdez a diferentes paseos vallenatos.

En primer lugar, Bermúdez, tomando un paseo de Abel Antonio Villa llamado “Las cosas de las mujeres”, describe que el modelo más sencillo de musicalización consiste en asignar al primer dístico de una copla dos subperiodos o frases musicales (ab); donde el primer verso (a) transita entre tónica y dominante y el otro verso (b) regresa de la dominante a la tónica. La

copla entonces se completa con una variante ligera entre estas dos melodías (cd) mediante el mismo procedimiento. Es usual además la repetición de ambos dísticos (abab) y luego (cdcd)

a Sies 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 gu ta vo las co sas de las mu je res

d E lla na ma' sir ven pa ne' a los hom bres lo cos

Ejemplo 1: “Las cosas de las mujeres” (Abel Antonio Villa. Transc. Egberto Bermúdez).

La estructura resultante concluye Bermúdez es una forma binaria AB.

“El testamento”, paseo de Rafael escalona, presenta una estructura de longitud mayor dadas a través de frases y periodos compuestos a cuatro u ocho compases.

O ye mo re ni ta te vas a que dar muy so la por quea no che dijo el ra dio quea

4 brie ron el li ceo co mo es tu dian te ya se va Es ca lo na pe ro de re cuer dote de jaun

8 pa se o que te ha ble dea quel in men soa mor que lle vo den tro del co ra zón gra

13 ba do en el len gua je gra to que tie ne la tie rrae' Pe dro cas tro

Ejemplo 2: “El Testamento” (Rafael escalona. Transc, Egberto Bermúdez)

(Bermúdez, 2004: 38-40)-

A nivel estructural González presenta como ejemplo un paseo de Abel Antonio Villa llamado “*El Lorito*”, el cual inicia con una introducción corta que utiliza material temático de la estrofa, luego expone la estrofa y el estribillo, y continua con un interludio, el esquema se repite varias veces.

a' - AB - a'd - AB - a' - AB - a' - AB - b'd - C - e - Coda

Donde A es la estrofa y B es el estribillo, y las letras minúsculas indican episodios instrumentales que guardan relación temática con el estribillo o con la estrofa, el apostrofe variación y las demás letras material nuevo.

También muestra a través de un paseo de Alejo Duran “*La Cachucha Bacana*” cómo la estrofa y el coro son conectados por un puente instrumental.

a' - A - b' - B - b'a' - A - b' - B - b'a' - A - b' - B - b' - coda.

La cachucha Bacana

Score

Alejo Duran
Héctor González

La cachucha bacana (Introducción)

Voz

Acordeón

Voz

Acor.

A Estrofa, interludio y estribillo de "La cachucha bacana"

Voz

Acor.

O ye lo que di ceA le jo conu no ta pe

La cachucha Bacana

21

Voz

— sa ra — da quiero moel gua cha — ta que — ro consu ca chucha — ba ca — na

Acor.

27

28

Voz

Jai me si Jai me si — Jai me si yA le — jo no —

Acor.

B

Ejemplo 3: “La Cachucha bacana” Alejandro Duran. Transc. Héctor González. (González, 2007: 171-172)

En cuanto al acompañamiento, concluye González que se trata de patrones isócronos básicos de la percusión, confiados a la caja y a la guacharaca y los demás refuerzos utilizados, que son variados en forma improvisada a gusto del intérprete y generalmente en finales de frase o en compases cadenciales (González, 2007: 176).

Define también González la sincopa y el desplazamiento de los acentos como una característica rítmica en el vallenato y en general en la música del Caribe; que en el caso de los ritmos de subdivisión binaria como el paseo sucede en la segunda y séptima corchea en un compás de transcripción de 2/2 (González, 2007: 176). Por otro lado el tempo del paseo varía y los hay tanto lentos como rápidos.

2.5 MERENGUE VALLENATO

Como ya se ha mencionado anteriormente en la República Dominicana se encuentra un referente musical asociado al baile dado en las clases bajas sociales, del que se conoce que era interpretado con guitarra y güiro, incorporándosele en el tiempo otros instrumentos en los que se encuentra especialmente el acordeón de botones (Bermúdez, 2004: 35). También en Venezuela se interpreta merengue desde finales del siglo XIX. Sin embargo la gran diferencia del merengue vallenato respecto al paseo y a las otras denominaciones de merengue que se encuentran en el Caribe, como el merengue dominicano y el merengue venezolano radica en la presencia de la división ternaria transcrita generalmente en compás de 6/8 produciendo una polirítmia respecto a su acompañamiento, el cual posee agrupación binaria dada en un compás de 3/4; mientras que en el paseo y el merengue Dominicano la agrupación es binaria y por otro lado en el Venezolano la agrupación compuesta transcrita en 5/8.

El merengue posee un tempo moderado y en ocasiones rápido, donde el intérprete busca siempre hacer gala de su técnica, haciendo de éste un género interesante y rico melódicamente.

En cuanto a lo estructural el merengue también maneja las introducciones con material temático de las estrofas o del estribillo e interludios que pueden o no estar mediando la conexión entre las estrofas y el estribillo.

El siguiente es un ejemplo ofrecido por González.

La Villa del Rosario

Score

Luis E. Martínez
Trans: Héctor González

The musical score is presented in four systems. The first system is for Piano, starting at measure 1. The second system is for Acordeón, starting at measure 6. The third system is for Acordeón, starting at measure 11. The fourth system is for Acordeón, starting at measure 16. The score includes first and second endings for the piano part and first and second endings for the accordion part. The time signature is 6/8.

Ejemplo 4: “La Villa del Rosario” Luis E. Martínez. Transc. Héctor González (González, 2007: 179)

En este merengue de Luis Enrique Martínez llamado “La villa del rosario”. El diseño de la mano izquierda alterna los compases de 6/8 y 3/4. El discurso melódico mostrado aquí es muy típico, donde las notas de subdivisión forman frases extensas dándole un mayor movimiento y sensación de tensión a la melodía.

2.6 ORGANOLOGIA VALLENATA

2.6.1 El Acordeón

Ciro Quiroz nos comenta que este instrumento tiene sus antecedentes más remotos en el “cheng” en tiempos del Emperador Chino Kai-Tien-Chi o el “arpa de judío” que en español se llama Birimbao y en francés Guimbarde (Quiroz, 1983:194).

Expone además que es en la segunda década del siglo XIX con la invención de un aparato llamado Tipótono en Paris por el mecánico Pinsonnat, cuando otro mecánico llamado Eschembach fabricó un instrumento de varias lengüetas unidas, afinadas formando escalas, en una misma placa, que mediante el soplo producía el sonido (Quiroz, 1983: 194-195).

Sin embargo es Kiril Demian en 1829 quien fabrico un acordeón en Viena el cual patento con sus hijos Karl y Guido. Este primer acordeón producía dos acordes uno al estirar el fuelle y otro al cerrar (Quiroz, 1983: 19).

Este aerófono de lengüeta múltiple empezó a incorporarse en la música de la costa atlántica pasada la mitad del siglo XIX, según lo comenta González, la bonanza tabaquera y la relación con Europa posibilito la importación de muchos artículos, mencionando además que en Barranquilla muchas empresas Alemanas se instalaron creando redes de distribución de productos (González, 2007: 159).

Bermúdez por su parte comenta que según autores como Jesús Zapata Obregón, Eusebio Fernández y Candelier, el acordeón se documenta en Santa Marta a partir de 1869, y para 1893 en Riohacha el conjunto acordeón, tambor

cónico percutido con la mano y guacharaca era típico en la música de la *cumbiamba*, la cual era desde 1860 el principal baile de los sectores bajos de la población (Bermúdez, 2004: 22).

Los primeros acordeones poseían un solo teclado de Diez botones y dos bajos, de fabricación francesa o Alemana. Entrado el siglo XX la Fabrica Hohner, empieza a producir diferentes modelos de acordeón que eran conocidos en la región según su apariencia, como lo describe González en entrevista realizada a Emiliano Zuleta Baquero (2001). Eran pues populares el acordeón moruno, de Espejito, Guacamayo, Tornillo de Maquina, Bajo de Cuchara, dos coronas o tres coronas.

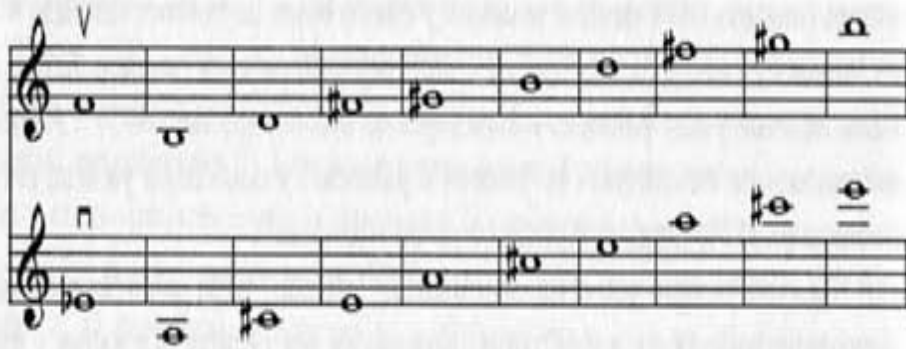
El acordeón evolucionó acrecentando su posibilidad sonora, adicionando hileras de botones tanto en los agudos como en los bajos. El actual acordeón posee treinta y una tecla de agudos distribuidos en tres hileras, diez botones afuera, once al centro y diez adentro; y doce bajos distribuidos en tres hileras de cuatro botones cada una. Este instrumento es diatónico y es fabricado agrupando tonalidades específicas, en la región se conocen con las letras del sistema anglosajón, así encontramos el ADG, acordeón de afinación la, re , sol; también el GCF, acordeón de afinación sol, do, fa. Y también BEbAb y el FBEb conocidos usualmente como cinco letras y cuatro letras respectivamente. Por otro lado los acordeoneros han aprendido a modificar la afinación de estos instrumentos según las necesidades musicales. González hace referencia a ello explicando que en la región son conocidos con nombres como “simila”, “geceefe alza”, “el sostenido” y el “colibrí”, entre otros (González, 2007: 163).

A continuación se muestra un ejemplo proporcionado por Bermúdez de un acordeón de afinación ADG.

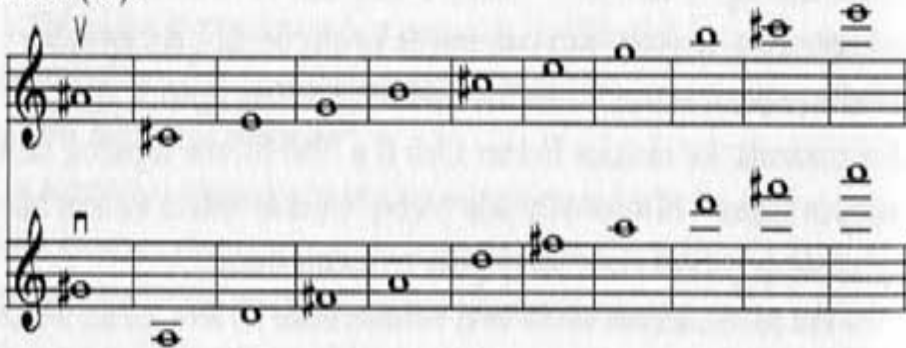
Tomando un ejemplo, la distribución de las notas en un acordeón Corona III con afinación ADG (La-Re-Sol) es:

(v) = abriendo el fuelle (∩) = cerrando el fuelle

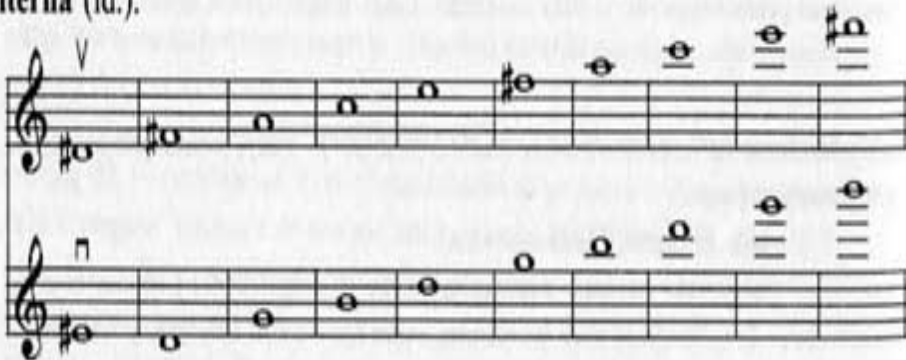
Fila externa (botones en orden descendente de izquierda a derecha):



Fila central (id.):



Fila interna (id.):



Bajos

Fila externa (id.):



Fila interna (id.):



Ejemplo 5: Acordeón Corona III ADG, descripción de Bermúdez acerca de la producción de los sonidos del instrumento (Bermúdez, 2004: 24-25).

De lo anterior manifiesta Bermúdez, que cada fila del acordeón está relacionada con las tonalidades principales (cerrando el fuelle) y sus dominantes (abriéndolo). Al mismo tiempo están correspondidas en los bajos principales, que son los de la fila externa y que representan los tres bajos independientes y los tres acordes de aquellas (cerrando el fuelle) y los de su dominantes (abriéndolo). (Bermúdez, 2004: 24-25)

2.6.2 La Caja

Este instrumento asociado al instrumento utilizado en los conjuntos de gaita llamado “alegre”, el cual a pesar de ser de un tamaño mucho mayor pero de igual forma constituido por una sola membrana, de forma cónica e interpretado con las manos, ha tenido también su evolución. En un principio poseía doble

parche con aros de bejuco de melero atados con cuerdas de fique alrededor de un vaso de madera de árboles como el volador, algarrobillo, ñacurutú o cañahuate.

Hoy en día el instrumento posee un solo parche usualmente de material sintético, con un aro de metal y caja elaborada ya sea de madera o fibra de vidrio. Sin embargo el instrumento utilizado en el Festival de la Leyenda Vallenata debe estar constituido con parche de cuero y caja de madera.

En cuanto a su interpretación González muestra que los golpes característicos son cuatro: el bajo, que se obtiene golpeando en el centro del parche con la palma de la mano, el medio abierto, que resulta de golpear un poco más hacia afuera, el alto metálico, que se obtiene golpeando el parche en su punto de apoyo en el vaso y el “quemado”, efecto que resulta de golpear con la mano semi-empuñada en el medio o en el centro del parche (González, 2007: 163).

2.6.3 La Guacharaca

En palabras de Gutiérrez Hinojosa, este es el instrumento más original y autóctono de la trifonía vallenata (Gutiérrez, 1992: 508). Según él, este instrumento, desde la época precolombina fue fundamental en el mundo musical Chimila. Hace referencia además a los estudios realizados por la antropóloga Teresa Arango Bueno, quien constató la presencia de este instrumento entre los Chimilas sobrevivientes, quienes además lo acompañan de tambor y flauta.

Por otra parte, González sugiere que no se puede olvidar que instrumentos de similares características los hay en todo el mundo, por ejemplo en el Caribe se encuentra el güiro y en África se usa uno conocido como *recoreco* (González, 2007: 164).

En cuanto a su nombre, según lo manifiesta Gutiérrez, guarda estrecha relación, por un lado con el nombre dado a un ave cantadora que en el Valle de Upar es apreciada por su carne blanca y que solo canta con los primeros rayos de Sol a coro; y por otro lado se asocia al nombre de la planta que es utilizada para su confección, la cual es una pequeña palmera con unos cinco centímetros de diámetro y que crece cerca de cuatro metros, con un fruto comestible usado en la elaboración de vino. También suele ser llamada “Uva de lata” o “caña de playón”, ya que nunca se da en las montañas (Gutiérrez, 1992: 510).

Según Gutiérrez el instrumento originalmente medía un poco más de un metro, y era friccionado por una costilla de venado, luego se utilizó la costilla de ganado hasta llegar a una especie de trinche elaborado con madera y alambres (Gutiérrez, 1992: 511).

Hoy día es un instrumento que mide alrededor de treinta centímetros y que ha alcanzado niveles interpretativos importantes. Además dentro del Festival es obligación participar con un solo dentro del aire de puya, lo cual mantiene la exigencia y creatividad del intérprete.

2.7 EL APRENDIZAJE DEL VALLENATO

El primer principio epistemológico del *Constructivismo* manifiesta que el conocimiento no es una copia de la realidad, sino una construcción del ser humano (De Zubiría, 2006: 157). Según ello, cada interacción con el mundo está sujeta a las posibilidades del individuo mediadas por las construcciones mentales previas y que proporcionan una representación de lo real de forma personalizada. A esto Piaget lo denomina *esquema*.

En las músicas populares estos esquemas son mucho más evidentes debido a que son desarrolladas comúnmente en espacios no formales, lejos de la academia, dadas generalmente por imitación o a través de estructuras autodidactas concebidas por la genialidad de un individuo, el cual, por medio del ensayo y error o utilizando adaptaciones de modelos aplicados en otros contextos, produce diversos resultados, unas veces positivos y otros no tanto; debido a la comprensión que pueda tener de los procesos.

En el caso del vallenato, por mucho tiempo, los intérpretes encontraban en la relación con otros, generalmente con un músico de experiencia, o a través de grupos musicales e incluso en el contexto de la *Parranda*, las formas de aprendizaje del repertorio y con ello de evolución interpretativa. Esto se conecta con el segundo principio del constructivismo en el cual se manifiesta que la realidad no es única que existen múltiples realidades construidas individualmente y no gobernadas por leyes naturales (De Zubiría, 2006: 158). Esto explica el hecho de que en el vallenato cada versión de un mismo tema puede ser tan distante la una de la otra, o se va enriqueciendo con el aporte de cada intérprete. Pero tan bien da lugar, sobretodo en un mundo globalizado, a que se desvirtúe; por falta de conocimiento o porque los esquemas previos no están contextualizados.

En el vallenato la música se fue construyendo por esquemas propuestos por los hoy conocidos *Juglares*, que no son más que aquellos que experimentando fueron consolidando esta música, introduciendo formas musicales, estilos y hasta instrumentación.

Con la gran producción discográfica y la conformación de los festivales vallenatos se fueron dando también la creación de *Escuelas de Vallenato*, en la búsqueda de esa identidad musical en donde la enseñanza sobretodo del Acordeón, la Caja, la Guacharaca, la Guitarra acústica y el Bajo Eléctrico, logró gran aceptación y evolución dentro de esta música. Esto también lo explica el

Constructivismo en su tercer principio, según lo expresado por De Zubiría, la ciencia no descubre realidades ya hechas sino que construye, crea e inventa realidades (De Zubiría, 2006: 159). Es decir, que a cada fenómeno real, el individuo trata de dar una explicación teórica que puede ser avalada socialmente creando e inventando un mundo. Este aval apoyado por la cultura permite que las interpretaciones individuales no destruyan la comunicación y por ende la posibilidad de llegar a construcciones sociales enriquecidas con los matices individuales; “El proceso de aprendizaje es incomprensible sin la mediación de la cultura, sea hecha esta por los padres, los maestros, los textos, Internet o la televisión. De todas maneras un aprendizaje aislado e individual es prácticamente inimaginable a nivel teórico y práctico” (De Zubiría, 2006: 162). De lo anterior explica este autor que la condición del maestro en, sentido estricto, no es enseñar conocimiento, y por tanto lo que se da es construcción de conocimiento por parte del alumno de manera idiosincrásica.

Por otra parte esa construcción de conocimiento debe darse de forma significativa, es decir, que debe presentarse un contenido que pueda ser aprendido, asociado a conocimientos previos en el estudiante y que mantenga el interés en el aprendizaje, en medio de la práctica (De Zubiría, 2001:129-130).

La finalidad entonces del constructivismo es: la comprensión. Lo cual posibilita el aprendizaje significativo. Para ello es importante hacer énfasis en los procesos, donde lo primero es presentar los conceptos generales y abstractos para ir a lo particular.

Por tanto, dar razón de la forma y la organización de estos procesos es el primer paso para entender y potenciar el estudio de esta música abordada desde un instrumento tan noble como lo es la guitarra, buscando con ello captar con claridad los elementos que identifican esta expresión musical; es decir, es decir construir un conocimiento, para posibilitar una interpretación y

proyección adecuada e idónea desde el instrumento, según las exigencias del contexto. O como lo expresa Swanwick : “En definitiva solo podemos valorar lo que conocemos y entendemos, y esto dependerá de la riqueza del entorno musical y de nuestra interacción acumulativa con los elementos de la música” (Swanwick, 1991: 84).

Por otra parte buscar que el estudiante sea activo en el proceso de aprendizaje es fundamental en las posturas constructivistas, así lo señala De Zubiría: “las estrategias metodológicas deben privilegiar la actividad, ser esencialmente autoestructurantes, favorecer el dialogo desequilibrante, utilizar el taller y el laboratorio y privilegiar operaciones mentales de tipo inductivo (De Zubiría, 2006: 172).

De acuerdo con lo anterior, esta propuesta presenta el trabajo en grupo por medio de los cuartetos de guitarra, donde el maestro y los estudiantes comparten la música y la construyen a favor de la comprensión, la discusión y la práctica.

Cabe en este punto hacer mención de la Zona de Desarrollo Próximo, la cual es definida por Vygotski como “la distancia entre el nivel de resolución de una tarea que una persona puede alcanzar actuando independientemente y el nivel que puede alcanzar con la ayuda de un compañero más competente o experto en esa tarea” (Vygotski, 1979 en Onrubia, 1977: 104); entendiendo que lo que una persona es capaz de realizar con la ayuda eficaz dada en una Zona de Desarrollo Próximo debe potenciar la realización independiente más adelante, pasando de un plano interpersonal o social a uno intrapersonal o autónomo.

Queda claro que un material como éste no constituye una Zona de Desarrollo Próximo, ya que este concepto abarca mucho más que un momento o un espacio determinado. Sin embargo, lo que se rescata es la intención de ayudar

en la comprensión del papel de la guitarra en el vallenato por medio de los cuartetos de guitarra y la posterior interpretación de las adaptaciones para solistas, es decir manifestar individualmente los que en grupo se construyó.

La propuesta que se presenta pretende entonces convertirse en una ayuda para los estudiantes de guitarra que desean conocer y profundizar en el vallenato. Así como lo señala Javier Onrubia citando a Cesar Coll respecto a la enseñanza como una *ayuda* en el proceso de aprendizaje que permite al alumno aprender significativamente los conocimientos necesarios para su desarrollo personal, para la comprensión de la realidad y su actuación en ella (Onrubia, 1997: 101).

Esta ayuda pretende llevar al estudiante a la independencia con un manejo adecuado de los elementos mínimos fundamentales de la interpretación del paseo y el merengue vallenato en la guitarra acústica. La Metacognición, o toma de conciencia y articulación de las ideas, vinculado a un cuarto nivel de desarrollo según lo expuesto por Keith Swanwick (1991); es necesario para la participación social y la autoexpresión, dando el paso desde una conducta meramente disciplinada a una conducta lógica (Swanwick, 1991: 82-83). Este modelo de desarrollo expuesto Swanwick, es presentado en cuatro niveles que incluyen en ocho modos evolutivos. El primer nivel es llamado Dominio, e incluye los modos sensorial y manipulativo, los cuales se dan de cero a cuatro años, en ellos lo esencial es la exploración sonora y la manipulación de instrumentos musicales. El segundo nivel de Imitación, contiene los modos expresividad personal donde la experiencia musical se manifiesta en el canto, en el uso anárquico del tiempo y de las alturas; y el modo vernáculo, donde las frases melódicas adoptan modelos de dos, cuatro y ocho compases. El tercer nivel llamado por él juego imaginativo, presenta en primer lugar el modo especulativo, donde el deseo de explorar y contrastar son muy evidentes. En segundo lugar el modo idiomático, donde se quieren emular prácticas definidas con las cuales se la identificación e integración en grupos o comunidades.

Una vez se dan estos niveles, Swanwick explica, que el desarrollo llega al nivel de metacognición, donde se dan dos modos igualmente: el simbólico y el sistemático. En el primero la música alcanza un nivel mayor de conciencia y poder afectivo, que se relaciona a un mejor conocimiento de sí mismo y la creación de sistemas de valor. En el segundo la persona es capaz de reflexionar y razonar sobre su experiencia con la música de forma estructurada, también la composición musical promueve nuevos sistemas de desarrollo y principios organizativos originales. Estos niveles según este autor, son poco probables antes de la edad de quince años y manifiesta además que para algunos solo se alcance en contadas ocasiones, o quizás nunca, este elevado modo de respuesta musical (Swanwick, 1991: 84-90).

Por lo anterior este trabajo destinado a estudiantes con un nivel de interpretación de guitarra, manifestado anteriormente, en búsqueda de niveles de metacognición, promoviendo un conocimiento crítico.

Por su parte la propuesta de Vygotski en torno a la ayuda en el proceso de enseñanza-aprendizaje, clarifica que teniendo en cuenta los esquemas preliminares de conocimiento se pueden proponer retos alcanzables que busquen activar la participación y la comprensión.

Lo cual explica los requerimientos presentados por el autor en cuanto a lo musical para abordar este material.

El responsable de proporcionar la ayuda efectiva es entonces el experto o también llamado maestro, el cual debe saber mediar el proceso de enseñanza y direccionarlo; reconociendo y ajustando dicho proceso a las características pre-conceptuales y contextuales del alumno, entendiendo que el medio social condiciona el aprendizaje y el desarrollo, tanto a nivel afectivo como en el plano cognitivo.

Los resultados, es decir la evaluación, es subjetiva, individualizada, cualitativa e integral. Por lo tanto la autoevaluación es fundamental.

La evaluación constructivista, al igual que la investigación, no intenta ser objetiva sino subjetiva, esto es, que los alumnos se auto-evalúen, que los diferentes agentes educativos participen en la evaluación (evaluación de grupos) y que la evaluación del docente no sea sino una más entre todas las evaluaciones subjetivas que se hacen (Bustos, 1994 a; en De Zubiría, 2006: 179).

Por lo anterior las impresiones de los estudiantes que van a participar en la implementación de este material, son fundamentales en relación a las primeras conclusiones de este trabajo.

Por último se habla de didáctica en esta propuesta, ya que todo proceso de enseñanza-aprendizaje debe presentar un ordenamiento lógico. O como lo define García Acevedo, la didáctica nos proporciona las regulaciones conscientes destinadas a organizar la acción educadora y a evaluar sus características (García, 1984: 49). Esta acción debe partir de un conjunto de materiales estimulantes del proceso interior del educando y deben presentarse en forma expositiva, interrogativa y coloquial en combinaciones perfectamente dosificadas y equilibradas, dando lugar con ello al manejo del contenido, a precisar la índole de los problemas que se estudien y a renovar la autonomía y espontaneidad que vivifica la experiencia (García, 1984: 51)

La didáctica también permite al educador, reflexionar sobre la práctica docente y visualizar con ello posibilidades que dispongan una acción autoregulada y eficiente. Con ello no se condiciona la práctica a repeticiones predeterminadas, por el contrario, forma la autonomía.

Lo anterior exige entonces que se pase de la teoría sea verificada y confrontada en la experiencia, motivando la evaluación, la exigencia y el desarrollo; en palabras de García: “La Didáctica pura clarifica el trazado de las direcciones que convergen hacia el centro unificador y activo en donde la renovada multiplicidad de las predisposiciones, las tendencias, y los intereses halla un sentido configurador y determinante” (García, 1984: 55).

3. METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN

3.1 ENFOQUE INVESTIGATIVO

“El hombre común conoce los hechos y su orden aparente, tiene explicaciones concernientes a las razones de ser de las cosas y de los hombres, todo ello logrado a través de experiencias cumplidas al azar, sin método y mediante investigaciones personales” (Guevara, L. en Méndez, 2001: 4).

Desde pequeños nuestros ojos buscan relacionar las imágenes, identificar con la boca los objetos, descubrir formas de jugar, hasta crear “amigos imaginarios”, en un deseo natural de conocer, de comunicarnos y de explicar lo que sucede a nuestro alrededor. Estos procesos experimentales se llevan poco a poco a un estado organizado que permite ordenar y sistematizar, lo que constituye un método que observa, describe, explica y predice, logrando orientar la conducta humana respecto de la realidad, a lo que se llama conocimiento *científico*.

Entonces “el conocimiento científico construye explicaciones acerca de la realidad por medio de procedimientos o métodos basados en la lógica, que le permiten establecer leyes generales y explicaciones particulares de su objeto” (Méndez, 2001: 6).

Por otra parte la ciencia permite identificar características propias del objeto de conocimiento utilizando un lenguaje propio que se apoya en la lógica y el método científico. A través de la historia se han identificado dependiendo del objeto de estudio dos tipos de ciencia; las Ciencias Formales o aquellas en donde el objeto de conocimiento lo definen conceptos abstractos construidos en la mente de quien investiga sobre fenómenos orgánicos, y las Ciencias Fáticas donde el objeto de conocimiento lo percibe la experiencia de quien

investiga sobre fenómenos superorgánicos como las Ciencias Humanas o Sociales.

Según Cerda (2000), uno de los problemas más agudos y complejos que debe enfrentar en la actualidad cualquier individuo que quiera investigar es, sin lugar a dudas, la gran cantidad de métodos, técnicas e instrumentos que sirven como opciones, los cuales, a la vez, forman parte de un número ilimitado de paradigmas, posturas epistemológicas y escuelas filosóficas, cuyo volumen y diversidad desconciertan (Cerda, 2000 en Bernal, 2010: 58).

Este proyecto investigativo se ha amparado en el modelo de investigación-creación, ya que busca seguir rompiendo paradigmas dando uso al autoconocimiento, a la imaginación y la creación, características fundamentales del creador investigador. En palabras de Sandra Liliana Daza Cuartas:

“Un creador- investigador que imagina o proyecta no puede dejar de hacerlo y para que estos procesos de imaginación y creatividad se presenten es necesario un rompimiento de paradigmas, pues debe ir en contra de lo que él mismo ha sido, es decir un sujeto creador investigador, debe tener la capacidad de re-crearse a sí mismo, constantemente, cambiar o mutar sus formas de ser, transformarse, saber hacer uso y experimentación de nuevas técnicas, trascenderlas hasta llegar a inaugurar el porvenir. Es decir el primer reto que tiene el creador- investigador es romper con sus propios esquemas para proponer unos nuevos y diferentes. Principal característica en la investigación el rompimiento de paradigmas” (Daza, 2009: 90).

Para el caso de esta propuesta la investigación busca referenciar antecedentes que permita la comprensión de la interpretación de la guitarra dentro de la

música vallenata especialmente en los géneros de paseo y merengue, utilizando para ello el aporte de conocimiento proporcionado por interpretes de guitarra relacionados con esta música, la selección de temas representativos, su transcripción y su posterior análisis musical, lo que permite presentar, desde la creación las propuestas de adaptación musical.

Se busca entonces a través de las herramientas de investigación, que serán presentadas más adelante en el documento, la sistematización y posterior producción de conocimiento a través de las adaptaciones propuestas, como posible punto de partida para posteriores investigaciones.

“Si el proceso creativo se sistematiza rigurosamente, además de esto posee como objetivo la producción de conocimiento que pueda ser utilizado y aplicado por otros investigadores, además de estar conformada la comunidad artística que los valide podría el arte declarar que posee un método de investigación – creación valido” (Daza, 2009: 92)

3.2 TIPO DE INVESTIGACIÓN

Esta investigación utiliza un método cualitativo, en busca de profundizar la música vallenata desde los géneros paseo y merengue, puntualmente en la forma de interpretar la guitarra dentro de ellas, no de forma generalizada ni estandarizada, sino más bien, busca cualificar y describir el fenómeno a partir de la comprensión melódica, rítmica y armónica de casos específicos.

También es cualitativa porque fundamentalmente presenta en la creación de adaptaciones musicales, las cualidades melódicas, armónicas y rítmicas investigadas desde las perspectivas de los intérpretes entrevistados. No es un

proceso de re-armonización o de otra técnica de arreglo musical, se trata de percibir la música vallenata desde otro formato musical.

El alcance de esta investigación también es descriptivo, ya que la investigación parte de la indagación de material bibliográfico, material de primera mano a través de las entrevistas y la observación; buscando clarificar los aspectos más característicos del paseo y el merengue vallenato, en palabras de Cerda: “tradicionalmente se define la palabra *describir* como el acto de representar, reproducir o figurar a personas, animales o cosas...”; y agrega: “se deben describir aquellos aspectos más característicos, distintivos y particulares de estas personas, situaciones o cosas, o sea, aquellas propiedades que las hacen reconocibles a los ojos de los demás” (Cerda, 1998 en Bernal, 2010: 113).

3.3 INSTRUMENTOS DE INDAGACIÓN

3.3.1 Entrevistas

Con el deseo de dar un sustento de temático, que aporte a la metodología y a la dinámica pedagógica de esta investigación, se plantea como herramienta de investigación la realización de una entrevista a tres intérpretes de guitarra de música vallenata y otra a maestros y estudiantes de la Universidad Pedagógica Nacional, la cual, según lo expone Méndez, permite la recolección directa de la información (Méndez, 2001, 153).

El tipo de entrevista es semi-estructurada, la cual permite flexibilidad tanto en el formato como en el orden de los términos de realización de la misma.

Los formatos a utilizar en la investigación son los siguientes:

ENTREVISTA A MÚSICOS GUITARRISTAS INTERPRETES DEL GENERO VALLENATO

Nombre

Edad

Lugar de nacimiento

1. ¿Cuál ha sido su trayectoria musical en el género vallenato?
2. ¿Cómo aprendió a interpretar música vallenata en la guitarra?
3. ¿Cuál considera usted que ha sido el papel de la guitarra dentro de la música vallenata?
4. ¿Cómo se realiza el acompañamiento del paseo y el merengue vallenato en la guitarra?
5. ¿Cómo interactúa la guitarra con los otros instrumentos del conjunto musical al momento de interpretar un paseo o un merengue vallenato?
6. ¿Qué recomendaciones daría para realizar una enseñanza adecuada de la música vallenata en guitarra?

ENTREVISTA A MAESTROS Y ESTUDIANTES DE LA UNIVERSIDAD
PEDAGÓGICA NACIONAL

Nombre

Edad

Lugar de nacimiento

1. ¿Cuál ha sido su experiencia musical?
2. ¿Cuál considera usted es el papel de la Universidad en torno a la música popular de nuestro país?
3. ¿Qué opina de realizar adaptación de música vallenata para los formatos de guitarra solista y cuarteto de guitarra?
4. Después de haber escuchado y visto la propuesta presentada por esta investigación, ¿Cuál es su valoración desde lo pedagógico de este trabajo?
5. Desde lo musical, ¿Qué conocimientos le aportó la realización de este trabajo?

3.3.2 Observación.

El tipo de observación es la denominada no participante o simple, de manera *indirecta*. “La observación no directa o simple puede ser *indirecta* cuando se emplean elementos que registren aspectos visuales y auditivos del problema de investigación (cintas magnetofónicas, filmadoras, etc.) (Méndez, 2001: 155). De acuerdo con esto se dispone de múltiples grabaciones musicales de diferentes autores, para realizar algunas explicaciones y para la realización de las transcripciones de los temas seleccionados.

3.3.3 Muestra poblacional.

Para la realización de esta investigación se aprovecha el conocimiento de tres intérpretes de guitarra que conocen la música vallenata. La idoneidad de los músicos participantes en esta investigación queda suficientemente documentada en la realización de la entrevista. La perspectiva de estos músicos es el punto de partida y el complemento a la información documental, en la búsqueda de una descripción clara de la función melódica, armónica y rítmica de la guitarra dentro del paseo y el merengue vallenato.

Por otro lado se cuenta con la participación de maestros de música y también estudiantes de guitarra de la Universidad Pedagógica Nacional que ayudaran con sus interpretaciones y apreciación de las adaptaciones, a dar la validez necesaria a la propuesta.

3.4 DISEÑO METODOLÓGICO

La propuesta que presenta esta investigación contiene cuatro (4) fases; las dos primeras apuntan a dar claridad de los elementos básicos musicales que permitan dar piso a la tercera fase, donde se presentan las adaptaciones creadas por el autor. Por último buscando legitimar el trabajo se presenta una

cuarta fase en donde se recogen las apreciaciones de maestros y estudiantes a cerca del trabajo, lo cual a su vez es el punto que posibilita establecer el cumplimiento de los objetivos propuestos.

La fase uno (1) llamada “Papel de la Guitarra en el Paseo y el Merengue”, se ampara en primer lugar en los conceptos recolectados de la revisión documental expuestos anteriormente en el marco teórico, que para el caso nos permitieron comprender el género musical, específicamente el paseo y el merengue. En segundo lugar en la observación de múltiple discografía para dar claridad a conceptos musicales, y por último en las apreciaciones, conceptos y experiencia de tres músicos profesionales conocedores del genero y conocedores del papel de la guitarra dentro de esta música; aportes recolectados a través de las entrevistas, y que para el caso, paso a ser importante fuente de documentación, ya que el material escrito encontrado en el transcurso de esta investigación no estaba relacionado de forma específica a la guitarra.

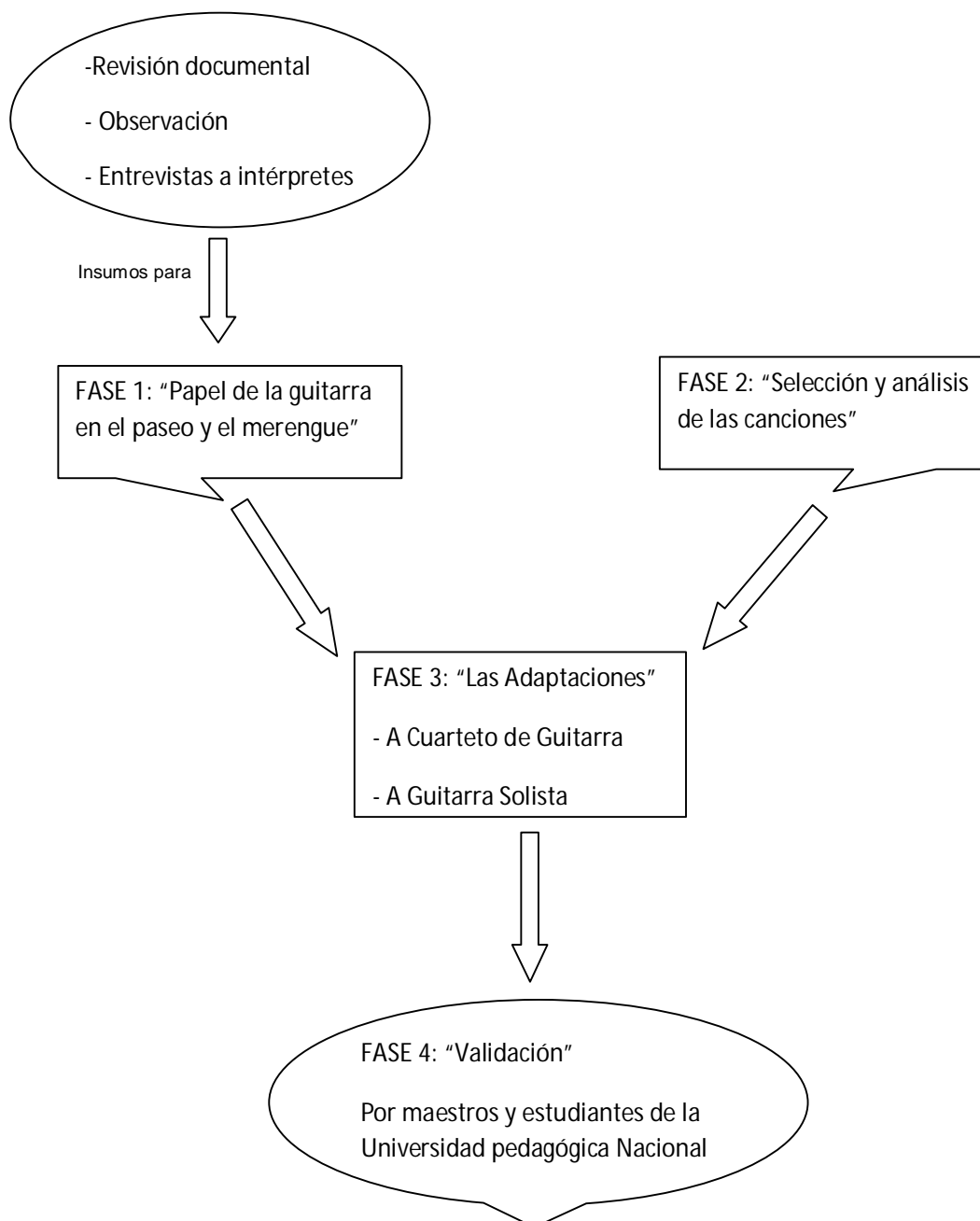
La fase dos (2) denominada “Selección y Análisis de las Canciones”, pretende mostrar cómo se llegó a la selección de dos (2) paseos y dos (2) merengues vallenatos y su posterior análisis estructural, buscando la comprensión de estos casos específicos y con ellos poder realizar las adaptaciones. El análisis musical es estructural y está basado en los protocolos propuestos por Margarita y Arantza Lorenzo De Reizábal.

La fase tres (3), las “Adaptaciones”, describe de forma concreta como se realizaron cada una de las adaptaciones musicales según el formato específico.

Y la fase cuatro (4), la “Validación”, está basada en otra entrevista realizada a dos (2) maestros del área de cuerdas de la Universidad Pedagógica Nacional y a cinco (5) estudiantes de guitarra de la misma Universidad. A ellos se les

presentaron las adaptaciones realizadas para que a través del estudio de las partituras y/o interpretación de las mismas se pudieran consignar sus pensamientos y apreciaciones de las mismas.

Todo esto lo podemos ver resumido en el siguiente cuadro:



3.5 DESARROLLO METODOLÓGICO

FASE 1: PAPEL DE LA GUITARRA EN EL PASEO Y EL MERENGUE

Gracias a las características melódicas, armónicas y rítmicas que la guitarra posee, se encuentra que dentro de la música vallenata la guitarra cumple con gran suficiencia diferentes funciones musicales. Estas funciones están sujetas al formato y a los arreglos musicales que cada intérprete o conjunto musical proponen, sin embargo ya sea en el conjunto vallenato (compuesto generalmente por acordeón, caja, guacharaca, bajo eléctrico, guitarra, coro y cantante) o en el tríó típico (compuesto por guitarra, guitarra puntera y guacharaca, quien usualmente también canta), la guitarra puede cumplir las tres funciones básicas de la música; Melodía, Armonía y Ritmo

A. FUNCIÓN MELÓDICA

A nivel melódico la guitarra se encarga de las introducciones, interludios, improvisaciones y finales principalmente dentro del formato de tríó. En este formato es usual encontrar también la “guitarra puntera” o también llamada líder, la cual es una guitarra requinto, que se destaca en esta función gracias a su afinación aguda. Ya en los formatos tipo conjunto su función melódica es menos vistosa pero puede cumplir todas las funciones mencionadas o realizarlas a manera de doblajes.

Un ejemplo de la guitarra realizando parte de la introducción lo tenemos en la canción “Sin medir distancias” canción del compositor Gustavo Gutiérrez e interpretada y grabada por Diomedes Díaz en 1987.

SIN MEDIR DISTANCIAS

Score

Diomedes Díaz

Gustavo Gutierrez C.

Guitar

En cuanto a la realización de un doblaje podemos tener como ejemplo el realizado en la canción “Reconcilio” de Juan Humberto Rois, que fue grabada por los Hermanos Zuleta.

RECONCILIO

Score

Los Hermanos Zuleta

Juan Humberto Rois

Acordeón

Guitar

Acor.

Gtr.

Compae Chipuco

Compositor: José "Chema" Gómez

♩ = 80 C G7

Tenor

Via jan do pa ra Fon se ca yo me de tu

Guitar

C

T

veen Va lle du par

Gtr.

C. FUNCIÓN RÍTMICA

A nivel rítmico, la guitarra realiza patrones isorítmicos que reemplazan o doblan la percusión dependiendo del formato. En los tríos compuestos usualmente por dos guitarras y guacharaca, el patrón rítmico es referido al patrón expuesto por la Caja destacando los acentos que el instrumento presenta. En los conjuntos la forma de acompañar rítmicamente, es amalgamando la guitarra con los diferentes instrumentos de percusión destacando acentos; de ahí que los patrones de acompañamiento tengan tantas variables como maneras de entender la música por parte del intérprete.

Según lo expuesto por los maestros entrevistados podríamos organizar algunos patrones básicos para el acompañamiento del paseo y el merengue de la siguiente forma.

Antes de revisar como podrían expresarse por medio de la partitura estos patrones tengamos en cuenta el siguiente glosario.

- + Rasgueo hacia abajo con el dedo pulgar
- ° Rasgueo hacia arriba con el dedo índice
- V Rasgueo hacia abajo con los dedos índice, medio y anular.
- x Apagado en el que la punta de los dedos se coloca sobre las cuerdas produciendo un efecto percutado.

Para el paseo se presenta a continuación los siguientes patrones rítmicos básicos.

Paseo Vallenato

Primer Modelo Rítmico para Guitarra Acompañante

Guitar

Este motivo a pesar de ser tético refuerza la síncopa interna características del patrón rítmico expuesto por el bajo y la caja.

Bajo y/o Caja

También podemos ver este patrón con acordes en inversiones, muy característicos en los formatos grandes donde la guitarra proporciona sobretodo tímbrica al acompañamiento.

Paseo Vallenato

Primer modelo ritmico con acordes en inversión

Guitar

A continuación encontramos algunas variantes igualmente usuales en el acompañamiento.

Paseo Vallenato

Variante 1

Guitar

Esta variante que según lo expresado por el maestro Weimar Toledo se utiliza para sección llamada “sabrosura”, muestra un adelantamiento del bajo hacia la dominante creando una sensación de desplazamiento de la armonía, típico del genero. También se puede realizar suprimiendo el penúltimo golpe, lo que prolongaría la sincopa interna dándole un carácter aun más marcado.

Paseo Vallenato

Variante 2

Guitar

5

Paseo Vallenato

Variante 3

Guitar

Ahora observemos algunas propuestas para la interpretación del merengue vallenato.

Para ello es importante aclarar que este género presenta una polirítmia entre las formas melódicas, usualmente en 6/8; y la rítmica del bajo que se mueve en 3/4 normalmente. Lo mismo se puede observar entre la guacharaca y la caja. La primera refuerza la idea del 6/8, ya que su pulso rítmico es de corcheas acentuando la primera y la tercera corchea del compás, mientras que la Caja acentúa la primera y la quinta corchea del compás. Por su parte la guitarra puede en determinados momentos mutar sus acentuaciones.

Merengue Vallenato

Primer Modelo Rítmico para Guitarra Acompañante

Guitar

Este patrón es el más usual dentro del género, así lo expresan los maestros Beimar Toledo y Carlos Albarracín Montaña.

Merengue Vallenato

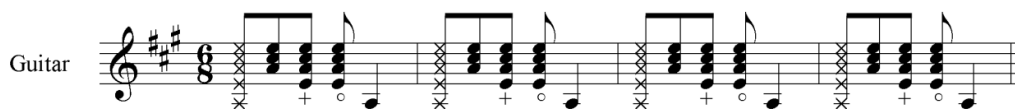
Variante 1

Guitar

Esta variante puede ser utilizada en los cambios de ambiente o “sabrosura”. También se puede realizar de la siguiente forma.

Merengue Vallenato

Variante 2



Una tercera variante es la que explica el maestro Carlos Albarracín Montaña, como realizando un “Jalaito”, donde es importante interpretar los bajos a manera de estacato.

Merengue Vallenato

Variante 3

Guitar

The image shows two staves of music for guitar. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. The first staff contains eight measures. The notes are: Measure 1: G4, A4, B4, C5; Measure 2: G4, A4, B4, C5; Measure 3: G4, A4, B4, C5; Measure 4: G4, A4, B4, C5; Measure 5: G4, A4, B4, C5; Measure 6: G4, A4, B4, C5; Measure 7: G4, A4, B4, C5; Measure 8: G4, A4, B4, C5. Each measure ends with a quarter note on G4. The second staff contains four measures. The notes are: Measure 9: G4, A4, B4, C5; Measure 10: G4, A4, B4, C5; Measure 11: G4, A4, B4, C5; Measure 12: G4, A4, B4, C5. Each measure ends with a quarter note on G4. The piece concludes with a double bar line and a final chord symbol: G4, A4, B4, C5.

Todas estas posibilidades al momento de interactuar con un Bajo Eléctrico cambian, eliminando usualmente los bajos principales del acorde buscando no “chocar” con la interpretación realizada por el bajista.

FASE 2: SELECCIÓN Y ANÁLISIS DE LAS CANCIONES

La discografía del género vallenato es realmente numerosa, gracias a que uno de los factores que incidió en el desarrollo y popularización de esta música fue la comercialización. Lo que coloca un reto para el autor, en la búsqueda de canciones que sean idóneas y representativas.

Para la selección de las canciones utilizadas en la adaptación en este proyecto, se tomo como punto de partida el Festival De la Leyenda Vallenata; certamen realizado en la ciudad de Valledupar en el Departamento del Cesar, Colombia. Por ser uno de los festivales más populares y reconocidos nacional e internacionalmente, además, por su trayectoria de más de cuarenta y cinco años de tradición.

De este festival la competencia con mayor interés es la de *Conjunto Típico Categoría Profesional*, en la cual se escoge al llamado Rey Vallenato Profesional. Por medio de un proceso de eliminación se eligen a los finalistas de la competencia, los cuales deben interpretar cuatro vallenatos, uno por cada aire del género (Paseo, Merengue, Son y Puya) para acceder al “trono”.

En la final, año tras año los intérpretes seleccionan los temas de acuerdo a su conocimiento, buscando mostrar con mucha propiedad su nivel interpretativo con vallenatos que sean idóneos del género, a nivel técnico, musical y en popularidad. En este punto el autor notó una particularidad en la que algunos temas fueron preferidos por los intérpretes para disputar la final y aspirar a ganar el festival. Esto se puede ver en el siguiente cuadro:

AÑO	GANADOR CONJUNTO TIPICO CATEGORIA PROFESIONAL (Rey vallenato)	PASEO INTERPRETADO	MERENGUE INTERPRETADO
1968	Alejandro Durán	“La cachucha bacana”	“Elvirita”

1969	Nicolás Mendoza	"La guacamaya verde"	"La pule"
1970	Calixto Ochoa	"Muñequita linda"	"Palomita volantoná"
1971	Alberto Pacheco	"El pobre Juan"	"Francisco el hombre"
1972	Alonso Fernández Oñate	"La loma"	"Dina López"
1973	Luis Enrique Martínez	"El cantor de Fonseca"	"Alciritá"
1974	Alfredo Gutiérrez	"La loma"	"Compadre Tomás"
1975	Julio de la Ossa	"La Margentina"	"Margarita"
1976	Náffer Durán	"El estanquillo"	"Teresita"
1977	José María Ramos	"Ni tu ni yo"	"El milagro"
1978	Alfredo Gutiérrez	"La estrella"	"El corregido"
1979	Rafael Salas	"La pimientita"	"El retoñito"
1980	Elberto López	"La carta"	"Los choferes"
1981	Raúl Martínez	"Flor de mayo"	"La vieja Sara"
1982	Eliecer Ochoa	"Crucita"	"Palomita volantoná"
1983	Julio Rojas Buendía	"Olvidame"	"El cordobés"
1984	Orangel Maestre	"El Mejoral"	"El hombre de malas"
1985	Egidio Cuadrado	"El Mejoral"	"La vieja Sara"
1986	Alfredo Gutiérrez	"El corregido"	"La loma"
1987	Nicolás Mendoza	"La creciente del Cesar"	"La brasilera"
1988	Alberto Villa	"El gallo viejo"	"El hombre de malas"
1989	Omar Gelles Suárez	"La creciente del Cesar"	"La espinita"
1990	Gonzalo Arturo Molina	"El pollo vallenato"	"Rosita"
1991	Julián Rojas	"La estrella"	"El mango de la plaza"
1992	Álvaro López	"La loma"	"Rosita"
1993	Alberto Rada	"El gallo negro"	"Llegó el pollo a la valla"
1994	Julio Rojas Buendía	"Olvidame"	"La penita"
1995	Freddy Sierra	"El indio Manuel María"	"Evangelina"
1996	Juan David Herrera	"La terraza parrandera"	"Llegó el momento"
1997	Gonzalo Arturo Molina	"Norfidia"	"Saludo cordial"
1998	Saúl Lallemand	"Norfidia"	"Saludo cordial"
1999	Hugo Carlos Granados	"La mujeres"	"De Hinojos"

2000	José María Ramos Jr.	“Flores Copeyanas”	“Amor de callejera”
2001	Álvaro Meza Reales	“Campo Florecido”	“La Fama”
2002	Navín López	“Que dolor”	“Estelita González”
2003	Ciro Meza Reales	1 *	“Recuerdos de Ocha”
2004	Harold Rivera Febles	“La fama”	*
2005	Juan José Granados	*	“El vicio”
2006	Alberto Jamaica	“Luzmila”	“El libre”
2007	Hugo Carlos Granados	“La mujeres”	“El vicio”
2008	Christian Camilo Peña	“Amalia Vergara”	“La gira”
2009	Sergio Luis Rodríguez	“El pollo vallenato”	“Merenguito sabroso”
2010	Luis Eduardo Daza Maestro	“Esperanza”	“Caracolisero”
2011	Almes Granados Durán	“Pobrecito”	“Malherido”
2012	¿? Festival en curso		

Esta información ha sido tomada de diferentes páginas web: (<http://www.festivalvallenato.com>). Revisadas el 14 de marzo de 2012. Por Héctor Francisco Luque Ulloque.

De estos paseos y merengues interpretados por los Reyes Vallenatos se escogieron dos (2) por cada aire, si presentaban dos o más apariciones en el repertorio presentado por los ganadores en estos cuarenta y cinco años de festival.

Los temas seleccionados son:

- “La Loma” Samuel Martínez M. (Paseo Vallenato)
- “La Creciente del Cesar” Rafael Escalona (Paseo Vallenato).
- “La Vieja Sara” Rafael Escalona (Merengue Vallenato).
- “Palomita Volantona” Calixto Ochoa (Merengue Vallenato).

La transcripción de los temas ha sido realizada por el autor, teniendo en cuenta la presentación que hace Héctor González del tipo de compás utilizado para los

¹ * Estas canciones no han sido publicadas a la fecha en la página consultada.

aires que aquí se investigan. Se realizó la transcripción de la melodía y la armonía, con las cuales se realiza el análisis estructural.

A. Paseo “La Loma”.

Esta canción compuesta por el acordeonero y compositor Samuel “Samuelito” Martínez Muñoz (1922 – 2004), ha sido grabada por Jorge Oñate, Alfredo Gutiérrez y recientemente en 2008 por Silvestre Dangond y Juancho de la Espriella.

La transcripción que aquí se presenta corresponde a la grabada por Silvestre Dangond y Juancho de la Espriella.

“LA LOMA”

Hay Samuelito no sabe en qué forma	Este paseo tan bonito
ha ofendido a su hermano querido (2)	Se lo hice yo a Samuelito
que se venga pa´ca pa´ la Loma	Este paseo tan bonito
que con el mismo gusto lo recibo (2)	Se lo saque a Samuelito.
	Hay, Samuelito no sabe en qué forma
Este paseo tan bonito	ha ofendido a su hermano mayor (2)
Se lo hice yo a Samuelito	que se venga pa´ca pa la Loma
Este paseo tan bonito	pa´que vea cómo le va mejor (2)
Se lo saque a Samuelito.	
	Este paseo tan bonito
Hay, yo no quiero que tú te me vayas	Se lo hice yo a Samuelito
Yo no quiero quedarme solito (2)	Este paseo tan bonito
Si se te ofrece una línea´e batalla	Se lo saque a Samuelito.
El perdido será Samuelito (2)	

LA LOMA

Paseo Vallenato

Score

Compositor: Samuel Martínez

Versión: Sivestre Dangond y Juancho De la Espriella

Trans: Héctor F. Luque

♩ = 106
Introducción

Tenor

Ay Sa mue li to no sa been que for ma hao fen di doa suher

ma no que ri do que se ven ga pa' ca pa' la Lo ma que con el mis mo gus

to lo re ci bo Ay Sa mue li to no sa been que for ma

hao fen di doa suher ma no que ri do que se ven ga pa' ca pa' la Lo ma

que con el mis mo gus to lo re ci bo Es te pa seo tan bo ni to

se lohi ce yoa Sa mue li to es te pa seo tan bo ni to

se lo sa quea Sa mue li to

Este paseo articula tres estrofas con el *estribillo*, según el modelo tradicional. Presenta una melodía tonal en Sol mayor, cuya tesitura va desde Fa sostenido grave a La agudo (Fa # 2 a La 4), sobrepasando apenas una octava. Presenta un movimiento mixto, es decir con intervalos conjuntos y disjuntos, donde se da el predominio del arpeggio.

La estrofa, aquí representada por "A", presenta dos frases, cada una con dos semifrases. En la primera frase se observa un modelo de imitación libre que sostiene figuración rítmica entre las semifrases de los compases 10 y 11 y los compases 12 y 13; la segunda frase presenta en la primera semifrase el mismo modelo imitativo y responde con un motivo que contiene un encabezado diferente pero con la misma cola; compases 16 y 17.

El estribillo, aquí representado por "B", presenta dos frases totalmente iguales, que contienen cada una dos semifrases con el mismo modelo rítmico, creando también imitación libre, compases 19 al 27.

Este paseo rápido se escribe en compas partido, por la sensación binaria que ofrece. Tiene como unidad de tiempo la blanca y el pulso rítmico es la negra, y dado a que no tiene variaciones su forma isométrica. Los motivos rítmicos son acéfalos ya que comienza después del ictus fuerte del compás, aunque aparece una corchea en el primer tiempo que corresponde a una expresión gramatical que es añadido, compare el compás 1 con el compás 12. También se caracteriza por poseer síncopa interna y externa, sobretodo en "B".

La armonía se mueve entre el acorde de tónica Sol mayor (G) y su dominante Re siete (D7) cada dos compases. Nótese que la armonía se anticipa al tiempo fuerte del compás lo que ayuda a reforzar las síncopas externas, dando un movimiento rítmico característico al paseo vallenato.

La forma de esta pieza es binaria simple (A – B), donde A son las estrofas cantadas por él solista, y B el estribillo cantado por él coro. Cada parte tiene ocho (8) compases lo que la convierte en simétrica.

Para esta versión los intérpretes añadieron una introducción basada en “A”. También tiene diferentes interludios; el primero, corresponde a los 12 compases en silencio que podemos ver en esta partitura, es realizada por el acordeón utilizando los motivos de “B” principalmente. También aparecen 4 compases que utiliza el motivo de “B” cumpliendo una función de puente entre las estrofas y el estribillo. Los demás interludios contienen motivos y armonía nueva, y son utilizados para regresar a una nueva estrofa.

B. Paseo “La Creciente del Cesar”

Este paseo vallenato fue compuesto por el compositor, pintor y escritor Colombiano, Rafael Calixto Escalona Martínez (1926 – 2009), quien ha sido considerado el más grande de la música vallenata según algunos conocedores de esta música. Esta canción ha sido interpretada, entre otros, por Los Hermanos Zuleta, Jean Carlos Centeno, Silvestre Dangond, Peter Manjares, Rafael Orozco, Iván Villazon y Diomedes Díaz. La transcripción que aquí se presenta corresponde a la versión de los hermanos Zuleta grabada en 1977.

LA CRECIENTE DEL CESAR”

Ta´ lloviendo en la nevada	Y si el rio se lleva el puente
arriba de Valledupar	Busco otro modo de verte
te apuesto que´l rio Cesar	Porque pal´ cariño mío
nace por la madrugada	Nada importa un rio crecido.
	<i>Porque pal´ cariño mío</i>
Malle no le tengas miedo	<i>Nada importa un rio crecido (2)</i>
A la creciente del Cesar	
Que yo lo voy a cruzar	Yo vi al rio Cesar traer
Es por el puente salguero	En su corriente a un ahogao
	Y era un hombre que iba a ver
	A su novia al otro lao

Como el hombre iba bollao	Y eso le pasó al chofer
El doctor Malle exclamo	Por querer a una mujer
Escalona y que se ahogó	Y a mí me puede ocurrir
Por anda de enamorao	Ay, si no te apiadas de mí.
	<i>Y a mí me puede ocurrir</i>
Y solo un hombre atrevió	<i>Si no te apiadas de mí (2)</i>
Se tira al Cesar crecido	
Cuando ese hombre se ha tirao	Ta' lloviendo en la nevada
Ya no estaba enamorao.	En el Valle va llove'e
<i>Cuando ese hombre se ha tirao</i>	El relámpago se ve'e
<i>Ya no estaba enamorao (2)</i>	Como vela que se apaga
En la curva del Salguero	Si no quieres condolerte
Yo encontré un camión tirao	De mi pena y mi pesar
El chofer iba corriendo	Me voy a tirar al Cesar
Porque estaba enamorao	Pa' que me ahogue la corriente
Lo encontré contramatao	Y si el rio se lleva el puente
Con las dos piernas quebra'a	Busco otro modo de verte
Me dijo que no era na'a	Porque pal' cariño mío
Porque estaba enamorao	Nada importa un rio crecido.
	<i>Porque pal' cariño mío</i>
	<i>Nada importa un rio crecido (2)</i>

La forma en que este paseo fue compuesta tiene como base el modelo tradicional, pero duplica de ocho a dieciséis compases la estructura de las partes a través del uso de nuevos versos. Presenta una melodía tonal en Do mayor, cuya tesitura va desde Si grave a Do agudo (Si 3 a Do 5), sobrepasando apenas una octava. Presenta un movimiento mixto, es decir con

intervalos conjuntos y disjuntos, donde se encuentran grados conjuntos y arpeggios en tónica y en dominante.

La forma de esta pieza es binaria simple (A – B), donde A son las estrofas cantadas por el solista, y B el estribillo cantado por solista y el coro. Cada parte tiene dieciséis (16) compases lo que la convierte en simétrica.

LA CRECIENTE DEL CESAR
Paseo Vallenato

Score Compositor: Rafael C. Escalona
Versión: Los Hermanos Zuleta
Transc: Héctor F. Luque

$\text{♩} = 120$
Introducción A
C

Tenor

8 Ta' llo vien doen la ne va da a rri bae' Va lle du par ___

6 8 tea pues to quel rio Ce sar ___ cre ce por la ma dru ga da Ma lle no le

11 8 ten gas mie do a la cre cien tel Ce sar ___ que yo lo voy a cru zar ___

16 8 es por el puen te Sal gue ___ ro Ysi el rio se lle vael puen te

21 8 busco o tro mo modo de ver te por que ___ pal' ca ri ño mi o

25 8 na daim ___ por taun rio cre ci do por que ___ pal' ca ri ño mi o

29 8 na daim ___ por taun rio cre ci do por que ___ pal' ca ri ño mi o

33 8 na daim ___ por taun rio cre ci do

La estrofa, aquí representada por “A”, presenta cuatro frases, cada una con dos semifrases. En la primera frase, compases 1 al 4 se observa dos semifrase en donde los modelos rítmicos poseen el mismo encabezado pero diferente cola. Para la segunda frase se invierte el orden de los modelos rítmicos, figurando ahora como primera la segunda semifrase, es decir; la semifrase 1 posee el mismo modelo rítmico de la semifrase 4, y las semifrases 2 y 3 poseen el mismo modelo rítmico. Se presenta entonces una imitación retrograda, utilizada también en las demás estrofas. El estribillo, aquí representado por “B”, presenta cuatro frases. La primera posee dos semifrase con el mismo modelo rítmico una en tónica y la otra en dominante, compases 19 al 22. Las frase 2, 3 y 4 son idénticas y poseen cada una dos semifrases una en tónica y la otra en dominante con el mismo modelo rítmico anterior, pero se diferencian de la primera frase por compartir el mismo texto, ampliado además con la aparición del coro en las frases 3 y 4. Se presenta entonces una imitación directa.

Este paseo rápido, al igual que el analizado anteriormente, se escribe en compas partido, por la sensación binaria que ofrece. Tiene como unidad de tiempo la blanca y el pulso rítmico es la negra, y dado a que no tiene variaciones su forma también es isométrico. Los motivos rítmicos son en acéfalos ya que comienza después del ictus fuerte del compás. Presenta también síncopa interna.

La armonía se mueve entre el acorde de tónica Do mayor (C) y su dominante Sol siete (G7) cada cuatro compases en la estrofa y cada dos compases en el estribillo proporcionándole una sensación de mayor movimiento. Nótese que la armonía se anticipa al tiempo fuerte del compás, dando un movimiento rítmico característico al paseo vallenato.

Para esta versión los intérpretes añadieron una introducción de 24 compases, los primeros 16 compases están basados en los elementos melódicos de “A”, y en los 8 compases restantes en el elemento melódico de “B”. También tiene

diferentes interludios. El primero, corresponde a 4 compases que serán repetidos cada vez que se quiere ir al estribillo realizando una función de puente. Los demás interludios aparecen para regresar a cada estrofa; no tiene un número definido de compases, ni unidad concreta al los motivos de los temas por su carácter improvisativo.

C. Merengue “La Vieja Sara”

Este merengue vallenato fue compuesto por el maestro Rafael Calixto Escalona Martínez (1926 – 2009). Esta canción ha sido interpretada, por Carlos Vives, Jorge Oñate, Beimar Toledo, José Alfonso “el Chiche” Maestre, entre otros.

La Vieja Sara era una matrona que vivía en El Plan de la Sierra Montaña en el departamento de la Guajira. Escalona en compañía de Poncho Cotes solía visitarla para la fiesta de Corpus Cristie y organizar largas jornadas de competencia de decimeros; la vieja Sara también tenía una muy buena facultad en la combinación de las palabras.

La transcripción que aquí se presenta corresponde a la versión de Jorge Oñate y el Rey Vallenato Christian Camilo Peña de la producción en vivo grabada por Sony Music en 2008.

LA VIEJA SARA

Tengo que hacerle a la vieja Sara

Una visita que le ofrecí.

Pa´ que no diga de mí

Que yo la tengo olvidada (2)

Alla en Manaure en la serranía

En un pueblecito bonito y sano

Vive la mamá de Emiliano

De Toño, Sala y Maria

También le llevo su regalito

Y un corte blanco con su collar.

Pa´ que haga un traje bonito

Y flequetee por el plan (2)

Se oye una voz en la noche

Se oye una voz en la llama.

Ese soy yo y Poncho Cotes

Llamando a la vieja Sara (2)

Para que sepa

que este regalo

Se lo hizo un compadre

De su hijo Emiliano

Y amigo de ella también

Que se llama Rafael (2)

Pa´ que no diga

La vieja Sara

Que yo solo vine

Fue a saludarla

A ver si me va a repetir

Todo lo que ha dicho de mí (2)

LA VIEJA SARA

Merengue Vallenato

Compositor: Rafael C. Escalona

Score

Version: Jorege Oñate y Christian Camilo Peña

Trans: Hector F. Luque

Introduccion libre B^b C_m $F7$

Tenor

8

Ay Ten go queha cer le ala vie ja Sa ra u na vi

6 B^b f = 146 A $F7$

8 si ta que leo fre cí pa' que no di ga de mí que yo la

11 B^b $F7$

8 ten gool vi da da pa' que no di ga de mí que yo la

15 B^b B $F7$

8 ten gool vi da da tam bi enle trai go su re ga li to yun cor te

19 B^b $F7$ B^b

8 blan co con su co llar pa' que ha gaun tra je bo ni to y fle que té por el plan

24 B^b $F7$ B^b

8 pa' que ha gaun tra je bo ni to y fli que té por el plan

29 C B^b C_m

7

8 Pa ra que di ga quees te re ga lo

34 $F7$ B^b 1.

8 se lohi zoun com pa dre de suhi jo Emi lia no pa ra que

2 LA VIEJA SARA

39 2. B \flat A' F7

lia no Ya mi go dee lla tam bien que se lla ma Ra fa el

B \flat F7 B \flat

44

ya mi go dee lla tam bien que se lla ma Ra fa el

Detailed description: The image shows a musical score for the song 'LA VIEJA SARA'. It consists of two staves of music in a 2/4 time signature with a key signature of one flat (Bb). The first staff starts at measure 39 and contains the lyrics 'lia no Ya mi go dee lla tam bien que se lla ma Ra fa el'. Above the staff, there are chord markings: Bb, A', and F7. A first ending bracket labeled '2.' spans the first two measures. The second staff starts at measure 44 and contains the lyrics 'ya mi go dee lla tam bien que se lla ma Ra fa el'. Below the staff, there are chord markings: Bb, F7, and Bb. The score ends with a double bar line.

La forma de este merengue tiene una estructura más elaborada, característica que le dio a la composición de Escalona un lugar distintivo dentro de la música vallenata.

Posee una introducción que posee material del tema presentado dentro de las estrofas, se pueden comparar con los compases 1 y 17 y también los compases 6 y 19.

La parte “A” aquí representa el estribillo, y está compuesto por cuatro (4) compases, los cuales repite para lograr el equilibrio respecto a las demás partes. La frase de este estribillo contiene dos semi-frases, la primera en tónica y la segunda en dominante, realizando un juego de pregunta respuesta.

La parte “B” aquí representa la estrofa y posee dos frases, la primera posee 4 compases (16 al 19), la cual tiene dos semifrases; una en tónica y la otra en dominante. La segunda frase también tiene 4 compases con dos semifrases, una en tónica y la otra en dominante, sin embargo esta frase siempre se repite extendiendo la sección a 12 compases.

La parte “C” contiene 8 compases, y presenta un material distinto al de las otras dos partes, funciona como un puente entre las estrofas y el estribillo. Tiene dos frases similares, con dos semifrases. La sensación de tónica y dominante ahora permanece por 4 compases; y es posible encontrar, como en esta versión, un paso por la subdominante.

La estructura entonces es:



Después de cada interludio se regresa a una nueva estrofa.

La melodía es tonal en Si bemol mayor, cuya tesitura va desde La grave a La agudo (La 3 a La 4), apenas una octava. Presenta un movimiento mixto, es decir con intervalos conjuntos y disjuntos, donde se encuentran grados conjuntos y arpeggios en tónica y en dominante.

Este merengue se escribe en compas de 6/8 por la sensación binaria que ofrece. Tiene como unidad de tiempo la negra con puntillo y el pulso rítmico es la corchea, dado a que no tiene variaciones su forma también es isométrico. Los motivos rítmicos son en anacrusa ya que comienza antes del ictus fuerte del compás. Presenta también síncopa interna y externa.

La armonía se mueve entre el acorde de tónica Si bemol (Bb) y su dominante Fa siete (F7) cada dos compases en la estrofa y el estribillo; y cada cuatro compases en el puente proporcionándole una sensación de menor movimiento, además incluye un leve paso por la subdominante Do menor (Cm). Al igual que los paseos descritos anteriormente, la armonía se adelanta al pulso fuerte del compás, lo que crea una sensación de anticipación junto con la melodía, cuyas

terminaciones son “femeninas” y no terminan con el ictus fuerte de los compases, reafirmando así las sincopas.

D. Merengue “Palomita Volantona”

Este merengue fue compuesto por el maestro Calixto Ochoa (1934). Este excelente músico nació en la población de Valencia de Jesús en el departamento del Cesar y fue nombrado Rey Vallenato en 1970. Fue cofundador del emblemático grupo “Los Corraleros de Majagual”, quienes con una combinación entre los formatos de las llamadas “Bandas Papayeras” y el conjunto típico de acordeón, lograron un éxito y aceptación nacional e internacional, por su sonido original.

La canción palomita volantona ha sido grabada por los Hermanos Molina, Diomedes Díaz y por el mismo Calixto Ochoa.

La versión que aquí se muestra es la grabada por Diomedes Díaz y el Gran Juancho Rois (1958 – 1994), en 1990.

PALOMITA VOLANTONA

¿Dónde vas con tanta prisa?	Siempre te pasa volando
Palomita volantona	Llamo y no contestas nada
Porque pasas tan arisca	Pero el día menos pensado
Que a nadie le paras bola	Te voy a cortar las alas (2)
Mas ariscas que tu las he visto yo (2)	Mas ariscas que tu las he visto yo (2)
Que se cansan al fin de tanto volar	Que se cansan al fin de tanto volar
Y después se convencen que es un error	Y después se convencen que es un error
Se entregan a las uñas del gavián.	Se entregan a las uñas del gavián.
Por mucho que vueles paloma	Por mucho que vueles paloma
Por mucho que corras muchacha	Por mucho que corras muchacha
Algún día se llega la hora	Algún día se llega la hora
Que caerás mansita en la trampa	Que caerás mansita en la trampa
<i>Tú podrás ser muy cimarrona</i>	<i>Tú podrás ser muy cimarrona</i>
<i>Pero tengo que verte mansa (2)</i>	<i>Pero tengo que verte mansa (2)</i>

PALOMITA VOLANTONA

Score

Merengue Vallenato

Compositor: Calixto Ochoa

Versión: Diomedes Díaz

Transc: Héctor F. Luque

♩. = 146

Introducción

8

17

A

A^b

Tenor

Ay don de vas con tan ta pri sa pa lo mi

5

E^b7

D^b

E^b7

ta vo lan to na por que pa sas tan a ris ca quea na die

9

A^b

A^b

7

le pa ras bo la Ay don de vas con tan ta pri

14

E^b7

D^b

sa pa lo mi ta vo lan to na por que pa sas tan a ris

18

E^b7

A^b

B

A^b

ca quea na die le pa ras bo la mas a ris cas que

23

tu la he vis to yo mas a ris cas que tu la he vis to yo que se can san al

27

E^b7

fin de tan to vo lar y des pues se con ven sen que un e rror seen tre gan a las

31

A^b

C

(a)

u ñas del ga vi lán por mu cho que vue les pa lo ma

2 PALOMITA VOLANTONA

35
8
por mu cho que co ras mu cha cha al gun día se lle ga la ho ra

39
8
que cae ras man si ta en la tram pa tu po dras ser muy ci ma rro na

43
8
pr ro ten go que ver te man sa

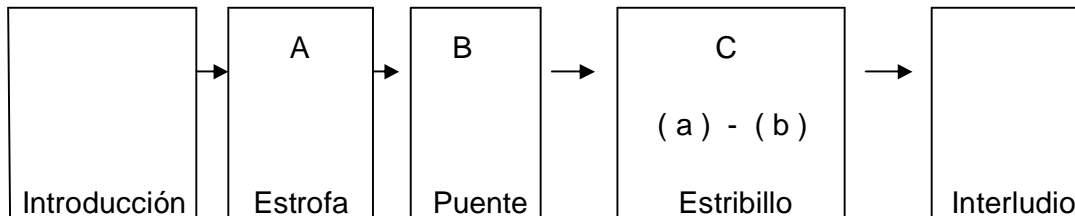
49
8
tu po dras ser muy ci ma rro na pr ro ten go que ver te man sa

Este merengue posee un texto pintoresco que presenta el reto amoroso entre un hombre conquistador y una mujer esquiva representada por el compositor como una palomita. Tiene tres partes fundamentales que son enlazadas con interludios muy bien ejecutados por el acordeón, el cual utilizada con frecuencia motivos de las partes y/o variaciones para realizar una articulación típica del género, con la que voz del cantante se guía para regresar a las estrofas, permitiendo la comunicación; dadas las posibilidades improvisativas que permite el género.

La parte “A”, aquí muestra la estrofa, compuesta por dos frases de 4 compases cada una, las cuales a su vez tienen 2 semifrases. La primera frase se encuentra en tónica y la segunda frase en dominante, con un leve paso por la subdominante. Esta parte el intérprete la presenta dos veces, sin embargo esto no hace parte estructural de la forma. La parte “B”, es una especie de puente que presenta un motivo rítmico característico de 11 corcheas en dos compases, presenta 5 semifrases con ese mismo motivo; las tres primeras en tónica y las dos últimas en dominante. La parte “C”, aquí representa un estribillo. Posee dos partes, la primera parte (a), contiene 8 compases en las que hay 4 semifrases con un mismo motivo rítmico, las dos primeras semifrases están en tónica y las dos siguientes en dominante. La segunda parte (b), presenta una frase de cuatro compases, está a su vez tiene dos semifrases; la primera va de tónica a

dominante y la segunda regresa a la tónica, produciendo un mayor movimiento armónico que la otra parte del estribillo.

La estructura se puede entonces representar así:



Después de cada interludio se regresa a una nueva estrofa.

La melodía es tonal en La bemol mayor, cuya tesitura va desde Fa grave a La bemol agudo (Fa 3 a La b 4), sobrepasando por una tercera menor la octava. Presenta un movimiento mixto, es decir con intervalos conjuntos y disjuntos, donde se encuentran grados conjuntos, arpeggios de tónica y dominante, y repetición de nota.

Este merengue se escribe en compas de 6/8 por la sensación binaria que ofrece. Tiene como unidad de tiempo la negra con puntillo y el pulso rítmico es la corchea, y dado a que no tiene variaciones su forma también es isométrico. Presenta motivos rítmicos en anacrusa y téticos con síncopa interna y externa, que producen anticipación melódica.

La armonía se mueve entre el acorde de tónica La bemol mayor (Ab) y su dominante Mi bemol siete (Mb7) cada 4 compases en la estrofa, con un paso por la subdominante Re bemol mayor (Db).

FASE 3: ADAPTACIONES

Las adaptaciones o arreglos según lo define el diccionario Akal/ Grove de la Música son: “reescritura o adaptación de una composición a un instrumento o conjunto distinto de aquel para el que originalmente se escribió” (Sadie, 1988). Esta herramienta musical permite imprimirle otro carácter cada vez que la composición pasa de un formato a otro o cuando se le incluyen elementos nuevos, claro está que no afecten los elementos esenciales que identifican la pieza, la melodía y la armonía; los demás elementos como la orquestación, interpretación y acompañamiento pueden entrar en un proceso creativo de arreglo o adaptación, teniendo en cuenta y respetando el concepto y género musical.

En esta investigación se utiliza la adaptación ya que el producto muestra un repertorio de cuatro canciones vallenatas en los formatos de cuarteto de guitarra y guitarra solista los cuales no son tradicionales dentro de este género, y en donde se ven impresos los elementos investigados de esta música.

A. Los cuartetos de guitarra.

Antes de realizar la adaptación se realizó un proceso de selección y análisis con el cual se buscó establecer en primer lugar la idoneidad de las canciones, el género musical y los elementos fundamentales que identifican la composición.

Se realizó comparación de versiones y se paso al proceso de transcripción de la melodía y la armonía, que para este caso fue realizada por el autor. Seguidamente se realiza el análisis de la melodía, armonía, ritmo y forma, lo cual permite una caracterización precisa de la composición y posibilita que la adaptación sea acorde al concepto original; en este punto analizar el formato es indispensable porque permite identificar elementos que complementan la melodía.

Una vez que se ha realizado la fase de transcripción y análisis, se debe establecer la tonalidad para la adaptación, este punto es esencial porque depende de las posibilidades que tengan de la instrumentación con la que se va a trabajar, esto exige entonces que el arreglista conozca muy bien los rangos, registros y posibilidades técnicas. Es recomendable antes de realizar un reparto de la melodía crear un mapa estructural de la adaptación, donde se establezcan secciones, dinámicas, agógicas y puntos de inflexión. Este proceso orienta la repartición de los elementos musicales y crea un gráfico preliminar de la adaptación.

Al momento de adaptar música para cuarteto de guitarra es importante recordar que la sonoridad es homogénea, por ello es indispensable pensar muy bien la línea melódica con el objeto de que no se pierda o se confunda con otra línea. En estas adaptaciones se utilizó el registro medio de la guitarra el cual está comprendido en las curdas tercera, segunda y primera hasta el espacio cinco aproximadamente, para ubicar la línea melódica que identifica la voz en la versión original. Se utilizó el registro agudo para identificar el acordeón ya que su sonoridad es más aguda que la voz humana; y por último se utilizó el registro grave de la guitarra para adaptar los patrones de acompañamiento como el bajo y acordes, aunque estos últimos en ocasiones pasan a inversiones agudas sin interferir en la melodía. Es importante para el interés de los intérpretes pensar en destacar a cada guitarra en algún momento de la adaptación lo cual mantiene la motivación, punto importante desde el punto de vista pedagógico.

Una vez que se tiene una repartición de la melodía, armonía y ritmo, se pueden incluir los recursos melódicos como adornos y efectos para enriquecer la adaptación; y por otro lado complementos armónicos, si es necesario.

LA CRECIENTE DEL CESAR

Score

Adaptación para Cuarteto de Guitarra

Compositor: Rafael C. Escalona

Adaptación: Héctor Francisco Luque Ulloque

Guitar 1

Guitar 2

Guitar 3

Guitar 4

6ª Cuerda en D

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

LA CRECIENTE DEL CESAR

8

Gr. 1

Gr. 2

Gr. 3

Gr. 4

mf

f

Detailed description: This system contains measures 8 through 11 of the piece. It features four staves for guitar. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. Measure 8 shows the first guitar (Gr. 1) playing a melodic line, while the other three guitars play chords. From measure 9 onwards, all four guitars play complex chordal textures. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) starting in measure 9 and *f* (forte) starting in measure 10. There are also plus signs (+) and circles (o) above some notes in measures 9-11, likely indicating specific techniques or accents.

12

Gr. 1

Gr. 2

Gr. 3

Gr. 4

Detailed description: This system contains measures 12 through 15. The notation continues with complex chordal textures for all four guitars. The key signature and time signature remain the same. The dynamics are consistent with the previous system, with *f* (forte) being the primary dynamic. The patterns of chords and melodic fragments in each part are repeated and varied across the four measures.

LA CRECIENTE DEL CESAR

16

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

f

21

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

LA CRECIENTE DEL CESAR

32

Gr. 1
Gr. 2
Gr. 3
Gr. 4

mf + ° +
f

Detailed description: This system contains measures 32, 33, and 34. The key signature is two sharps (F# and C#). The music is for four guitars. Gtr. 1 has a whole rest in measure 32, followed by a quarter rest and a half note chord in measure 33, and a half note chord in measure 34. Gtr. 2 has a quarter note chord in measure 32, followed by a quarter rest and a half note chord in measure 33, and a half note chord in measure 34. Gtr. 3 has a quarter note chord in measure 32, followed by a quarter rest and a half note chord in measure 33, and a half note chord in measure 34. Gtr. 4 has a quarter note chord in measure 32, followed by a quarter rest and a half note chord in measure 33, and a half note chord in measure 34. Dynamics include *mf* and *f*. There are also some special markings like a plus sign and a degree symbol.

35

Gr. 1
Gr. 2
Gr. 3
Gr. 4

Detailed description: This system contains measures 35, 36, and 37. The key signature is two sharps (F# and C#). The music is for four guitars. Gtr. 1 has a quarter note chord in measure 35, followed by a quarter rest and a half note chord in measure 36, and a half note chord in measure 37. Gtr. 2 has a quarter note chord in measure 35, followed by a quarter rest and a half note chord in measure 36, and a half note chord in measure 37. Gtr. 3 has a quarter note chord in measure 35, followed by a quarter rest and a half note chord in measure 36, and a half note chord in measure 37. Gtr. 4 has a quarter note chord in measure 35, followed by a quarter rest and a half note chord in measure 36, and a half note chord in measure 37. There are some special markings like a plus sign and a degree symbol.

LA CRECIENTE DEL CESAR

38

Gr. 1
Gr. 2
Gr. 3
Gr. 4

f
mf

Detailed description: This system of music covers measures 38 to 41. It features four guitar staves. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. Measure 38: Gr. 1 has a quarter note G4, a quarter note A4, and a half note B4. Gr. 2 has a quarter rest, followed by a dotted quarter note chord (G4, A4, B4) with a circled accent, and a quarter note chord (G4, A4, B4) with a plus sign. Gr. 3 has a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Gr. 4 has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note G4. Measure 39: Gr. 1 has a quarter note G4, a quarter note A4, and a half note B4. Gr. 2 has a quarter rest, followed by a dotted quarter note chord (G4, A4, B4) with a circled accent, and a quarter note chord (G4, A4, B4) with a plus sign. Gr. 3 has a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Gr. 4 has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note G4. Measure 40: Gr. 1 has a quarter note G4, a quarter note A4, and a half note B4. Gr. 2 has a quarter rest, followed by a dotted quarter note chord (G4, A4, B4) with a circled accent, and a quarter note chord (G4, A4, B4) with a plus sign. Gr. 3 has a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Gr. 4 has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note G4. Measure 41: Gr. 1 has a quarter note G4, a quarter note A4, and a half note B4. Gr. 2 has a quarter rest, followed by a dotted quarter note chord (G4, A4, B4) with a circled accent, and a quarter note chord (G4, A4, B4) with a plus sign. Gr. 3 has a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Gr. 4 has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note G4. Dynamics: *f* is marked above the first measure of measure 41 for Gr. 2. *mf* is marked below the first measure of measure 41 for Gr. 3.

42

Gr. 1
Gr. 2
Gr. 3
Gr. 4

f

Detailed description: This system of music covers measures 42 to 45. It features four guitar staves. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. Measure 42: Gr. 1 has a quarter note G4, a quarter note A4, and a half note B4. Gr. 2 has a quarter note G4, a quarter note A4, and a half note B4. Gr. 3 has a quarter rest, followed by a dotted quarter note chord (G4, A4, B4) with a circled accent, and a quarter note chord (G4, A4, B4) with a plus sign. Gr. 4 has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note G4. Measure 43: Gr. 1 has a quarter note G4, a quarter note A4, and a half note B4. Gr. 2 has a quarter note G4, a quarter note A4, and a half note B4. Gr. 3 has a quarter rest, followed by a dotted quarter note chord (G4, A4, B4) with a circled accent, and a quarter note chord (G4, A4, B4) with a plus sign. Gr. 4 has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note G4. Measure 44: Gr. 1 has a quarter note G4, a quarter note A4, and a half note B4. Gr. 2 has a quarter note G4, a quarter note A4, and a half note B4. Gr. 3 has a quarter rest, followed by a dotted quarter note chord (G4, A4, B4) with a circled accent, and a quarter note chord (G4, A4, B4) with a plus sign. Gr. 4 has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note G4. Measure 45: Gr. 1 has a quarter note G4, a quarter note A4, and a half note B4. Gr. 2 has a quarter note G4, a quarter note A4, and a half note B4. Gr. 3 has a quarter rest, followed by a dotted quarter note chord (G4, A4, B4) with a circled accent, and a quarter note chord (G4, A4, B4) with a plus sign. Gr. 4 has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note G4. Dynamics: *f* is marked above the first measure of measure 45 for Gr. 1.

LA CRECIENTE DEL CESAR

46

46

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

sf

sf

Detailed description: This system contains measures 46 through 49 of the piece. It is written for four guitars (Gtr. 1-4) in a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Gtr. 1 plays a melodic line with accents and slurs. Gtr. 2 has rests in measures 46 and 48, and plays chords in measures 47 and 49. Gtr. 3 plays complex chordal textures with slurs and accents, marked with *sf* in measures 47 and 49. Gtr. 4 plays a rhythmic accompaniment of eighth notes with slurs and accents.

50

50

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

sf

Detailed description: This system contains measures 50 through 53 of the piece. The instrumentation and key signature remain the same as in the previous system. Gtr. 1 continues its melodic line. Gtr. 2 has rests in measures 50 and 52, and plays chords in measures 51 and 53. Gtr. 3 plays complex chordal textures with slurs and accents, marked with *sf* in measure 51. Gtr. 4 continues its rhythmic accompaniment of eighth notes with slurs and accents.

LA CRECIENTE DEL CESAR

54

Gr. 1

Gr. 2

Gr. 3

Gr. 4

Detailed description: This system contains measures 54 through 57. It features four guitar staves. Gr. 1 plays a series of chords with some melodic movement. Gr. 2 plays a steady eighth-note accompaniment. Gr. 3 plays chords with some melodic lines. Gr. 4 plays a steady eighth-note accompaniment. There are dynamic markings like *mf* and *f* in the first and second measures.

58

To Coda

Gr. 1

Gr. 2

Gr. 3

Gr. 4

Detailed description: This system contains measures 58 through 61. It features four guitar staves. Measures 58-60 are identical to the previous system. Measure 61 is the final measure of this system and includes a Coda section. Gr. 1 has a dynamic marking of *mf*. Gr. 2 has a dynamic marking of *f*. Gr. 3 has a dynamic marking of *f*. Gr. 4 has a dynamic marking of *mf*. The Coda section consists of a few notes in each staff.

LA CRECIENTE DEL CESAR

62

Gr. 1

Gr. 2

Gr. 3

Gr. 4

Detailed description: This system contains measures 62, 63, and 64. It features four staves. Staff 1 (Gtr. 1) has a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It contains complex chordal textures with many beamed notes and some notes marked with a circled 'o' and a '+' sign. Staff 2 (Gtr. 2) has a treble clef and contains a rhythmic pattern of eighth notes. Staff 3 (Gtr. 3) is mostly empty with a few notes in measure 63. Staff 4 (Gtr. 4) has a treble clef and contains a rhythmic pattern of eighth notes with some accents.

65

Gr. 1

Gr. 2

Gr. 3

Gr. 4

Detailed description: This system contains measures 65, 66, 67, and 68. It features four staves. Staff 1 (Gtr. 1) has a treble clef and a key signature of three sharps. It contains complex chordal textures with many beamed notes and some notes marked with a circled 'o' and a '+' sign. Staff 2 (Gtr. 2) has a treble clef and contains a rhythmic pattern of eighth notes. Staff 3 (Gtr. 3) has a treble clef and contains a rhythmic pattern of eighth notes with dynamic markings: *f* in measure 66, and *sf sf* in measures 67 and 68. Staff 4 (Gtr. 4) has a treble clef and contains a rhythmic pattern of eighth notes with dynamic markings: *sf sf* in measures 67 and 68.

LA CRECIENTE DEL CESAR

69

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

mf

Mute

f

72

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

f

f Open

LA CRECIENTE DEL CESAR

75

Gr. 1

Gr. 2

Gr. 3 Mute Open

Gr. 4

Detailed description: This system contains measures 75 through 78. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. Gr. 1 plays a melodic line with eighth notes and quarter notes, including accents. Gr. 2 provides a harmonic accompaniment with chords, some marked with a plus sign (+). Gr. 3 has a melodic line starting with a 'Mute' instruction and ending with an 'Open' instruction. Gr. 4 is mostly silent, with a rhythmic pattern of eighth notes appearing in the final measure.

79

Gr. 1

Gr. 2 *f*

Gr. 3 *mf*

Gr. 4 *mf*

Detailed description: This system contains measures 79 through 82. A double bar line is present after measure 79. Gr. 1 plays a melodic line in measures 79-80 and then rests. Gr. 2 plays a melodic line starting in measure 80, marked with a forte (*f*) dynamic. Gr. 3 plays a melodic line in measures 79-80 and then rests, with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking in measure 81. Gr. 4 plays a melodic line in measures 79-80 and then rests, with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking in measure 81. The music concludes in measure 82 with a final chord in Gr. 2 and a melodic phrase in Gr. 4.

LA CRECIENTE DEL CESAR

83

Gtr. 1

f

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

Detailed description: This system contains measures 83, 84, and 85. Part 1 (Gtr. 1) starts with a forte (*f*) dynamic and plays a melodic line. Part 2 (Gtr. 2) plays a similar melodic line. Part 3 (Gtr. 3) features chords with circled notes and plus signs. Part 4 (Gtr. 4) plays a rhythmic accompaniment with accents.

86

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

Detailed description: This system contains measures 86, 87, and 88. Part 1 (Gtr. 1) is silent. Part 2 (Gtr. 2) plays a melodic line. Part 3 (Gtr. 3) features chords with circled notes and plus signs. Part 4 (Gtr. 4) plays a rhythmic accompaniment with accents.

LA CRECIENTE DEL CESAR

89

Gr. 1

Gr. 2

Gr. 3

Gr. 4

sf

sf

Detailed description: This system contains measures 89 through 92. It features four staves for guitar. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Measure 89: Gr. 1 has a quarter rest followed by eighth notes G4, A4, B4, C5. Gr. 2 has a quarter rest followed by eighth notes G4, A4, B4, C5. Gr. 3 has a quarter rest followed by a chord of G4, A4, B4, C5. Gr. 4 has a quarter rest followed by eighth notes G4, A4, B4, C5. Measure 90: Gr. 1 has eighth notes G4, A4, B4, C5. Gr. 2 has eighth notes G4, A4, B4, C5. Gr. 3 has a chord of G4, A4, B4, C5. Gr. 4 has eighth notes G4, A4, B4, C5. Measure 91: Gr. 1 has a half note G4. Gr. 2 has a half note G4. Gr. 3 has a chord of G4, A4, B4, C5. Gr. 4 has a half note G4. Measure 92: Gr. 1 has eighth notes G4, A4, B4, C5. Gr. 2 has eighth notes G4, A4, B4, C5. Gr. 3 has a chord of G4, A4, B4, C5. Gr. 4 has eighth notes G4, A4, B4, C5. Dynamics *sf* are indicated in measures 91 and 92.

93

Gr. 1

Gr. 2

Gr. 3

Gr. 4

Detailed description: This system contains measures 93 through 96. It features four staves for guitar. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Measure 93: Gr. 1 has eighth notes G4, A4, B4, C5. Gr. 2 has a quarter rest followed by eighth notes G4, A4, B4, C5. Gr. 3 has a chord of G4, A4, B4, C5. Gr. 4 has eighth notes G4, A4, B4, C5. Measure 94: Gr. 1 has eighth notes G4, A4, B4, C5. Gr. 2 has a quarter rest followed by eighth notes G4, A4, B4, C5. Gr. 3 has a chord of G4, A4, B4, C5. Gr. 4 has eighth notes G4, A4, B4, C5. Measure 95: Gr. 1 has eighth notes G4, A4, B4, C5. Gr. 2 has a quarter rest followed by eighth notes G4, A4, B4, C5. Gr. 3 has a chord of G4, A4, B4, C5. Gr. 4 has eighth notes G4, A4, B4, C5. Measure 96: Gr. 1 has eighth notes G4, A4, B4, C5. Gr. 2 has eighth notes G4, A4, B4, C5. Gr. 3 has a chord of G4, A4, B4, C5. Gr. 4 has eighth notes G4, A4, B4, C5. Accents (>) are placed over the eighth notes in measures 93, 94, and 95.

LA CRECIENTE DEL CESAR

97 *D.S. al Coda*

Gtr. 1 *sf* *D.S. al Coda*

Gtr. 2 *sf* *D.S. al Coda*

Gtr. 3 *D.S. al Coda*

Gtr. 4 *D.S. al Coda*

101

Gtr. 1 *f*

Gtr. 2 *f*

Gtr. 3 *mf*

Gtr. 4 *f*

LA CRECIENTE DEL CESAR

104

Gr. 1

Gr. 2

Gr. 3

Gr. 4

Detailed description: This system contains measures 104, 105, and 106. It features four staves. Staff 1 (Gtr. 1) has a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It contains a melodic line with a series of eighth notes in measure 104, followed by a half note in measure 105, and a sixteenth-note triplet in measure 106. Staff 2 (Gtr. 2) has a similar melodic line. Staff 3 (Gtr. 3) features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. Staff 4 (Gtr. 4) has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. Dynamic markings include accents (>) and a plus sign (+).

107

Gr. 1

Gr. 2

Gr. 3

Gr. 4

Detailed description: This system contains measures 107, 108, and 109. It features four staves. Staff 1 (Gtr. 1) has a treble clef and a key signature of three sharps. It contains a melodic line with a series of eighth notes in measure 107, followed by a half note in measure 108, and a quarter note in measure 109. Staff 2 (Gtr. 2) has a similar melodic line. Staff 3 (Gtr. 3) features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. Staff 4 (Gtr. 4) has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. Dynamic markings include accents (>) and a plus sign (+). A forte dynamic marking (*f*) is present in measures 108 and 109.

LA CRECIENTE DEL CESAR

110

Gtr. 1

mf

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

113

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

LA CRECIENTE DEL CESAR

116

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

PALOMITA VOLANTONA

Score

Adaptacion para Cuarteto de Guitarra

Compositor: Calixto Ochoa

Adaptación: Héctor Francisco Luque Ulloque

The musical score is for a guitar quartet. It is written in 6/8 time and D major. The first system consists of four staves labeled Guitar 1 through Guitar 4. Guitar 1 and 2 have melodic lines with accents (*f*). Guitar 3 plays chords with accents (*mf*), and Guitar 4 plays a rhythmic bass line. A dynamic marking *mf* is placed above the first staff, and a note *6ª Cuerda en D* is written below the first staff. The second system starts at measure 5 and continues with similar parts for Gtr. 1 through Gtr. 4.

PALOMITA VOLANTONA

Musical score for Palomita Volantona, measures 10-14. The score is for four guitars (Gtr. 1, 2, 3, 4) and includes first and second endings. The key signature is one sharp (F#). The score is marked with *mf* and *f* dynamics. The first ending (1.) is marked with a first ending symbol (§) and the second ending (2.) is marked with a second ending symbol (§). The score includes a repeat sign and a first ending symbol (§).

Measures 10-14. Dynamics: *mf*, *f*. First ending (1.) and second ending (2.) are indicated. Section markers (§) are present.

Musical score for Palomita Volantona, measures 15-19. The score is for four guitars (Gtr. 1, 2, 3, 4). The key signature is one sharp (F#). The score includes a first ending (1.) and a second ending (2.).

Measures 15-19. Dynamics: *mf*, *f*. First ending (1.) and second ending (2.) are indicated.

PALOMITA VOLANTONA

20

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

mf

f

f

Detailed description: This system contains measures 20 through 24. Gtr. 1 plays a series of chords with a rhythmic pattern of eighth notes and rests, marked *mf*. Gtr. 2 and Gtr. 3 play a melodic line of eighth notes, marked *f*. Gtr. 4 plays a simple bass line of eighth notes.

25

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

f

mf

Detailed description: This system contains measures 25 through 29. Gtr. 1 continues with chords, marked *f*. Gtr. 2 and Gtr. 3 continue with their melodic lines. Gtr. 4 continues with its bass line. In measure 29, Gtr. 2 and Gtr. 3 play a chord marked *mf*.

PALOMITA VOLANTONA

30

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

f

35

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

f

f

mf

f

PALOMITA VOLANTONA

41

Gr. 1
Gr. 2
Gr. 3
Gr. 4

Detailed description: This system contains measures 41 through 46. It features four guitar staves. Staff 1 (Gr. 1) has a melodic line with eighth and sixteenth notes. Staff 2 (Gr. 2) has a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. Staff 3 (Gr. 3) has a steady accompaniment of chords. Staff 4 (Gr. 4) has a bass line with eighth notes and rests. The key signature is one sharp (F#).

47

Gr. 1
Gr. 2
Gr. 3
Gr. 4

f
f
mf
f

Detailed description: This system contains measures 47 through 52. It features four guitar staves. Staff 1 (Gr. 1) has a melodic line with eighth notes and rests. Staff 2 (Gr. 2) has a melodic line with eighth notes and rests. Staff 3 (Gr. 3) has a steady accompaniment of chords with accents. Staff 4 (Gr. 4) has a bass line with eighth notes and rests. The key signature is one sharp (F#). Dynamic markings include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte).

PALOMITA VOLANTONA

32

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

37

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

mp

PALOMITA VOLANTONA

62

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

67

To Coda

Gtr. 1

To Coda

Gtr. 2

To Coda

Gtr. 3

To Coda

Gtr. 4

PALOMITA VOLANTONA

72

Gr. 1
Gr. 2
Gr. 3
Gr. 4

Detailed description: This system contains measures 72 through 76. It features four guitar staves. Staff 1 (Gr. 1) is mostly silent with rests. Staff 2 (Gr. 2) plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a slur over the final two measures. Staff 3 (Gr. 3) provides a rhythmic accompaniment with chords, many marked with a plus sign (+) and a circled 'o' (o+), indicating barre positions. Staff 4 (Gr. 4) plays a bass line with eighth and sixteenth notes.

77

Gr. 1
Gr. 2
Gr. 3
Gr. 4

Detailed description: This system contains measures 77 through 81. Staff 1 (Gr. 1) plays a melodic line with eighth and sixteenth notes. Staff 2 (Gr. 2) plays a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. Staff 3 (Gr. 3) provides a rhythmic accompaniment with chords, many marked with a circled 'o' (o), indicating barre positions. Staff 4 (Gr. 4) plays a bass line with eighth and sixteenth notes.

PALOMITA VOLANTONA

82

Gr. 1

Gr. 2

Gr. 3

Gr. 4

Detailed description: This system contains measures 82 through 86. It features four staves labeled Gr. 1, Gr. 2, Gr. 3, and Gr. 4. The key signature is one sharp (F#). Gr. 1 has a melodic line with eighth and sixteenth notes. Gr. 2 has a simpler melodic line with quarter notes. Gr. 3 provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. Gr. 4 has a melodic line similar to Gr. 1.

87

Gr. 1

Gr. 2

Gr. 3

Gr. 4

Detailed description: This system contains measures 87 through 91. It features four staves labeled Gr. 1, Gr. 2, Gr. 3, and Gr. 4. The key signature is one sharp (F#). Gr. 1 has a melodic line with eighth and sixteenth notes. Gr. 2 has a simpler melodic line with quarter notes. Gr. 3 provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. Gr. 4 has a melodic line similar to Gr. 1.

PALOMITA VOLANTONA

93

Gr. 1
Gr. 2
Gr. 3
Gr. 4

mf
f
mf
f

Detailed description: This system contains measures 93 through 97. It features four staves for guitar. The key signature has one sharp (F#). Measure 93 starts with a whole rest in all staves. In measure 94, the first staff (Gr. 1) has a *mf* dynamic and plays a series of chords. The second staff (Gr. 2) has a *f* dynamic and plays a melodic line. The third staff (Gr. 3) has a *mf* dynamic and plays a bass line. The fourth staff (Gr. 4) has a *f* dynamic and plays a melodic line. The music continues with similar patterns through measures 95, 96, and 97.

98

Gr. 1
Gr. 2
Gr. 3
Gr. 4

Detailed description: This system contains measures 98 through 102. It features four staves for guitar. The key signature has one sharp (F#). Measure 98 continues the patterns from the previous system. In measure 102, the first staff (Gr. 1) has a final chord with a fermata. The second staff (Gr. 2) has a final chord with a fermata. The third staff (Gr. 3) has a final chord with a fermata. The fourth staff (Gr. 4) has a final chord with a fermata. The music concludes in measure 102.

PALOMITA VOLANTONA

103

Gr. 1

Gr. 2

Gr. 3

Gr. 4

Detailed description: This system contains measures 103 through 107. It features four staves labeled Gr. 1, Gr. 2, Gr. 3, and Gr. 4. The key signature is one sharp (F#). Gr. 1 plays a rhythmic pattern of eighth notes with chords, each chord having a slur over it. Gr. 2 plays a melodic line with eighth notes and some chords. Gr. 3 plays a complex chordal accompaniment with many notes and some plus signs (+) above the notes. Gr. 4 plays a simple bass line with eighth notes and rests.

108

Gr. 1

Gr. 2

Gr. 3

Gr. 4

Detailed description: This system contains measures 108 through 112. It features four staves labeled Gr. 1, Gr. 2, Gr. 3, and Gr. 4. The key signature is one sharp (F#). Gr. 1 continues the rhythmic pattern from the previous system. Gr. 2 continues the melodic line. Gr. 3 continues the complex chordal accompaniment. Gr. 4 continues the simple bass line.

PALOMITA VOLANTONA

113

113

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

Detailed description: This system of music covers measures 113 to 117. It features four guitar staves. Gtr. 1 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with triplets and a final triplet of eighth notes. Gtr. 2 plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Gtr. 3 provides a harmonic accompaniment with chords marked with a plus sign (+) and a triangle (^). Gtr. 4 plays a bass line with eighth notes and quarter notes.

118

118

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

Detailed description: This system of music covers measures 118 to 122. It features four guitar staves. Gtr. 1 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with triplets and a final triplet of eighth notes. Gtr. 2 plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Gtr. 3 provides a harmonic accompaniment with chords marked with a plus sign (+) and a triangle (^). Gtr. 4 plays a bass line with eighth notes and quarter notes.

PALOMITA VOLANTONA

123

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

mf

f

mf

Detailed description: This system of music covers measures 123 to 127. It is written for four guitars (Gtr. 1-4) in a key with one sharp (F#). Measure 123 features a triplet eighth-note pattern in Gtr. 1 and Gtr. 3. Measure 124 has a melodic line in Gtr. 2. Measure 125 is a repeat sign. Measures 126-127 feature a complex texture with chords in Gtr. 1 and Gtr. 3, and a melodic line in Gtr. 2. Dynamics include *mf* and *f*.

128

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

f

Detailed description: This system of music covers measures 128 to 132. Measure 128 features a complex texture with chords in Gtr. 1 and Gtr. 3, and a melodic line in Gtr. 2. Measure 129 has a melodic line in Gtr. 2. Measure 130 is a repeat sign. Measures 131-132 feature a complex texture with chords in Gtr. 1 and Gtr. 3, and a melodic line in Gtr. 2. Dynamics include *f*.

PALOMITA VOLANTONA

133

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

mf

Detailed description: This system contains measures 133 through 137. Gtr. 1 is silent. Gtr. 2 plays a melodic line with slurs and accents. Gtr. 3 plays a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. Gtr. 4 plays a bass line with eighth notes. A dynamic marking of *mf* is present in measure 134.

138

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

f

D.S. al Coda

Detailed description: This system contains measures 138 through 142. Gtr. 1 is silent until measure 142, where it plays a final chord. Gtr. 2 plays a melodic line that ends in measure 142. Gtr. 3 continues its accompaniment. Gtr. 4 continues its bass line. A dynamic marking of *f* is present in measure 142. The instruction *D.S. al Coda* appears in measures 140, 141, and 142.

PALOMITA VOLANTONA

143

Gr. 1

Gr. 2

Gr. 3

Gr. 4

f

Detailed description: This system of music covers measures 143 to 147. It is written for four guitars (Gr. 1-4) in a key signature of one sharp (F#). Measure 143 begins with a treble clef and a common time signature. A vertical bar line is placed after measure 144. The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes. The third guitar part (Gr. 3) features a complex chordal texture with many beamed notes and a dynamic marking of *f* (forte) starting in measure 145. The fourth guitar part (Gr. 4) plays a steady bass line with quarter notes.

148

Gr. 1

Gr. 2

Gr. 3

Gr. 4

Detailed description: This system of music covers measures 148 to 152. It continues the piece for the four guitars. The notation is similar to the previous system, with a treble clef and common time. The first and second guitar parts (Gr. 1 and Gr. 2) have melodic lines with eighth and sixteenth notes. The third guitar part (Gr. 3) continues with its complex chordal texture. The fourth guitar part (Gr. 4) maintains its bass line. The system concludes with first endings (marked '1.') for measures 151 and 152, which lead to a double bar line.

PALOMITA VOLANTONA

153

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

Detailed description: This system contains measures 153 through 157. It features four guitar parts labeled Gtr. 1, Gtr. 2, Gtr. 3, and Gtr. 4. The key signature is one sharp (F#). Measure 153 starts with a double bar line and a first ending bracket labeled '2.' above the staff. Gtr. 1 and Gtr. 2 play chords, while Gtr. 3 and Gtr. 4 play a rhythmic pattern. From measure 154, all parts play a melodic line. A second ending bracket labeled '1.' appears above Gtr. 1 and Gtr. 2 in measure 157, leading to a repeat sign.

158

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

Detailed description: This system contains measures 158 through 162. It features the same four guitar parts. Measure 158 begins with a double bar line and a first ending bracket labeled '2.' above the staff. Gtr. 1 and Gtr. 2 play chords, while Gtr. 3 and Gtr. 4 play a rhythmic pattern. From measure 159, all parts play a melodic line. A second ending bracket labeled '1.' appears above Gtr. 1 and Gtr. 2 in measure 162, leading to a repeat sign.

PALOMITA VOLANTONA

163

The musical score consists of four staves, labeled Gtr. 1, Gtr. 2, Gtr. 3, and Gtr. 4. The key signature is one sharp (F#). The music is written in treble clef. Measure 163 starts with a treble clef and a sharp sign. Gtr. 1 has a quarter note on G4, a quarter note on A4, and a quarter note on B4. Gtr. 2 has a quarter note on G4, a quarter note on A4, and a quarter note on B4. Gtr. 3 has a quarter rest, followed by a quarter note on G4, a quarter note on A4, and a quarter note on B4. Gtr. 4 has a quarter note on G3, a quarter note on A3, and a quarter note on B3. Measure 164 has a quarter note on G4, a quarter note on A4, and a quarter note on B4 in Gtr. 1. Gtr. 2 has a quarter note on G4, a quarter note on A4, and a quarter note on B4. Gtr. 3 has a quarter note on G4, a quarter note on A4, and a quarter note on B4. Gtr. 4 has a quarter note on G3, a quarter note on A3, and a quarter note on B3. Measure 165 has a quarter note on G4, a quarter note on A4, and a quarter note on B4 in Gtr. 1. Gtr. 2 has a quarter note on G4, a quarter note on A4, and a quarter note on B4. Gtr. 3 has a quarter note on G4, a quarter note on A4, and a quarter note on B4. Gtr. 4 has a quarter note on G3, a quarter note on A3, and a quarter note on B3. Measure 166 has a quarter note on G4, a quarter note on A4, and a quarter note on B4 in Gtr. 1. Gtr. 2 has a quarter note on G4, a quarter note on A4, and a quarter note on B4. Gtr. 3 has a quarter note on G4, a quarter note on A4, and a quarter note on B4. Gtr. 4 has a quarter note on G3, a quarter note on A3, and a quarter note on B3.

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

B. La guitarra solista.

El proceso de adaptación comienza al igual que con los cuartetos, con la selección y análisis de las composiciones, para establecer la idoneidad de las canciones, el género musical y los elementos fundamentales que identifican la composición, a través de la comparación de diferentes versiones. Una vez seleccionada la versión se pasa al proceso de transcripción de la melodía y la armonía, realizada igualmente aquí por el autor. Seguidamente se realiza el análisis estructural para caracterizar los elementos de la composición y brindarle a la adaptación coherencia con el concepto original.

Paso seguido se establece la tonalidad para la adaptación, elemento muy importante porque la guitarra solista debe integrar los elementos melódico, armónico y ritmicos articulada y fluidamente, para proporcionarle a la obra estabilidad y expresividad. Antes de abordar el reparto de la melodía se recomienda nuevamente crear un mapa estructural de la adaptación, para establecer las partes, dinámicas, agógicas y puntos de inflexión.

Al adaptar los temas para guitarra solista se comenzó por organizar toda la línea melódica incluyendo los elementos melódicos que poseen la introducción, interludios y coda. En este momento se presento la dificultad de poder diferenciar la melodía de la voz de las otras partes, ya que es muy común que el acordeón (instrumento que usualmente realiza las introducciones, interludios y coda) utilice los motivos de la melodía principal para realizar su interpretación. Entonces se recurre a realizar pequeñas variaciones en el motivo o a adicionar más elementos armónicos (en el vallenato las terceras o sextas son un recurso muy utilizado) a la melodía de la introducción, interludios y coda para lograr el contraste; o también crear nuevos motivos. Las melodías se adaptaron para la parte media y aguda del instrumento. Seguidamente se agregan los bajos para integrar el componente armónico y rítmico que complementa las melodías, utilizando así la zona grave del instrumento.

Por último se incluyeron las voces intermedias que dan complemento armónico a la melodía y los recursos melódicos para enriquecer la adaptación tales como efectos y apoyaturas.

LA LOMA
Adaptación para Guitarra Solista

Compositor: Samuel "Samuelito" Martínez
Adaptación: Héctor Francisco Luque Ulloque

Score

Libre

Acoustic Guitar *f*

5 *f* $\text{♩} = 106$

10

14

18

22

26

30

2

LA LOMA

To Coda

Ac. Gtr. 34

Ac. Gtr. 38

Ac. Gtr. 42

Ac. Gtr. 46

Ac. Gtr. 50

Ac. Gtr. 54

Ac. Gtr. 58

Ac. Gtr. 62

The image shows a page of music for acoustic guitar, titled 'LA LOMA' and marked '2'. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of eight staves of guitar notation, each labeled 'Ac. Gtr.' and starting with a measure number: 34, 38, 42, 46, 50, 54, 58, and 62. The notation includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, chords, and rests. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign at the end of the eighth staff. The text 'To Coda' is written above the first staff.

LA LOMA

3

Ac. Gtr. 

Ac. Gtr. 

Ac. Gtr. 

Ac. Gtr. 

Ac. Gtr. 

Ac. Gtr. 

Score

LA VIEJA SARA

Adaptación para Guitarra Solista

Compositor: Rafael Escalona

Adaptación: Héctor Francisco Luque Ulloque

Guitar

Libre

f

6 *f* $\text{♩} = 134$

11

16

21

26

31

Gtr.

Gtr.

Gtr.

Gtr.

Gtr.

Gtr.

Gtr.

©

2

LA VIEJA SARA

Gtr. 

Gtr. 

Gtr. 

Gtr. *To Coda* 

Gtr. 

Gtr. 

Gtr. 

Gtr. 

Gtr. 

LA VIEJA SARA

3

81

Gtr.

86

Gtr.

91

Gtr.

96

Gtr.

101

Gtr.

106

Gtr.

111

Gtr.

116

Gtr.

121

Gtr.

The image displays a guitar score for the piece 'La Vieja Sara'. It consists of nine staves of music, each labeled with a measure number (81, 86, 91, 96, 101, 106, 111, 116, 121) and the instrument 'Gtr.'. The notation is written in treble clef and includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. The score shows a progression of chords and melodic lines across the staves.

4

LA VIEJA SARA

Gtr. ¹²⁶

Gtr. ¹³¹

Gtr. ¹³⁶

Gtr. ¹⁴¹

Gtr. ¹⁴⁶

Gtr. ¹⁵¹

Gtr. ¹⁵⁶

Gtr. ¹⁶¹

Gtr. ¹⁶⁶ *D.S. al Coda*

The image displays a guitar score for the piece 'LA VIEJA SARA'. It consists of nine staves of music, each labeled 'Gtr.' and starting with a measure number: 126, 131, 136, 141, 146, 151, 156, 161, and 166. The notation is written in treble clef and includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and quarter notes, as well as rests and accidentals. The score concludes with a 'D.S. al Coda' instruction and a Coda symbol (a circle with a cross) at the end of the final staff.

LA VIEJA SARA 5

Gtr.

The musical score for guitar, titled "LA VIEJA SARA", is presented on page 5. It begins at measure 171. The notation is in treble clef. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with a measure rest in the second measure. The bass line features chords and single notes. The piece concludes with a final chord marked with a fermata.

FASE 4: VALIDACIÓN

Se presenta a continuación las valoraciones hechas por maestros de música y estudiantes de guitarra de la Universidad Pedagógica Nacional, obtenida de entrevistas realizadas después de haber escuchado y leído las adaptaciones propuestas en este proyecto.

A. Valoración por Maestros de la Universidad Pedagógica Nacional.

Entrevista realizada a los maestros:

Oscar Orlando Santafé Villamizar, nacido hace 43 años en Pamplona Norte de Santander. Nacido en medio de una familia de trascendencia musical de la región entre los que se encuentran cantantes, directores corales e instrumentistas, que interpretaron música sacra y también popular de la región andina colombiana. Ha realizado estudios de armonía, percusión tradicional, arreglos y dirección; es Licenciado en Música de la Universidad pedagógica Nacional donde estudia tiple como instrumento principal y especialista en Pedagogía con Énfasis en Arte y Cultura del Folclor Colombiano y también realiza una Especialización en Dirección musical. Fue integrante del Sexteto de Cámara Colombiano, una de las agrupaciones más importantes del país en los años 90, y otras agrupaciones con la que ha ganado en numerables festivales de música colombiana por todo el país. Actualmente es director de la Orquesta Típica de la Pedagógica y maestro de tiple, instrumento con el que ha grabado 6 producciones musicales.

El maestro Fabián Forero Valderrama oriundo de la ciudad de Bogotá, quien a sus 46 años se destaca como intérprete de bandola y director. Su conocimiento musical corresponde, como el mismo lo define, a una formación mixta ya que ha realizado estudios de conservatorio y también estudios de músicas tradicionales de la región andina, donde estudio los instrumentos típicos del trió andino colombiano (Guitarra, bandola y tiple). Es músico egresado de la Universidad Nacional de Colombia y especialista graduado en instrumentos de *plectro* del

Liceo Barcelona en España. Actual director de la Orquesta Colombiana de Bandolas (OCB).

¿Cuál considera usted es el papel de la Universidad en torno a la música popular de nuestro país?

El maestro Santafé cree que especialmente la Universidad Pedagógica Nacional tiene la responsabilidad en su “ser” y en su “que hacer” el hecho de pensar en la pedagogía de la música en “general”, y es responsabilidad de todos convencerse de que la música popular o tradicional, colombiana independientemente del momento histórico, hay que acercarla a los espacios académicos, no en un sentido nacionalista, sino por su valor musical; buscando fortalecer un proceso de educación que no pretende desconocer otras perspectivas ni anularlas, más bien, se trata de apropiarse de otros insumos en la formación musical. Por su parte el maestro Forero opina que es de absoluta necesidad la inclusión de estas músicas, ya que el siguiente momento de la práctica de estas músicas es la institucionalización, es decir, la universidad debe hacerse cargo de todo ese patrimonio para sistematizarlo, entenderlo y proyectarlo a los programas de formación.

¿Qué opina de realizar adaptación de música vallenata para los formatos de cuarteto de guitarra y guitarra solista?

Para el maestro Forero es una propuesta interesante y oportuna, ya que ese tipo de experiencia se ha hecho con músicas de la región andina y músicas llaneras, por ejemplo los trabajos realizados por Samuel Bedoya hace unos 20 años y los del maestro Rafael Campo Vives que ha trabajado algo en ese sentido con músicas de la costa, pero específicamente en el género vallenato para estos formatos no se ha hecho, o por lo menos no conozco repertorio en ese sentido. El maestro Santafé considera que es una más de las posibilidades que se pueden abordar con relación al enriquecimiento de los procesos académicos, las músicas vallenatas tienen mucho que aportar no solo para las guitarras sino para prácticamente todos los formatos. Además hay una cosa muy bonita que a ese

respecto creo que el trabajo valida y es la posibilidad de sacarla del imaginario colectivo, en donde se muestra la música vallenata como meramente comercial, ya que desde esa idea se ha maltratado, y por eso esta propuesta puede ayudar a enriquecer la imagen del género.

Después de haber escuchado y visto las adaptaciones propuestas en este trabajo ¿Cuál es su valoración desde lo pedagógico y desde lo musical?

Para el maestro Santafé toda creación musical es posible de ser abordada desde una perspectiva pedagógica, es decir, otros autores como Bach no pensaban en escuela pero su creación musical terminó siendo base de la escuela, o el Concierto de Aranjuez de Rodrigo fue pensado como obra artística pero es utilizada pedagógicamente. Entonces estas adaptaciones desde la pertinencia pedagógica es absoluta y radical, primero esta dirigida a un espacio académico muy específico que es el estudio de la guitarra clásica, lo que trae además todos los procesos de apropiación de la obra, el proceso de análisis, interpretación y reinterpretación, lo cual es totalmente pedagógico, lo mismo sucede con el cuarteto, y es que el trabajo de cámara es primordial en el proceso de formación de cualquier artista, no hay nada más pedagógico que sentarse con otros a hacer música. Para el maestro Forero el hecho de presentar un nuevo repertorio permite acercarse a conocer el género, enseña en este caso todo ese régimen acentual y toda la rítmica, y es valioso tanto musical como pedagógicamente proporcionar ese conocimiento a la gente que no conoce sobre el género.

¿Qué conocimientos aporta la realización de este trabajo investigativo?

El maestro Forero, opina que es un tratamiento muy particular en la guitarra, especialmente el tratamiento del bajo, con la sincopa y la construcción rítmica, por otro lado los rasgueos y ataques o golpes que se muestran, por medio de la escogencia del repertorio muy acertado. En adelante el trabajo permite iniciar un trabajo que lleve a toda una exploración del género, en donde se amplíe de pronto con el lenguaje armónico. El maestro Santafé también hace mención del tratamiento del bajo, aclarando que exige un entendimiento avanzado de la

sincopa, de la rítmica y el manejo de los planos melódicos y acompañante, lo que definitivamente debe enriquecer a un guitarrista que quiera abordar estas propuestas. Por otro lado los cuartetos se muestran no como un guitarrista que lleva el papel principal y los otros acompañan, sino que cada guitarrista aporta desde la perspectiva rítmica, pero también melódica y también lo armónico, mostrando las ideas entrelazadas como si el cuarteto fuera uno solo instrumento.

B. Valoración por estudiantes.

Entrevista realizada a los estudiantes:

Camilo Acevedo estudiante de VIII semestre de Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional con instrumento principal guitarra, nacido hace 26 años en Cartagena. Empezó sus estudios a la edad de 15 años en la Sinfónica Juvenil en la ciudad de Bogotá, ciudad donde ha vivido desde niño. Posteriormente estudio en la Academia Luis A. Calvo donde cumplió un ciclo de seis semestres como estudiante de guitarra.

Luis Castellanos Sánchez nacido en Bogotá hace 23 años, actualmente estudiante IX semestre de Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional con instrumento principal guitarra. Empezó su acercamiento con la música muy joven interpretando música popular del género rock, y sus estudios formales corresponden a los realizados en la Universidad.

Juan Camilo Obando nacido en Bogotá hace 23 años. Quien empezó su formación musical en el seno familiar ya que sus abuelos y tíos tocan música popular. Actualmente es estudiante de V semestre de Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional con instrumento principal guitarra.

Nicolás Sotelo García nacido en Bogotá hace 21 años, estudiante de V semestre de la Licenciatura en Música con instrumento principal guitarra de la Universidad Pedagógica Nacional. Inició su formación musical en la Academia Luis A. Calvo donde estudio guitarra y otros instrumentos como la bandola y el tiple, realizo seis semestres en el proceso de formación de músicas populares y después ingresó a estudiar en la Universidad.

Luis Fernando Hernández Ramírez nacido hace 28 en Bogotá, recientemente egresado como Licenciado en Música de la Universidad Pedagógica Nacional con énfasis instrumental en guitarra. Realizó su trabajo de grado en composición de música descriptiva para guitarra, utilizando como medio la interacción con la pintura en la monografía titulada “Exegesis sonora de Dalí”. Inicio sus estudios desde muy temprano, aproximadamente a los 3 años en el colegio donde empezó tocando percusión, interpretó música popular y rock donde tocó guitarra eléctrica. Estudio guitarra con profesores particulares y también estudio en la Universidad Central en los cursos de preparación para entrar a la carrera en música. En la Universidad Central estudia cinco semestres con el maestro Mario Riveros en el ciclo de pregrado; luego pasa a la Universidad Pedagógica Nacional.

¿Cuál considera usted es el papel de la Universidad en torno a la música popular de nuestro país?

Para Camilo Acevedo el papel de la Universidad es el de resaltar de alguna manera ese tipo de músicas, no quiere decir que se enfatice solamente en esas músicas, pero si hay que resaltarlas e incorporarlas a los curriculum que se estudian a nivel de las universidades, sobre todo para poderlas comprender y sistematizarlas. Por parte Luis Castellanos considera que la Universidad debe ser la plataforma que impulse esas músicas populares a un nivel un poco más elaborado y también para que las personas tengan más acceso a ellas, la universidad tiene que aportar ese plano donde se dé ese desarrollo cultural. Para Juan Obando la universidad está haciendo un muy buen trabajo al tratar de rescatar y promocionar las músicas populares de nuestro país, pero se encuentra

una falencia en cuanto a los trabajos que se han realizado, pues estos no salen de la academia, lo cual no tiene explicación porque se niega esa oportunidad a las masas, quedando desconocida. Nicolás Sotelo también cree que la Universidad está en ese camino de acentuar el acervo cultural desde sus músicas, se está creando un buen espacio para rescatar esas músicas y hay muchos maestros que están haciendo esa labor como el Maestro Oscar Santafé, Edwin Guevara y Fabián Forero, quienes desde sus programas están realizando una importante labor en ese sentido. Luis Hernández lo define como el reto y la misión de la universidad, por ejemplo en la Pedagógica desde su misión en la enseñanza, está llamada a formar músicos y seres humanos con conocimiento de la cultura y de sus músicas, lo cual permite al mismo tiempo ampliar el lenguaje musical.

¿Qué opina de realizar adaptación de música vallenata para los formatos de cuarteto de guitarra y guitarra solista?

Camilo Acevedo opina que es una forma de ampliar el panorama, de ampliar el repertorio; es empezar a sistematizar este tipo de música lo que va a permitir su conocimiento dentro de la academia. Luis Castellano lo afirma como “idea genial”, ya que básicamente se eso casi no hay, refiriéndose a trabajos previos en esa línea. Es realizar un acercamiento a un género que es tan propio a la academia y darle otra categoría, mostrándolo de una forma más exquisita y no solo desde el ambiente festivo al que siempre ha estado relacionado. Para Juan Obando la idea es bastante innovadora, ya que desde su conocimiento es algo que nunca se ha hecho. Nicolás Sotelo opina igualmente que se trata de un proyecto innovador, ya que a pesar de la existencias de varios festivales de guitarra vallenata, no se conocen los materiales escritos y sobre todo para formatos de guitarra solista. Es un fundamento que se debe hacer con la totalidad de nuestras músicas y la música vallenata tiene un color y un sabor muy especial que se adapta muy bien a la sonoridad de la guitarra, demás que aporta a la realización de nuevas adaptaciones o composiciones planteando otro repertorio que permita acercarse a la guitarra clásica. Según Luis Hernández se trata de un proyecto muy ambicioso, y opina que de este tipo de trabajos no se conoce. Es algo que debe pensarse y valorarse muy bien por su aporte y rescate de una música tan importante en

nuestro país que ha dado tantos frutos, y también es un regalo que le se brinda a la universidad, a los cuartetos y a potencializar el lenguaje de la guitarra, intensificando diferentes técnicas, sonidos e interpretaciones.

Después de haber escuchado y visto las adaptaciones propuestas en este trabajo ¿Cuál es su valoración desde lo pedagógico y desde lo musical?

Desde lo pedagógico, Camilo Acevedo cree que aporta desde el ejercicio de la escritura de esta música, ofrece el conocimiento de posibilidades rítmicas. Luis Castellano refiriéndose a Coriun Aronian dice que este ejercicio de educación musical con mayor contextualización proporciona un efecto en la vida, admitiendo que nuestras músicas al igual que las tendencias eurocentristas tienen su riqueza. Juan Obando opina que realizar este tipo de trabajo es permitir conocer melo-tipos, instrumentación y estilos propios del vallenato, por lo que pedagógicamente es acertado. Por otro lado la propuesta del trabajo en grupo es importante porque el conocimiento parte de lo individual para ir a lo colectivo y regresar a lo individual, en un proceso de construcción bastante completo, el cual está reflejado en las adaptaciones para cuarteto donde se genera desde las diversas perspectivas un fortalecimiento y retroalimentación de la experiencia individual. Para Nicolás Sotelo se trata de un acercamiento que proporciona un entendimiento gramatical, rítmico y sonoro del género. Luis Hernández lo ve desde el aporte de material escrito para guitarra en base a esta música, realizado un acercamiento importante acercamiento, desde lo histórico y lenguaje.

¿Qué conocimientos de aporta la realización de este trabajo investigativo?

Luis Castellano se trata de un fortalecimiento rítmico importante y para el caso de los cuartetos existe un manejo de textura apreciable. Juan Obando reconoce el aporte desde los ritmo-tipos y las posibilidades de arreglos de estas músicas para cuarteto. Nicolás Sotelo también hace énfasis en cuanto a los aportes ritmicos que ofrece la realización de estas adaptaciones y las formas en que se manejaron los arreglos desde lo tímbrico. También Luis Hernández y Camilo Acevedo hacen

referencia a lo importante de tocar temas que son significativos a la hora de abordar la enseñanza lo que mantiene la motivación.

4. CONCLUSIONES

- La indagación documental permitió presentar un documento claro y concreto acerca de la música vallenata, que presenta su comportamiento melódico, rítmico, armónico y estructural; su influencia social y su organología, de la cual sin duda, la guitarra es parte fundamental por encontrarse en ella desde los orígenes del género como compañera de compositores, intérpretes y en los diferentes festivales y grabaciones discográficas.
- Se establecen desde las entrevistas algunos patrones rítmicos usuales para la interpretación del paseo y el merengue vallenato desde la guitarra, mostrando los elementos básicos y característicos según la experiencia y conocimiento de los músicos entrevistados.
- La realización de cuatro adaptaciones para guitarra en los formatos de cuarteto de guitarra y guitarra solista, que aportan nuevos repertorios e insumos para el estudio del instrumento de forma didáctica, estimulando y potenciando la imaginación y la creación como herramientas para la educación.
- Se muestra la importancia de abordar la música vallenata desde un carácter académico, al exigir el análisis de contexto, el análisis musical y procesos de creación e interpretación como herramientas pedagógicas.
- Durante el desarrollo de este trabajo se evidencia la necesidad de conocer a profundidad las formas elementales de los discursos musicales originados en nuestra cultura, los cuales permitirán el reconocimiento,

desarrollo y creación de los mismos, y que indudablemente, son útiles para la formación de los músicos.

- Se muestra la necesidad de los estudios de cámara como los cuartetos de guitarra por su esencia práctica y didáctica, que permiten al maestro integrar diferentes recursos metodológicos y musicales a favor de la formación del músico antes de asumir un papel como solistas, dados por el acompañamiento de los demás integrantes del cuarteto y/o docentes.
- La realización de esta investigación me permitió conocerme como músico, como docente y como investigador, aportando para la vida profesional el conocimiento de métodos, herramientas y estrategias de investigación.
- Esta investigación permitió la integración de algunos estudiantes de guitarra de la Universidad Pedagógica Nacional, quienes convalidaron la realización del proyecto de manera positiva, describiéndolo como un punto de partida para nuevas investigaciones en torno a la música vallenata y otras músicas nacidas en nuestro país buscando ampliar el repertorio y técnicas para el estudio de la guitarra.
- Al término de esta investigación se logran aclarar algunos aspectos melódico, armónicos y rítmicos relacionados al paseo y merengue vallenato, se proponen algunas formas de acompañamiento que usualmente realizan los guitarristas al interpretar estas músicas y se integran estos elementos a dos formatos tradicionalmente utilizados en la formación de guitarristas dentro de las academias; buscando mantener las ideas presentadas en las versiones transcritas, los cuales podrán ser utilizados para que los interesados empiecen a profundizar sus conocimientos sobre el género y amplíen el espectro interpretativo de la guitarra.

- Por último, se recomienda como posible investigación la realización de una antología vallenata, que recopile las músicas que fueron grabadas con guitarra y las transcriba, proporcionándole a los estudiosos del género y de la guitarra, un documento histórico y musical que resalte aun más lo expuesto en este documento y potencie nuevas creaciones.

BIBLIOGRAFÍA

- Arias, J.** (1990) "Resumen histórico de la guitarra clásica". Europrint Editora LTDA.
- Begämbre, S.** (2000). "Estudios sobre el Paseo Vallenato". Tesis para optar al título de Licenciado en Música de la Universidad pedagógica Nacional. Santafé de Bogotá, Colombia.
- Bermúdez, E.** (2004) "¿Qué es el Vallenato?" Una aproximación musicológica. *Ensayos, Historia y Teoría del Arte*, Vol. IX, Nº 9: 9-62. Bogotá D.C. Universidad Nacional de Colombia.
- Bernal, César.** (2010) "Metodología de la investigación" (3ra Ed.). Colombia: PEARSON EDUCACIÓN.
- Burrows, T** (2005) "Método completo de guitarra" (2da Ed.). Barcelona: Parramón Ediciones, S.A.
- Coll, C/ Martín E/ Miras, M/ Onrubia, J/ Solé, I/ Zbala, A.** (1997) "El Constructivismo en el aula" (7ma Ed.). Barcelona: Editorial Graó.
- Chapman, R.** (2006) "Enciclopedia de la guitarra" Historia. Géneros musicales. Guitarriatas. México. Editorial Diana.
- De Zubiría, J.** (2006) "Los Modelos Pedagógicos", Hacia una pedagogía dialogante (2da Ed.). Bogotá D.C.: Cooperativa Editorial Magisterio.
- De Zubiría, J.** (2001) "Tratado de Pedagogía Conceptual 4", Los Modelos Pedagógicos (Décimo cuarta reimpresión). Bogotá D.C. Vega Impresos.
- Elliott, D.** (1997) "Música, educación y valores musicales". *La transformación de la educación musical a puertas del siglo XXI*, ed. V. Hemsy: 11-34. España: Editorial Guadalupe.
- García, M.** (1984) "Didáctica Musical". Buenos Aires. Editorial Ricordi.
- González, H.** (2007) "Vallenato, tradición y comercio" (1ra Ed.). Santiago de Cali. Programa Editorial Universidad del Valle.
- Gutiérrez, T.** (1992) "Cultura Vallenata" Origen, teoría y pruebas. Santafé de Bogotá D.C. Plaza & Janes editores.
- Lorenzo, M. y A.** (2004) "Análisis Musical" Claves para entender e interpretar la música (1ra Ed.). Barcelona: BOILEAU S.A. Editorial de Música.
- Méndez, C.** (2001) "Metodología" Diseño y Desarrollo del Proceso de Investigación (3ra Ed.) Bogotá D.C. McGraw Hill Interamericana.

Pérez, H. (2009) “Interpretación del bajo eléctrico en el vallenato al estilo Binomio de Oro de América”. Tesis para optar al título de Licenciado en Música de la Universidad Pedagógica Nacional. Santafé de Bogotá. Colombia.

Quiroz, C. (1983) “Vallenato Hombre y Canto” (1ra Ed.). Bogotá D.E.: Icaro Editores Limitada.

Sadie, S. (2000) “Diccionario Akal / Grove de la Música”. Madrid. Ediciones Akal, S.A.

Swanwick, K. (1991) “Música, pensamiento y educación”. Madrid. Ediciones Morata, S. A.

Trujillo, G. (1990) “La guitarra en la Nueva Granada y en la Gran Colombia”. Patronato Colombiano de Artes y Ciencias Publicación N° 2 de la Fundación Joaquín Piñeros Corpas. Bogotá.

Yépez, B. (2001) “La Guitarra en la Historia” *La Travesía de la Guitarra. Breve Historia del Instrumento en Colombia*. XII Jornada de estudio sobre la Historia de la guitarra, Vol. 12. Córdoba España. Colección BORDÓN. Ediciones de la Posada.

DISCOGRAFÍA

- DANGOND Silvestre – De La ESPRIELLA Juancho. “El original”. Disco compacto, Sony BMG Music Entertainment 88697330212. Colombia 2008.
- DÍAZ Diomedes – Rois Juancho. “Canta Conmigo”. Disco compacto, Sony Music CDC-464583. Colombia 1990.
- DÍAZ Diomedes. “Grandes Exitos” Volumen 2. Disco compacto. Sony Music CDC 464686. Colombia 1991.
- Oñate Jorge. “Una Leyenda”. Disco compacto, Discos Fuentes D11788. Colombia 2010.
- ZULETA Los Hermanos. “30 Grandes Éxitos”. Disco compacto, Sony Music A22 485814. Colombia 1999.

ANEXOS

ANEXO 1. ENTREVISTAS A INTÉRPRETES DE GUITARRA EN EL VALLENATO.

Maestro BEIMAR TOLEDO ALFARO

Artista vallenato Intérprete de guitarra y cantautor del género, nacido hace 26 años en el municipio de Agustín Codazzi en el departamento del Cesar y ha sido ganador de nueve festivales de música vallenata en guitarra.

PRIMERA PREGUNTA: ¿Cuál ha sido su trayectoria musical en el género vallenato?

Yo nací en Codazzi, pero a pesar de eso no sabía que en Codazzi existía el tema del vallenato en guitarra, ni siquiera el vallenato como tal porque me fui a los nueve- diez años para Valledupar. En Valledupar es donde comienzo como guitarrista y en el año 2000 es donde voy a participar por primera vez en un festival de vallenato en guitarra como guacharaquero, eso fue en Ciénaga Magdalena; y logramos el segundo lugar: Ahí es donde yo quedo enamorado de la guitarra y llego a Valledupar con la ganas de aprender el instrumento. Entonces comienzo a aprender a tocar la guitarra con los maestros Emilio de Armas, José Melo y en la escuela del turco Gil. Más adelante fundamos también un trío de vallenato en guitarra se llamó el "Trió del Alma" que fue con mi compadre Miguel Ángel Oracho y Esmilín Díaz, había un integrante también que nos acompañaba a veces Michael Nieto y yo estaba en la dirección del trío. Con ese trío tuve la oportunidad de participar en más o menos unos 12 o 13 festivales de vallenato en guitarra y soy ganador de 9, que se originan en Valledupar en la plaza Primera de Mayo, en Cañaverales Guajira, en Codazzi Cesar y en Ciénaga Magdalena, ahí cumplí los nueve festivales. Luego de eso me independizo y comienzo a tocar guitarra en diferentes agrupaciones vallenatas como la de Rafael Santos, toqué varias veces con los Hermanos Zuleta y de allí pa'alla incontables parrandas con

Diego Luis Lara hasta que llego a Bogotá y me vuelvo cantante, deje la guitarra no a un lado si no que me puse a cantar, porque antes era solamente guitarrista, era “puntero” y andaba viajando pero yo quería hacer mi proyecto porque también soy compositor de este género tan bonito. Llegó a Bogotá en el año 2006 y ya tengo seis años de estar aquí tocando guitarra con muchas agrupaciones. No he vuelto a los festivales porque ahora en este momento ya me dedico como artista profesional de la música vallenata.

SEGUNDA PREGUNTA: ¿Cómo aprendiste a interpretar la música vallenata en guitarra?

Bueno la iniciativa fue a raíz de escuchar a mi mamá y a la gente en Valledupar y en toda la costa el gusto por la música vallenata en guitarra y decían que se escuchaba muy bonito. Después de haber participado en el año 2000 en el festival de Ciénaga Magdalena en homenaje a Guillermo de Jesús Buitrago, llegó a Valledupar con esa iniciativa con esas ganas de aprenderlo y entonces es cuando Eligio de Armas y José Melo me vieron con las ganas de aprender guitarra y me dieron las primeras clases, estuve como lo dije hace un rato en la escuela del turco Gil y mis primeras clases fueron sencillitas fueron las posición de Re mayor y haciendo en esa época un “pasecito” del Binomio de Oro, y con eso me la pasaba yo todo el día, porque ¡uf! Fueron como semanas dándole; y así fue como aprendí a tocar guitarra.

Después me enseñaron Do mayor, Re mayor, Mi mayor, hicimos unos arpeggios, eso fue lo primerito que yo aprendí, pero yo estaba ansioso de puntear y estaba pendiente de los ejercicios, tenía al maestro azotado y a veces hasta bravo conmigo, aburrido, porque él me ponía las tareas y a veces yo las hacía en la misma clase y tenía que dejarme otras tareas pa’ la casa, y como éramos amigos “llave”, entonces yo llegaba y me iba pa’ la casa con él y allá le hacía otros ejercicios obligándolo a que me diera otro ejercicio pa’ l día siguiente, o sea en ese son yo iba adelantao en el tema, y él me regañaba y me decía que no, tienes que

ir con calma porque a veces yo no terminaba de hacer el ejercicio cuando ya quería estar haciendo otro, pero eran las ganas de tocar guitarra.

TERCERA PREGUNTA: ¿Cuál considera usted que ha sido el papel de la guitarra dentro de la música vallenata?

Bueno el papel de la guitarra ha sido un papel muy importante, de hecho hace gran parte de la historia aunque para muchas personas dicen que el primer instrumento de la música vallenata es la guitarra, hoy por hoy estamos debatiendo el tema, inclusive yo no quiero ya entrar en controversia con la gente tampoco, pero si es verdad que el vallenato tiene más de doscientos años en el país y la guitarra en el género vallenato no tiene más de cien años de haber ingresado entonces por ende el acordeón le lleva bastante trayectoria a la guitarra, pero sin embargo la música en guitarra se escucha muy bonita y por ejemplo cuando tú no quieres escuchar un acordeón, una caja y una guacharaca que suenan un poco más duro suenan también chévere y alegre, tú escuchas una parranda en guitarra suavcito, romántico igual también parrandero muy disiente, enamoradora, es algo muy fantástico, mágico, cuando tú tocas una guitarra tienes una cantidad de notas que tú puedes utilizar en una canción vallenata, las serenatas son diferentes. Entonces esa es una de las cosas que tiene la guitarra, que entra en todas partes, entra donde un acordeón no entra, esa es mi percepción.

CUARTA PREGUNTA: ¿Cómo se realiza el acompañamiento del paseo y el merengue vallenato en la guitarra?

Bueno el paseo, hay diferentes maneras porque hay acompañamientos en la Guajira donde se toca de una manera y en el Cesar se toca de otra manera, en el Magdalena se toca de otra forma, pero más o menos en lo que se llama provincia lo que nosotros llamamos provincia entre Valledupar, San Juan y Bosconia, que es donde se une los tres departamentos; aquí el paseo se toca más o menos de esta manera (Ver video 1). Hay otros que lo tocan así (ver video 2) y es una especie de “sabrosura” de sabor que le hacemos, por ejemplo (Ver video 3).

El merengue se toca así (Ver video 4). El merengue se diferencia de la guabina que tiene los compases muy parecidos en la cadencia o golpecito (apagadito) que tu puedes escuchar. También tiene variantes porque por ejemplo hay otra gente que lo puede interpretar así (Ver video 5) le agregan un golpecito más, y que también se utiliza para la sabrosura en el merengue.

QUINTA PREGUNTA: ¿Qué es eso de la sabrosura?

Es eso que en el resto de las músicas le llaman el mambo, en la salsa por ejemplo cuando estas cerrado y te abres y das la vueltica cuando estas bailando, por ejemplo.

SEXTA PREGUNTA: ¿Cómo interactúa la guitarra con los otros instrumentos del conjunto musical al momento de interpretar un paseo o un merengue vallenato?

Lo más importante o lo más relevante que cambia es cuando por ejemplo tú te encuentras con un Bajo en un conjunto vallenato entonces ya tu no vas hacer el bajo en la guitarra porque para eso ya está marcando el Bajo, entonces simplemente hacemos esto (Ver video 6).

El merengue se acompaña así, igualmente se le quitan los bajos así (Ver video 7) esto en el andante básico, porque uno puede ir adornando con arpeggios así pa' que no pelee con el bajo.

El vallenato en guitarra como son puntera, marcante y guacharaca, uno tiene más libertad de hacer lo que uno quiere guardando siempre los parámetros, pero cuando tú tienes una Caja que te hace un paseo, entonces ya tu estas un poco más obligado a hacer este ritmo acompañado con la caja para que no peleen, sobretodo porque es la caja la que te obliga a marcar un patrón porque si no entonces desordenas un poco la cosa con el bajo.

SEPTIMA PREGUNTA: ¿Qué recomendaciones daría para realizar una enseñanza adecuada de la música vallenata en guitarra?

Una recomendación importante es inicialmente olvidarnos en un principio tanto de la técnica y más bien decirle al estudiante que esto es sabor, que la gente tiene que “distencionarse” que tiene que relajar sus músculos y sentir la canción, bailar la canción o lo que vallan aprender. O sea tú estás haciendo un ejercicio y vas bailando y el mismo cuerpo te va llevando, es una de las maneras más fáciles, a mí por ejemplo me funciona, yo soy un profesor empírico pero así le enseño yo a muchos estudiantes que tengo y me funciona, porque no estás ahí tensionado y con el nervio, si no que le das confianza al estudiante de que se goce; eso en un principio.

Y con el tema de los ritmos, mostrándole, tu escuchas la música vallenata y le estas mostrando así se toca siguiendo la canción, le pones una canción que la escuche y tu le haces el andante, para aquellos que no han nacido con el vallenato, que es como la gente que le queda un poco más difícil aprenderlo.

Maestro CARLOS DAVILA

Abogado y artista vallenato intérprete de guitarra en el género. Nacido hace 22 años en Sincelejo departamento de Sucre.

PRIMERA PREGUNTA: ¿Cuál ha sido su trayectoria musical en el género vallenato?

Desde los doce o trece años más o menos hubo una convocatoria de muchachos por allá, más o menos en lo que es toda esa región de lo que es Sincelejo, los Palmitos, Corosal; se conformó un conjunto a lo que llamaron “Los Pelaos” hoy en día todavía están pero ya son nuevos integrantes. Luego toqué guitarra con un músico que ahora se está conociendo a nivel nacional que es Edgar Piedrahita de Corosal, un tiempo más o menos un año con los Corraleros de Majagual, los nuevos, donde está el hijo de Alfredo Gutiérrez. Otro año antes de venir a vivir a

Bogotá, como a hasta los 16 años con el hijo de Poncho Zuleta, Héctor Zuleta Díaz, y pues ahora actualmente en Bogotá donde estoy radicado, estoy tocando con un muchacho que se llama Harol Ortega que es acordeonista y también con un muchacho de Medellín Hijo de Juan Jiménez, Juan Jiménez Jr.

SEGUNDA PREGUNTA: ¿Cómo aprendiste a interpretar la música vallenata en guitarra?

Eso es algo que lo he aprendido, yo me ponía a escuchar a mi papá en las parrandas, mi papá también es guitarrista y él un tiempo fue bajista inclusive de Alci Acosta; en parranda yo lo veía me interesé y me ponía solito a aprender con la guitarra y métodos de guitarra de esos que venden por ahí, y así poquito a poquito, porque cuando uno está pequeño poco tiene fuerza y los dedos mas corticos se le complicaba a uno muchas posiciones, por ejemplo la de Do, la dominante de Do que uno tiene que hacer fuerza. Entonces más o menos como desde los ocho-nueve años solito fui aprendiendo poquito a poco, ensayando la guitarra hasta lo que he aprendido hoy en día.

TERCERA PREGUNTA: ¿Cuál considera usted que ha sido el papel de la guitarra dentro de la música vallenata?

Bueno de hecho en la música vallenata, hasta los registros que nosotros tenemos, fue el primer instrumento que comenzó a incursionar en el desarrollo del género, no tanto fue el acordeón como de pronto muchos lo creemos, sino que fue la guitarra la que escuchábamos en reuniones de alta alcurnia de alto impacto social que nosotros encontrábamos, inicialmente la guitarra tuvo ese papel que poco a poco fue cambiando con el acordeón una vez que fue traído de Alemania y comenzó hacer también su incursión propia dentro de la música vallenata. Entonces más que un instrumento que es de mero acompañamiento como lo estamos viendo hoy en día creo que la guitarra ha representado un papel importante en el nacimiento y desarrollo de la música vallenata.

CUARTA PREGUNTA: ¿Cómo se realiza el acompañamiento del paseo y el merengue vallenato en la guitarra?

Yo diría que hay varias formas y eso creo que varía de acuerdo con la persona que lo esté interpretando y de acuerdo como se esté tocando. Por ejemplo si estamos tocando con otra guitarra que es esencial para que se efectúe “como todo el acompañamiento” de lo que sería el vallenato, se haría distinto.

Una opción es por ejemplo la que yo utilizo que es como si fuera un “arpajeo”, en el paseo a mi modo de acompañarlo sería más o menos de esta forma (Ver video 8). Si nosotros escuchamos música por ejemplo como la Guillermo Buitrago, escuchamos que cambia sustancialmente, por ejemplo nosotros vemos la “Casa en el aire” como lo acompaña (Ver video 9), lo cual sería como un modo más tradicional.

El merengue no es más sencillo ni tampoco más complejo que el paseo, también tiene su propia construcción; pero el merengue tiene una casualidad y es que se puede inclusive confundir en el acompañamiento con otros géneros, encontramos el bambuco o inclusive encontramos géneros como la Carranga acá en Colombia que de pronto se podrían confundir. Normalmente en la música vallenata el género merengue lo acompañaríamos de la siguiente manera, básica por decirlo así (Ver video 10) esa sería la manera que a mi modo de ver es como la más sencilla que se podría utilizar en merengue porque hay otras adecuaciones que le hacen muchos músicos con muchas agrupaciones, serían distintas pero yo creo que ese sería como el prototipo a seguir del merengue.

QUINTA PREGUNTA: ¿Cómo interactúa la guitarra con los otros instrumentos del conjunto musical al momento de interpretar un paseo o un merengue vallenato?

Por ejemplo si estamos tocando así como estamos “a capella”, por decirlo así, sonido ambiente; nos damos cuenta que de todas maneras el vallenato se apaga un poco y eso precisamente, por la evolución que ha tenido el vallenato, es lo que

hace que se familiarice más con el acordeón que es un instrumento más violento, que suena más duro que la guitarra. La guitarra en ese sentido es un instrumento más pasivo y también hasta el modo de tocarlo, por ejemplo la música de Buitrago y la música de Bovea y sus vallenatos es una música más pasiva, entonces escuchamos un vallenato más sentado que el vallenato agresivo, más violento, más propositivo y más elaborado que se da con el acordeón. Entonces si estamos en una parranda sonido ambiente, uno le dice al cajero o al guacharaquero que no toque tan duro porque apaga la guitarra, es decir no se va a escuchar; entonces uno va recurrir a segundas ayudas con micrófonos o con ecualizadores para guitarra, pero de todas maneras la cosa se va a sentir como más apagada más sentada, cuando no debería ser así, porque yo creo que el vallenato con acordeón y con guitarra deberían guardar una identidad, un sentido de pertenencia por decirlo así.

SEXTA PREGUNTA: ¿Qué recomendaciones daría para realizar una enseñanza adecuada de la música vallenata en guitarra?

Pues yo creo que rescatar el papel que está jugando el acordeón hoy día, eso toca traerlo de allá y toca incluirlo en la interpretación que se hace inclusive moderna, porque hay mucho vallenato con guitarra nuevo y un poquito más allá de primera. Hay que imprimirle más esa capacidad de ejecución que tiene el acordeonista con su acordeón, las digitaciones que se hacen que son propias, traerlas al vallenato y que no sea más pacífico; para mí el vallenato en el buen sentido de la palabra debe ser un poco más agresivo tanto en el merengue como en el paseo, sea a la velocidad que se esté llevando, sea la velocidad que se esté tocando; debe ser una cuestión así, más propositiva, menos pasiva y observando las digitaciones que se hacen allá (en el acordeón) tratar de rescatarlas e imprimirlas en lo que está haciendo guitarra, o lo que se hace con la guitarra.

Maestro CARLOS ERNESTO ALBARRACÍN MONTAÑA

Nacido hace 66 años en la Población de Purificación en el departamento del Tolima.

PRIMERA PREGUNTA: ¿Cuál ha sido su trayectoria musical en el género vallenato?

En el género vallenato he estado en producciones de José Barro con mi hermano Gentil Montaña en donde se interpreto solamente guitarra desde lo melódico, después se hicieron producciones con los maestro Alberto Fernández, Luis Eduardo Aguilar en donde cantó Carlos Zabaleta; también se hicieron producciones con el maestro Emiliano González de una música que en esa época se llamaba “Sabrosa” donde yo interpreto el requinto.

SEGUNDA PREGUNTA: ¿Cómo aprendiste a interpretar la música vallenata en guitarra?

La música vallenata yo la empecé escuchando en esa época al maestro Fontanilla con su guitarra quien era en ese tiempo lo máximo que había como acompañante de guitarra quien tocaba con “Bovea y Sus Vallenatos”. Yo me le “pegue” a saber exactamente como era un ritmo de vallenato.

TERCERA PREGUNTA: ¿Cuál considera usted que ha sido el papel de la guitarra dentro de la música vallenata?

Al comienzo era protagonista la guitarra al igual que el requinto, hoy en día ya entro el acordeón pero el vallenato no empezó con acordeón sino con guitarra. Hoy la dejaron como en un segundo plano a no ser como hacen “Los Cincuenta de Joselito” que la aplica allí, del resto la guitarra la han colocado solamente como haciendo la percusión casi como llevando la base de la guacharaca o con la caja, y el resto va en la “sabrosura” que tenga la persona para hacerle una variedad

haciendo acentos, pero eso ya va en el gusto que tenga el ejecutante de la guitarra.

CUARTA PREGUNTA: ¿Cómo se realiza el acompañamiento del paseo y el merengue vallenato en la guitarra?

Bueno el paseo en ese tiempo cuando no había Bajo (instrumento musical) la guitarra iba haciendo el bajo y el “rasgadito”, hoy en día como ya hay Bajo entonces “yo” el ritmo ya lo he ubicado suprimiendo el bajo, para que no haya choque. Entonces se dan dos rasgueos hacia arriba, una pausita y otro hacia arriba y otro hacia abajo (Ver video 11), son las dos formas con bajo y sin el bajo.

Cuando hay guitarra, requinto y guacharaca, y esta amplificadas la guitarra es mejor darle como “Porro” y eso permite que sea más cerrado, porque si la persona no sabe tapar los bajos se produce un ruido que suena feísimo (ver video 12)

El merengue se toca así (Ver video 13), y también se realiza sin los bajos. También hay otra forma como “Jalaito” (Ver video 14).

A nivel melódico es prácticamente jugar con la rítmica, en esa época había muchas introducciones bonitas que saco el maestro Bovea, él usa muchas terceras o a una sola cuerda, era raro que se metiera una sexta (Ver video 15). Pero hoy en día ya se usan acordes y ha evolucionado, pero a mí me gusta más el vallenato de antes, ahora con todas esas “fusiones” lo están acabando, ya no sentimos nuestro folklor, se ha ido perdiendo todo eso, ¡lástima!

QUINTA PREGUNTA: ¿Cómo interactúa la guitarra con los otros instrumentos del conjunto musical al momento de interpretar un paseo o un merengue vallenato?

Si estamos en un grupo grande, hay veces que se le da cierto protagonismo, pero muchas veces se pierde puede haber un buen guitarrista hay pero no le dan opción sino que el acordeón llena todo por ejemplo. Entonces la guitarra la llevan de base, como un “rellenito”.

SEXTA PREGUNTA: ¿Qué recomendaciones daría para realizar una enseñanza adecuada de la música vallenata en guitarra?

Para darle más expresión al ritmo se debe realizar hacia abajo el rasgueo del ritmo, porque muchos lo hacen halando las cuerdas pero eso no le da la intensidad. Lo otro es apagar los bajos, se debe pulsar y aflojar con la mano izquierda para apagar el bajo o con la derecha cuando sea necesario, por ejemplo la sexta cuando queda al aire, eso le da el “sabor”, y si está amplificado y no se apagan los bajos eso es grave.

ANEXO 2. VIDEOS DE ENTREVISTAS

- Video 1 Guitarra Vallenata (GV). Ritmo de paseo Maestro Beimar Toledo.
- Video 2 GV. Variante Paseo vallenato Beimar Toledo
- Video 3 GV. Uso de los andantes ejemplo “La Casa en el Aire”. Beimar Toledo.
- Video 4 GV. Ritmo de Merengue. Beimar Toledo.
- Video 5 GV. Variante Merengue. Beimar Toledo.
- Video 6 GV. Acompañamiento de paseo sin Bajos. Beimar Toledo.
- Video 7 GV. Acompañamiento de merengue sin bajos. Beimar Toledo.
- Video 8 GV. Ritmo de Paseo Maestro Carlos Dávila.
- Video 9 GV. Variante de Paseo Carlos Dávila.
- Video 10 GV. Ritmo de Merengue Carlos Dávila.
- Video 11 GV. Ritmo de Paseo Maestro Carlos Montaña
- Video 12 GV. Variante tipo “Porro” Carlos Montaña.

- Video 13 GV. Ritmo de Merengue Carlos Montaña.
- Video 14 GV. Variante Merengue Carlos Montaña.
- Video 15 GV. La melodía desde la guitarra en el vallenato. Carlos Montaña.

ANEXO 3. AUDIOS DE LA PROPUESTA

- a. Audio Adaptación Guitarra Solista Paseo “La Loma”. Midi**
- b. Audio Adaptación Cuarteto Paseo La Creciente del Cesar. Midi**
- c. Audio Adaptación Guitarra Solista Merengue “La Viaja Sara”. Midi**
- d. Audio Adaptación Cuarteto Merengue “Palomita Volantona”. Midi**