



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:

MELOTIPOS QUE DEFINEN LA INTERPRETACIÓN DEL PASEO VALLENATO EN EL BAJO ELÉCTRICO

Presentado por la estudiante:

RAUL RIOS VARGAS

C.c. 80.035.984

Código 2011175032

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

- Desarrolló un proceso investigativo sólido y pertinente para los objetivos planteados.
- La temática desarrollada es indispensable para el ámbito del conocimiento en el bajo eléctrico.
- Aclara la evolución del bajo eléctrico en el vallenato.
- Hace relación con los esquemas rítmicos que acompañan a los diferentes melotipos del paseo vallenatos.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 - lector	Mauricio Josué Sichacá Ávila		4.8
Jurado 2 - lector	Gabriel León		4.5
Jurado 3 - asesor	Luis Alberto Ramírez		4.8

Nota final: Cuatro punto siete (4.7)

Dado en Bogotá D.C. a los 27 días del mes de mayo de 2016.

**MELOTIPOS QUE DEFINEN LA INTERPRETACION DEL PASEO VALLENATO
EN EL BAJO ELECTRICO**

Raúl Ernesto Ríos Vargas

COD: 2011175032

Asesor Especifico:

Luis Alberto Ramírez

Trabajo de grado para optar por el título de licenciado en música

Universidad Pedagógica nacional de Colombia

Facultad de Bellas artes

Licenciatura en Música

Bogotá Colombia Mayo de 2016



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL

FORMATO

RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 1 de 2

1. Información General

Tipo de documento	TRABAJO DE GRADO
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
Título del documento	MELOTIPOS QUE DEFINEN LA INTERPRETACION DEL PASEO VALLENATO EN EL BAJO ELECTRICO
Autor(es)	RÍOS VARGAS, RAÚL ERNESTO.
Director	LUIS ALBERTO RAMIREZ.
Publicación	Bogotá. Universidad pedagógica nacional, 2016. 95 Paginas.
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. UPN
Palabras Claves	Melotipos, paseo vallenato, bajo eléctrico en el paseo vallenato.

2. Descripción

En este trabajo de grado se dan a conocer los elementos musicales característicos del paseo vallenato en el Bajo Eléctrico, para su correcta ejecución. Tomando como referencia paseos vallenatos tradicionales y modernos. Aportando así para la conservación de este genero que es patrimonio inmaterial de la humanidad. Y dejando como resultado unos ejercicios didácticos para el correcto abordaje al genero.

3. Fuentes

- Ahumada, R., Gutiérrez, T., Daza, J., Machado, A., y Silva, C. (2015). *¡Ay' ombejuepa jé! Toca, canta, versea, juega y baila con el vallenato*. Colombia: Ministerio de Cultura
- Bermúdez, E. (2004). *¿Qué es el vallenato? Una aproximación musicológica. Ensayos Historia y teoría del arte*. Vol IX, N° 9, 21 grafías, Bogotá D.C: Universidad Nacional de Colombia, pp. 9-62.
- Cortés, E. (2013). *Alfredo Gutiérrez, el Juglar Rebelde*. Grafic Editores.
- De La Rosa, J. (2012). *Metodología para aprender por medio de la notación musical la ejecución de los instrumentos típicos del vallenato, caja y guacharaca*. (tesis pregrado). Universidad Popular del Cesar.
- González, L. (2015). *Análisis para la interpretación del bajo eléctrico sobre seis obras del Binomio de Oro*. (Tesis pregrado). Universidad Distrital Francisco José de Caidas. Bogotá, Colombia.
- Ministerio de Cultura (2013). *Plan especial de salvaguardia para la música vallenata tradicional del Caribe Colombiano*. Bogotá: Colombia.
- Oñate, J. (2003). *El Abc del Vallenato*. Bogotá: Ed. Taurus.
- Quiroz, C. (1982). *Vallenato Hombre y Canto*. Bogotá: ICARO
- López Cano, S. C. (2014). *Investigación Artística en Música* (1 edición ed.). Barcelona.



FORMATO

RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 2 de 2

4. Contenidos

Construcción del marco referencial del bajo eléctrico y su inclusión en la música vallenata
Identificar repertorio representativo y algunos de los principales exponentes del paseo vallenato en el bajo eléctrico.
Identificar las características musicales que definen el Paseo vallenato.
Analizar musical e interpretativamente los melodiosos característicos del paseo vallenato en el bajo eléctrico.
Construir herramientas didácticas para abordar el género del paseo vallenato con el bajo eléctrico.

5. Metodología

Cualitativa por la recopilación de datos y de carácter descriptivo al buscar identificar rasgos importantes de un fenómeno específico. **CUALITATIVA – DESCRIPTIVA.**

6. Conclusiones

Existe muy poca información con respecto a bajistas que incursionaron en el género del vallenato.
Hay un déficit de material escrito con respecto a los melodiosos de las músicas colombianas entre ellas el paseo vallenato.
Aunque el bajo eléctrico no hizo parte de los instrumentos que conformaron los inicios del paseo vallenato, en este momento tiene un papel representativo en el género.

Elaborado por:

RAÚL ERNESTO RÍOS VARGAS

Revisado por:

LUIS ALBERTO RAMÍREZ.

Fecha de elaboración del Resumen:

02

06

2016

TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN	11
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	12
DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA	12
PREGUNTA CENTRAL.....	17
OBJETIVOS.....	17
<i>Objetivo general</i>	17
<i>Objetivos específicos</i>	17
JUSTIFICACIÓN.....	18
ANTECEDENTES	22
MARCO TEÓRICO	27
VALLENATO	27
<i>Instrumentación</i>	30
El acordeón	33
La guacharaca.....	34
Caja vallenata	35
La guitarra y el bajo eléctrico	37
<i>Los cuatro aires de la música vallenata tradicional</i>	39
PASEO VALLENATO	41
<i>Forma, textos y musicalización del Paseo Vallenato</i>	43
BAJO ELÉCTRICO.....	51
<i>Incorporación del Bajo Eléctrico en el Vallenato</i>	54
<i>Exponentes del Bajo Eléctrico en el Vallenato</i>	57
<i>Técnicas aplicadas a la interpretación del Bajo Eléctrico</i>	59
Mano derecha	59
Mano izquierda	63
Posición de ambas manos.....	65
MELOTIPOS DEL VALLENATO.....	66
METODOLOGÍA.....	68
TAREAS INVESTIGATIVAS	69
ANÁLISIS MUSICAL	71
FORMA	71
OBRAS SELECCIONADAS	73
MELOTIPOS SELECCIONADOS	83
<i>Melotipo 1</i>	83
<i>Melotipo 2</i>	83
<i>Melotipo 3</i>	84
<i>Melotipo 4</i>	84
<i>Melotipo 5</i>	85
<i>Melotipo 6</i>	85
<i>Melotipo 7</i>	86

<i>Melotipo 8</i>	86
<i>Melotipo 9</i>	87
<i>Melotipo 10</i>	87
<i>Melotipo 11</i>	87
<i>Melotipo 12</i>	88
<i>Melotipo 13</i>	88
<i>Melotipo 14</i>	89
CONCLUSIONES	90
REFERENCIAS	92

Anexos

Audio Paseo lento
Audio Paseo Lento sabor
Audio Paseo Rápido
Audio Paseo Rápido abierto
Video Melotipo 1
Video Melotipo 2
Video Melotipo 3
Video Melotipo 4
Video Melotipo 5
Video Melotipo 6
Video Melotipo 7
Video Melotipo 8
Video Melotipo 9
Video Melotipo 10
Video Melotipo 11
Video Melotipo 12
Video Melotipo 13
Video Melotipo 14
Partitura La Candelosa.
Partitura Análisis El Caballito.
Partitura Análisis Esa.
Partitura Análisis Muere una flor.
Partitura Análisis Relicario de besos.

ÍNDICE DE IMÁGENES

IMAGEN 1 FIGURACIÓN GUACHARACA: METODOLOGÍA PARA APRENDER POR MEDIO DE LA NOTACIÓN MUSICAL LA EJECUCIÓN DE LOS INSTRUMENTOS TÍPICOS DEL VALLENATO, CAJA Y GUACHARACA – JUAN DE LA ROSA.	35
IMAGEN 2 EJECUCIÓN GUACHARACA: : METODOLOGÍA PARA APRENDER POR MEDIO DE LA NOTACIÓN MUSICAL LA EJECUCIÓN DE LOS INSTRUMENTOS TÍPICOS DEL VALLENATO, CAJA Y GUACHARACA – JUAN DE LA ROSA.	35
IMAGEN 3 FIGURACION CAJA VALLENATA: METODOLOGÍA PARA APRENDER POR MEDIO DE LA NOTACIÓN MUSICAL LA EJECUCIÓN DE LOS INSTRUMENTOS TÍPICOS DEL VALLENATO, CAJA Y GUACHARACA – JUAN DE LA ROSA.	36
IMAGEN 4 SIGNOS DE FIGURACIÓN CAJA VALLENATA: METODOLOGÍA PARA APRENDER POR MEDIO DE LA NOTACIÓN MUSICAL LA EJECUCIÓN DE LOS INSTRUMENTOS TÍPICOS DEL VALLENATO, CAJA Y GUACHARACA – JUAN DE LA ROSA.	37
IMAGEN 5 FIGURACIÓN CAJA VALLENATA: METODOLOGÍA PARA APRENDER POR MEDIO DE LA NOTACIÓN MUSICAL LA EJECUCIÓN DE LOS INSTRUMENTOS TÍPICOS DEL VALLENATO, CAJA Y GUACHARACA – JUAN DE LA ROSA.	37
IMAGEN 6 EJECUCIÓN CAJA VALLENATA: METODOLOGÍA PARA APRENDER POR MEDIO DE LA NOTACIÓN MUSICAL LA EJECUCIÓN DE LOS INSTRUMENTOS TÍPICOS DEL VALLENATO, CAJA Y GUACHARACA – JUAN DE LA ROSA.	37
IMAGEN 7 PERCUSIÓN BASE DEL PASEO VALLENATO: ¿QUÉ ES EL VALLENATO? UNA APROXIMACIÓN MUSICOLÓGICA – EGBERTO BERMÚDEZ.	43
IMAGEN 8 EJEMPLO PRIMEROS PASEOS VALLENATOS: ¿QUÉ ES EL VALLENATO? UNA APROXIMACIÓN MUSICOLÓGICA – EGBERTO BERMÚDEZ.	46
IMAGEN 9 EJEMPLO COMPLEJIZACIÓN PASEO VALLENATO: ¿QUÉ ES EL VALLENATO? UNA APROXIMACIÓN MUSICOLÓGICA – EGBERTO BERMÚDEZ.	47
IMAGEN 10 ACOMPAÑAMIENTO CONTINUO DE LA MANO IZQUIERDA DEL ACORDEÓN: PLAN NACIONAL DE SALVAGUARDIA PARA LA MÚSICA VALLENATA TRADICIONAL DEL CARIBE COLOMBIANO –MINISTERIO DE CULTURA.	49
IMAGEN 11 SONIDO TRADICIONAL DEL ACORDEÓN: PLAN NACIONAL DE SALVAGUARDIA PARA LA MÚSICA VALLENATA TRADICIONAL DEL CARIBE COLOMBIANO –MINISTERIO DE CULTURA.	50
IMAGEN 12 EJEMPLO DEL TEMPO EN EL PASEO VALLENATO : ¿QUÉ ES EL VALLENATO? UNA APROXIMACIÓN MUSICOLÓGICA – EGBERTO BERMÚDEZ.	51
IMAGEN 13 POSTURA Y PARTES DEL BAJO ELÉCTRICO: ¡AY´OMBEJUEPA JÉ! - MINISTERIO DE CULTURA	54
IMAGEN 14 THUMBING	61
IMAGEN 15 POPING.....	62
IMAGEN 16 PALM MUTE POSTURA	63
IMAGEN 17 PALM MUTE POSTURA 1	63
IMAGEN 18 DEAD NOTES	64
IMAGEN 19 GHOST NOTES	64
IMAGEN 20 POSICIÓN DE AMBAS MANOS EN POWER CHORDS	65
IMAGEN 21 MELOTIPO: FRAGMENTO PASILLO LA GATA GOLOSA – FULGENCIO GARCÍA.	66
IMAGEN 22 MELOTIPO: FRAGMENTO PASILLO VINO TINTO – FULGENCIO GARCÍA.	67
IMAGEN 23 MELOTIPO Nº1: EL CABALLITO – CARLOS VIVES	83
IMAGEN 24 <i>MELOTIPO Nº2: LA CANDELOSA – BINOMIO DE ORO.</i>	84
IMAGEN 25 MELOTIPO Nº3: MUERE UNA FLOR – BINOMIO DE ORO.	84
IMAGEN 26 MELOTIPO Nº4: MUERE UNA FLOR – BINOMIO DE ORO.	85
IMAGEN 27 MELOTIPO Nº5: LA CANDELOSA – BINOMIO DE ORO.	85
IMAGEN 28 MELOTIPO Nº6: LA CANDELOSA – BINOMIO DE ORO.	86
IMAGEN 29 MELOTIPO Nº7: ESA – BINOMIO DE ORO.	86

IMAGEN 30 MELOTIPO Nº8: RELICARIO DE BESOS – BINOMIO DE ORO.....	86
IMAGEN 31 MELOTIPO Nº9: ESA – BINOMIO DE ORO.....	87
IMAGEN 32 MELOTIPO Nº10: ESA – BINOMIO DE ORO.....	87
IMAGEN 33 MELOTIPO Nº11: MUERE UNA FLOR – BINOMIO DE ORO.....	88
IMAGEN 34 MELOTIPO Nº12: LA CANDELOSA – BINOMIO DE ORO.....	88
IMAGEN 35 MELOTIPO Nº13: VARIACIÓN ANTERIOR	88
IMAGEN 36 MELOTIPO Nº14: MUERE UNA FLOR – BINOMIO DE ORO.....	89

Índice de tablas

TABLA 1 TAREAS DE INVESTIGACIÓN	69
TABLA 2 ANÁLISIS LA CANDELOSA	73
TABLA 3 ANÁLISIS EL CABALLITO	75
TABLA 4 ANÁLISIS ESA.....	77
TABLA 5 ANÁLISIS MUERE UNA FLOR.....	79
TABLA 6 ANÁLISIS RELICARIO DE BESOS.....	81

Resumen

Este trabajo se propone dar a conocer y los melodiosos en el paseo vallenato desde el instrumento bajo eléctrico que son de una especial importancia para la labor del músico instrumentista que pretende realizar una aproximación consciente al género vallenato, ya que exige un conocimiento de estos modos para lograr un proceso comprensivo que se traduzca en la interpretación del instrumento musical, logrando superar el ámbito estrictamente funcional y consiguiendo comunicar lo más fielmente la expresión de un pueblo a través de su música. Para lograr esto se analizaron 5 paseos vallenatos donde se puede evidenciar los melodiosos mas recurrentes en el genero. Creando una herramienta para poder suplir la necesidad de asimilar conceptualmente los diversos géneros musicales y lograr una ejecución instrumental fidedigna; es decir, a la manera en que se interpreta por los músicos de la región en la cual se desarrolla el género en cuestión, siendo esto un presupuesto para lograr el estatuto profesional en el ámbito de la música popular.

Planteamiento del problema

Descripción del Problema

En el territorio Colombiano existe un alto número de expresiones culturales, la música es una de ellas. Esta varía de acuerdo con la zona geográfica, grupos culturales que habitan en la zona donde emerge y la relación de estos entre sí. Uno de los ritmos que ha llegado a ser más conocido y representativo tanto dentro como fuera del país es el vallenato. Podría afirmarse que este ritmo es parte de lo que se considera la identidad colombiana, particularmente al caribe. En los últimos años la aceptación de esta música se ha ampliado superando las fronteras de la Costa Atlántica, e inclusive las fronteras nacionales. Si bien a mediados de este siglo el vallenato era una música que sólo otorgaba identidad a un pequeño grupo de campesinos de la Costa Atlántica colombiana, algunos años después, puede afirmarse que esta música le confiere identidad a todo un departamento y gran parte de la Costa Atlántica. Finalmente, en los últimos años de acuerdo con Blanco (2000) se ha expandido a todo el país y ha cruzado las fronteras erigiéndose como la música colombiana más representativa.

Ahora bien, como cualquier género musical, la aceptación y popularidad del vallenato ha sufrido varios cambios a través del tiempo. Diversos autores concuerdan en la heterogeneidad existente sobre la historia de este género, de manera más precisa, como muestran en el portal Identidad Vallenata (2016) no hay un acuerdo sobre la historia del desarrollo del vallenato hasta la actualidad. Lo

que si esta claro es que las manifestaciones musicales otorgan identidad y se transforman con el tiempo. En un intento de apropiarse con el género e identificarse con él, la interpretación se hace propia y van emergiendo nuevas necesidades expresivas sea por motivación del intérprete o por estrategia comercial en la música. Esto da cuenta de los métodos de producción musical, por ejemplo, hoy en día a diferencia de sus inicios no es tan frecuente que el cantante interprete el acordeón y también pueda llegar a ser el compositor de la letra de sus canciones.

Otro aspecto fundamental es lo que plantea Álzate (2014) y es que desde la academia falta una lectura más responsable sobre las músicas particularmente sobre “*¿cómo suena nuestra diversidad?*”. Este autor enfatiza en que la formación como músicos no es suficiente, y las herramientas académicas pueden quedar cortas a la hora de entender las expresiones de cada comunidad. En general el mencionado autor plantea que en América la proyección folclórica en la música académica se ha realizado sin ningún rigor ni ambición científico-documental. En lo que respecta al vallenato, su transmisión ha sido mayormente a partir de enseñanza oral, desde sus orígenes los compositores trataron de reelaborar lo que oían de música folclórica en su ciudad. Al ser tan escasos los registros, es muy posible la variación en su ejecución. Pero además a ello se suma un fenómeno que ha tenido gran incidencia y es el desarrollo tecnológico de las últimas décadas, lo cual da paso a la globalización expandiendo la difusión de la música a niveles globales y a una mayor velocidad. Esto ha implicado un importante generador de la diferenciación simbólica, lo cual significaría la

homogenización de la música que en el Vallenato podría evidenciarse en los modernos grupos musicales que utilizan instrumentos como guitarras y bajos eléctricos, algo no muy tradicional pero al mismo tiempo, es un creador de identidad.

Sobre lo anterior, Bermúdez (2004) agrega que las coordenadas espacio-temporales que determinan lo aceptable a nivel histórico y su ubicación, han estallado en estos tiempos de globalización. Aunado a ello al analizar el oficio musical se constata que más que movilizarse por géneros, los músicos se mueven por escenarios de trabajo que convalidan y demandan experiencias musicales distintas, lo que realza la necesidad de que el músico en la actualidad pueda contar con experiencia en diversos géneros y acceso a información que le permita su ejecución. Sin embargo, los músicos interesados en prácticas musicales populares en general no reciben formación académica, sino de forma parcial. La mayoría hacen uso de sus herramientas teóricas para luego acercarse a esas músicas desde la práctica concreta. Basta con realizar una búsqueda en internet sobre la ejecución del bajo en el vallenato y el lector notará la cantidad de videos en la web (YouTube) y la ausencia de material escrito al respecto. Una explicación que ofrecen Goubert, Zapata, Arenas, y Niño (2009) es que la tradición musical nacional ha enfatizado en su carácter europeizante, dejando de lado la exploración sistemática de las músicas populares y tradicionales. El acercamiento paulatino de los jóvenes hacia los usos creativos del patrimonio como por ejemplo en proyectos con fusiones es una muestra de la necesidad de ir más allá y de buscar un contacto con la realidad musical del país. Por estas razones, este estudio propone una primera aproximación desde lo técnico de carácter científico y documental

sobre la música, con la intención de sistematizar las particularidades de la práctica.

El presente estudio se interesa en el paseo vallenato ya que de los cuatro aires es éste el de mayor vitalidad (Ministerio de Cultura, 2013) en cuanto su difusión. Por otra parte, el paseo ha sido el aire vallenato más promocionado por la industria del disco y hace parte de un gran bloque de ritmos caribes de subdivisión binaria que se internacionalizaron desde finales de los años 40 (Bermúdez, 2004). Por esta razón, ha sido terreno de experimentación y de importantes cambios estructurales para acomodarse a formas de versificación. Asimismo, los discursos instrumentales se modificaron imitando estos patrones y ampliando formas expansivas en los desarrollos melódicos de los interludios. En este sentido, resulta importante registrar la evolución del género sobre todo porque como plantea González (2013) aunque se han escrito algunos libros sobre distintos aspectos de este género de la música típica colombiana la mayoría desde la óptica sociológica o literaria ninguno había abordado con todo rigor el tema de las particularidades de su lenguaje musical propiamente dicho, tanto así que como menciona el autor la música que actualmente conocemos como vallenata es amada con pasión por unos y odiada visceralmente por otros, y en vista de los cambios a través del tiempo, de alguna manera desconocida por todos, si se habla desde el punto de vista estrictamente técnico musical¹

¹ El Vallenato en tiempos de difusión (s.f). En Ponencias del encuentro de investigadores de música afrocaribe. *Huellas. Revista universidad del Caribe*. N°67 y 68 (vol. doble) pp. 54-64.

El presente trabajo valora los melodipos² como elementos a los cuales recurren los compositores para orientar su música dentro de los lineamientos del nacionalismo musical (Aretz, 2004) y en este sentido, se propone una revisión de los mismos como rasgos característicos de formas musicales que desempeñan un papel cultural como parte de la memoria musical de un pueblo, siendo la expresión de un lenguaje característico con la intención de contribuir a la preservación y rescate de nuestra identidad cultural.

Es así como la comprensión de los melodipos en el paseo vallenato supone una especial importancia para la labor del músico instrumentista que pretende realizar una aproximación consciente al género vallenato ya que exige un conocimiento de estos modos para lograr un proceso comprensivo que se traduzca en la interpretación del instrumento musical, logrando superar el ámbito estrictamente funcional y consiguiendo comunicar lo más fielmente la expresión de un pueblo a través de su música. También en el ámbito musical existe la necesidad de asimilar conceptualmente los diversos géneros musicales para lograr una ejecución instrumental fidedigna; es decir, a la manera en que se interpreta por los músicos de la región en la cual se desarrolla el género en cuestión, siendo esto un presupuesto para lograr el estatuto profesional en el ámbito de la música popular.

² Se entiende por *melodipos* los rasgos melódicos más importantes e identificadores de un determinado género musical.

Pregunta central

Tomando como referencia repertorio del paseo vallenato tradicional y no tradicional ¿Cuáles son los elementos musicales (melotipos) que definen la interpretación de este aire vallenato en el bajo eléctrico?

Objetivos

Objetivo general

Dar a conocer los elementos técnicos musicales de la interpretación del paseo vallenato en el bajo eléctrico.

Objetivos específicos

- Identificar repertorio representativo y algunos de los principales exponentes en el bajo eléctrico del paseo vallenato.
- Identificar las características musicales que definen el Paseo vallenato.
- Analizar musical e interpretativamente los melotipos característicos del paseo vallenato en el bajo eléctrico.
- Brindar herramientas didácticas para el estudio y el abordaje del género para su interpretación en bajo eléctrico.

Justificación

El presente estudio es necesario porque contribuye a la conservación cultural de la música tradicional en Colombia, puesto que el Vallenato se ha consolidado en el imaginario de la identidad colombiana, en congruencia con la declaración de la Unesco en cuanto a la protección del patrimonio inmaterial (Barrios, 2014). Es así como a partir de los resultados se busca promover el respeto por las matrices melódicas de esta música que se construye a partir de la realidad y la cotidianidad.

Conviene destacar que de acuerdo con Goubert, Zapata, Arenas y Niño (2009) en el ámbito musical no se ha considerado prioritario realizar una sistematización de la interpretación musical a partir de la práctica de los músicos, además resulta complejo el aparataje logístico y conceptual para lograrlo. Consecuentemente, hay una debilidad en el conocimiento que se produce sobre las diferentes formas de hacer y pensar el arte. Como plantea Bermúdez (2004) en el medio musical colombiano ha habido poca difusión de los productos de investigación sobre la música y los instrumentos musicales, razón por la cual en la literatura divulgativa sobre música prevalecen caracterizaciones que provienen de las orientaciones ideológicas de diferentes ambientes culturales y no del estudio de la documentación existente, sumado a ello, en el medio académico existe una carencia de documentación que especifique los elementos característicos y puntuales de los melodiosos del vallenato, lo cual representa una dificultad teniendo en cuenta que la educación superior se sustenta en su mayor parte por la

legitimidad y facilidad de acercamiento al texto escrito, al conocimiento sistematizado como herramienta de formación.

La escasa producción nacional en el campo de la investigación musical se manifiesta en la reiteración de unos pocos títulos clásicos, pero desactualizados referidos a la música nacional. Por ejemplo "*Historia de la música en Colombia*", aún se utiliza este texto, que en 1963 ya iba por la tercera edición, y que difícilmente puede tratar el tema de la historia de la música en Colombia, al desconocer lo ocurrido en las casi cinco décadas que median entre su primera publicación y la actualidad. Así ocurre con otros documentos como "*El Archivo Musical de la Catedral de Bogotá*" de Egberto Bermúdez, que son básicos en las búsquedas de información pero que carecen de actualización adecuada. A esto puede sumarse que la mayoría de los programas centra la formación del lenguaje musical en los desarrollos de la música europea occidental (de tradición anglosajona, francesa o alemana) y existe muy poca fundamentación en el trabajo de la música colombiana o latinoamericana. Esta dificultad se acrecienta por la poca o escasa investigación evidenciada en los programas y la escasez de programas de posgrado (Goubert, Zapata, Arenas, y Niño, 2009).

Sumado a lo anterior, la música se convierte en fuente importante de trabajo, ligada al turismo y a la industria cultural, y el contexto laboral para los músicos colombianos exige un amplio conocimiento en lo que se refiere a géneros musicales, tanto del exterior como del interior del país. Los músicos de hoy en día por la globalización deben saber interpretar diferentes géneros, por lo cual hay una

necesidad de documentación que les permita (en este caso, a los bajistas), adquirir los conocimientos necesarios para lograr un mejor acceso y desempeño en el entorno laboral. Esta investigación contribuye como una propuesta interpretativa a partir del estudio de la manera en que se aplican diferentes técnicas en un instrumento.

Como puede distinguirse, uno de los propósitos de este trabajo es convertirse en una herramienta para los bajistas ante la necesidad de documentación necesaria que les permita mejorar sus conocimientos respecto a la idónea interpretación del paseo vallenato, pues el conocimiento de diversos géneros y estilos es una de las competencias que deben tener los instrumentistas en el entorno colombiano actual, y la ausencia de sistematización de estos saberes en su modo originario hace imposible esta posibilidad.

La necesidad de esta sistematización obedece a conservar parte del patrimonio inmaterial que está en peligro de extinción por el deceso de los músicos que poseen dicho conocimiento, la falta de efectividad de la tradición oral como mecanismo para la transmisión de estos saberes y la preeminencia de nuevos modos musicales dentro del género vallenato tales como la “nueva ola” que cada día van implantando nuevas lógicas mientras se va relegando el sustrato original. En esta medida se espera que los resultados de este estudio signifiquen un registro para futuras generaciones sobre las raíces del paseo vallenato.

Así, la expectativa es poder reconocer y evidenciar a nivel práctico (interpretación del bajo eléctrico), teóricas (comprensión del estilo musical de paseo vallenato), y culturales (conservación del acervo musical vallenato),

logrando generar un impacto en varios frentes y convirtiéndose en un recurso y ejemplo para investigaciones venideras. Respecto a los melodiosos de las músicas populares colombianas; las cuales están urgidas de procesos que sistematicen adecuadamente sus saberes culturales a través de la academización como estímulo para fomentar el interés por éstas, al menos las que aún perviven a pesar de la inclemencia propia del mundo telemático e inmediato en el que vivimos.

Por otra parte, puede afirmarse que la presente investigación genera información valiosa con respecto a la diatriba o dilema central del vallenato como género musical, que preserva una tendencia que reivindica lo “auténtico del género” a la vez que permite la innovación y el cambio, ya que el foco central es el bajo eléctrico como instrumento que si bien no es originario del género, en la actualidad se encuentra arraigado a la interpretación musical en vivo.

Finalmente, este estudio emerge de mi propia experiencia como intérprete de la música vallenata hace ya varios años, interpretando el bajo eléctrico y reconociendo las dificultades que esto conlleva y la necesidad de los músicos para acercarse al género cuando desean interpretarlo. Personalmente, esta investigación significa poder sintetizar y contribuir éticamente desde mi experiencia como músico e intérprete y a partir de mis gustos particulares por la música vallenata, con los aprendizajes que he adquirido en la academia. Es oportuno destacar que la música es un importante factor de cohesión que anima al músico y reivindica su condición sociocultural como depositario y agente de la tradición musical. En esta medida refleja el rostro y la historia de un pueblo y desde allí contribuye a la construcción de sentido de pertenencia.

Antecedentes

“El padre del vallenato moderno”

En este artículo de Solano (2006) se narra la trayectoria artística del maestro Alfredo Gutiérrez como uno de los primeros innovadores del vallenato. Este texto retrata que fue el cantante mencionado quien formalmente ingresó el bajo eléctrico a la escena del vallenato, lo cual es el testimonio de los orígenes del uso del bajo como instrumento primordial en esta música.

“El verdadero bajo cubano”

Un material realizado por el maestro Carlos Del Puerto (1994). Este material muestra un acercamiento pedagógico de cómo transcribir y presentar pasajes de bajo eléctrico en el género de la salsa, y su respectivo acompañamiento en la batería. La relevancia de esta fuente radica en que orienta de una forma clara cómo abordar los melodiosos del paseo vallenato y cómo transcribirlos de una forma adecuada.

“¿Qué es el vallenato? Una aproximación musicológica”

En este documento, su autor Bermúdez (2004) ilustra la historia del vallenato como música tradicional que se convierte en popular a la luz de la musicología como fenómeno social y cultural a través del análisis directo de la música. Constituye una caracterización del género, realizada a partir del análisis de su música y de la información contextual existente sobre esta, algo poco frecuente en la ya extensa literatura sobre este tema. Como resultado del análisis, en el texto

se deja ver que en el vallenato hay una fuerte presencia de patrones musicales afroamericanos, sin embargo, destacan la autonomía de la música frente a sus condicionantes culturales e intelectuales. Distinguen dos tradiciones, una tradición musical, y otra, cultural e intelectual y parece ser que la tensión entre las dos se ha resuelto a favor de la primera, aunque la publicidad sobre el género la han logrado los representantes de la segunda. Se debate el imposible de querer hacer música popular y tradicional al mismo tiempo. La pertinencia de este texto es la contextualización del paseo vallenato y la descripción de algunos melodiosos pertenecientes a este género.

“Guía para el acompañamiento del bajo eléctrico en el vallenato”

Este proyecto realizado por Daza (2009) en la Universidad el Bosque tuvo como propósito encontrar elementos musicales que permitan acompañar el género vallenato con el bajo eléctrico. Constituye un aporte fundamental en la medida que ofrece una propuesta que destaca el aporte de diversos intérpretes destacados en el instrumento.

“Plan especial de salvaguardia para la música vallenata tradicional del Caribe Colombiano”

Este documento fue elaborado por el Ministerio de Cultura (2013) a propósito de la declaración del Vallenato como patrimonio cultural, en el se proponen valorar la música vallenata tradicional y sus aires propios, como elementos identitarios de la Región del vallenato, buscando la preservación de sus matrices melódicas, armónicas y literarias, velando por el rescate y validación de las tradiciones

asociadas a la manifestación y su apropiación y retransmisión por parte de las nuevas generaciones. Se identifican las principales funciones sociales del Vallenato tradicional, así como los problemas y riesgos que afronta la manifestación cultural.

“Análisis para la interpretación del bajo eléctrico sobre seis obras del Binomio de Oro”

Esta investigación realizada por González (2015) en la Universidad Distrital Francisco José de Caldas (Facultad de Artes ASAB) es una monografía que incluye una mirada al proceso de inclusión del bajo eléctrico en el conjunto vallenato a partir de sus grandes exponentes. La transición de la Guitarra al Bajo es uno de los puntos centrales de este estudio, con énfasis en arpegios, saltos, secuencias y diferentes ritmos que van ligados a los patrones del acordeón, ya que estos patrones aparecen de igual manera dentro de las matrices usadas por el Bajo Eléctrico en el acompañamiento de estos ritmos. La realización de este trabajo tuvo como antecedente y motivación el repertorio del *Binomio de Oro ante la* necesidad de entender la forma como se hacen presentes los elementos de la mano derecha de la Guitarra en la interpretación del Bajo Vallenato y de qué manera se aplica la técnica y posición nacida en su totalidad por la interpretación de la Guitarra Acústica en el mismo antes de la inclusión del Bajo.

“Las músicas regionales maravillas por descubrir”

En este documento Tobón, y Londoño (s.f) dejan ver que en Colombia poco se han estudiado científicamente las músicas de las diversas culturas que conforman el país, explican como a partir de que en las universidades no se ofrecía formación en etnomusicología ni formaban investigadores que, desde lecturas interdisciplinarias y despojados de un colonialismo academicista, profundizaran sobre el qué, dónde, cómo y para qué de las manifestaciones tradicionales y populares. A partir de esto hacen hincapié en la necesidad de indagar y explican cómo en 1991 fundaron el grupo *Valores Musicales Regionales*, desde el cual se estudian las músicas populares y tradicionales de Colombia; se investiga centrados en la etnomusicología; relación entre la música y la totalidad de la cultura, con un dialogo interdisciplinario permanente.

“¡Ay´ombejuepa jé! Toca, canta, versea, juega y baila con el vallenato”

Es un PDF interactivo creado en el año 2003 por el Ministerio de Cultura puso en marcha el Plan Nacional de Música para la Convivencia (PNMC) como política de Estado para ampliar las posibilidades de conocimiento y disfrute de la música. Esta herramienta contribuye al desarrollo de los individuos y de las comunidades, al fortalecimiento de mejores oportunidades de educación y esparcimiento para los colombianos y a la construcción de proyectos colectivos en torno a esta expresión artística por medio del material pedagógico y musical que recoge diversas características culturales y formas de conocimiento. En este

material interactivo se describen los instrumentos del grupo vallenato tradicional, a saber, acordeón, caja y guacharaca, resulta destacable que en este material suman la guitarra y el bajo eléctrico. El diseño pedagógico de la cartilla se basó en el trabajo de investigación y análisis desarrollados por los autores Ahumada, Gutiérrez, Daza, Machado, y Silva (2015) sobre los elementos estructurales de la música vallenata.

Marco Teórico

Vallenato

El Vallenato es un tipo de música relativamente joven que empezó a consolidar su identidad a principios del siglo XX. Es un descendiente directo de la Cumbia y como tal tiene una estructura rítmica binaria. Orivio (1994) lo define como una forma de canto, música y literatura enraizada en los sectores populares, esencialmente rurales, de la costa atlántica y reflejo riquísimo de la vida económica, social y cultural de esa región. Hace cerca de un siglo, los cantos de vaquería que entonaban los pastores del Valle de Upar y los campesinos, comenzaron a expandirse por los caminos de La Guajira, el Atlántico, el Gran Bolívar y el Magdalena. El vallenato empezó a ser un canto lleno de contenido sociológico, un relato cantado que pregona los amores, las vivencias y hasta los chismes.

De acuerdo con la historia, este género presenta herencias indígenas, africanas y europeas. La forma melancólica del canto, la brevedad en la notación del pentagrama y el uso de cierto tipo de reiteraciones constituyen las supervivencias indígenas. De los esclavizados africanos, heredó el ritmo de las percusiones mulatas, encomendadas en los conjuntos a la guacharaca, la caja y a veces al tambor. De los españoles integró la tradición del romance, con estrofas de cuatro versos y décimas, construyendo así una métrica rígida para la versificación del canto.

Según Puello (2004) el encuentro de las culturas: europea, africana e indígena en nuestro suelo produjo una forma de expresión musical conocida hoy como vallenato. Por su riqueza tanto literaria como musical esta expresión musical ha logrado traspasar fronteras permitiendo ganar un espacio cultural en los países del mundo hispano.

En revisión de la historia es posible reconocer que el término vallenato ha vivido toda una metamorfosis en su significado. En principio el vocablo ballenato – con b– referido al hijo de la ballena que nace pintado con rayas. Como éstas se parecen a las que se producían en la piel de quien era picado por un mosquito proliferante en La Provincia a principios del siglo pasado, el cual originaba la enfermedad conocida como carate, por analogía, el término se aplicó a los hombres que padecían esa enfermedad cutánea. Con el tiempo, la semántica popular transformó el término hasta abarcar no sólo a los pintados sino a todos los habitantes de La Provincia de Padilla, región en la que la enfermedad se daba de manera abundante. Tal vez, por asociación de ideas, muchos confundieron el término con el gentilicio de esta bella ciudad y al escribirlo cambiaron la b por v originando el término que se utiliza hoy. Lo cierto es que el vocablo terminó aplicándose de manera preferencial a los nativos de Valledupar, según algunos, se trata de un neologismo que nació con los nativos viajeros en mulas, que cuando se les preguntaba en otras tierras de dónde eran, en su decir campesino respondían “Soy nato del Valle”, que es como decir “Soy del Valle nato”.

Continuando con la historia vinculada al termino, la palabra predilecta de los bajeros (Magdalena) y de los sabaneros (viejo Bolívar) para burlarse de los

provincianos (cesarienses y guajiros) era “vallenato” utilizándola con un tinte despectivo, como si se aludiera a gente de baja condición social. No obstante, cuando el oficio de los acordeoneros es aceptado socialmente y los músicos pueden entrar a los clubes y a las reuniones de políticos prestigiosos y de altos dignatarios, cuando las canciones y sus personajes se dan a conocer más allá de las fronteras de la localidad, entonces se asume con orgullo el viejo término despectivo que ahora se ha vuelto sinónimo de distinción. Este uso de la palabra mantiene hoy su vigencia.

En su evolución, el término rebasó su carácter de gentilicio, aplicable a los nativos de la provincia y se extendió a una manera específica de interpretar el acordeón y de componer y cantar versos. Así, por ejemplo, cuando se afirma que Juan Muñoz toca vallenato, el término ya no es gentilicio, sino que designa una manera de ejecución en el acordeón de ciertos ritmos. Si un acordeonero interpreta con su instrumento un aire diferente se considera en Valledupar que ese músico no toca vallenato. De esta manera la palabra ya no designa ni un gentilicio ni un estilo sino un género. Pero también se usa el término vallenato para distinguir un tipo específico de conjunto musical compuesto por acordeón caja y guacharaca: el conjunto vallenato. Aquí el término alude, pues, a un formato musical. En síntesis, el vocablo “vallenato” presenta al menos cuatro acepciones: gentilicio, estilo de ejecución del acordeón, género y formato musical (Pacheco, 2001; Puello, 2004).

La música vallenata, tal como se la conoce hoy, es el resultado de una complejidad cultural que suma copiosamente factores geográficos, económicos,

antropológicos, étnicos e históricos, es fruto de un escenario geográfico diverso del Caribe colombiano, situado por encima de las divisiones territoriales político-administrativas del Estado. Suficientes elementos que se conjugan, a través de quinientos años de historia, para engendrar una identidad cultural simbolizada en su música que hoy es orgullo de Latinoamérica (Ahumada, 2015).

La exposición más temprana de los principales elementos musicales del estilo que posteriormente se denominaría “música vallenata” o “vallenato”, se la debemos a Emirto de Lima (c1888-1972) autor de los primeros estudios musicológicos sobre la música de la costa atlántica colombiana. Entre 1920 y 1940, De Lima, pianista y compositor curazoleño residente en Barranquilla, se interesó por la música urbana y campesina de aquella región y realizó diferentes estudios sobre sus géneros, estilos e instrumentos musicales, los cuales publicó reunidos en un solo volumen en 1942. Sus aportes se refieren a los elementos musicales formales, instrumentales y estilísticos de la música cultivada en esa época en el Atlántico y los antiguos departamentos de Bolívar y Magdalena (Bermúdez, 2004).

Instrumentación

Siempre se encuentra la pregunta ¿que instrumento conformo primero el vallenato, la guitarra o el acordeón?. Pues antes de ser utilizados en la trilogía vallenata, estuvo en su lugar un instrumento autóctono. El nombre de este instrumento es la flauta, carrizo, pitos o gaita; “El merengue, el son, el paseo y otros ritmos fueron tocados primero con pitos y gaitas a la orilla del río

Magdalena.” (Quiroz, 1982). También podemos encontrar un escrito que resuelve esta duda “Es así como la guacharaca redujo su extensión; el tambor aborígen se convirtió en caja al perder una membrana y adoptar la percusión con las manos, y el carrizo o flauta vertical que ocupó en otros tiempos el lugar del acordeón debió ceder el espacio a éste, su pariente aerófono”.(Gutiérrez, 1992; pp 498).

Entonces queda claro que los instrumentos que constituyen la popular trilogía vallenata (guacharaca, caja y acordeón) todos tienen predecesores (maracas, tambor y flauta) y la guitarra no es propiamente la primigenia del acordeón. No obstante las primeras apariciones de lo que se puede nombrar como vallenato las hizo el maestro GUILLERMO BUITRAGO (1920 -1949) dando a conocer las canciones de el maestro RAFAEL ESCALONA, mas adelante BUITRAGO conformo la agrupación Bovea y sus vallenatos. También aparece en la que se considera la primera grabación de vallenato (1944) prensada en Chile con el maestro ABEL ANTONIO VILLA y llevaba como titulo “las cosas de las mujeres”. En esta grabación se ve como la guitarra y el acordeón van de la mano, sólo mas adelante el acordeón tomo la delantera quedándose con el protagonismo del vallenato.

Ahora el tambor, o caja, en el soporte rítmico; la guacharaca que cumple el mismo papel y el acordeón que está a cargo de la melodía, o contra melodía, y soporte armónico. Es interesante ver que cada uno de estos tres instrumentos tiene origen en cada una de las culturas que dieron origen a nuestra raza y a nuestra música vallenata: El acordeón proviene de Europa, el tambor de África y la

guacharaca de los indígenas Colombianos. En el conjunto típico de hoy se incluye un cuarto integrante, el cantador, quien haría parte del grupo a raíz de los festivales vallenatos, hasta no hace menos de 25 años no estaba en el formato, ya que era el acordeonero quien hacía la voz cantante y a su vez interpretaba el acordeón. Un aspecto destacable de esta figura de cantante es el tipo y color de voz en estos conjuntos y la armonía característica que siguen las segundas voces. Los cantos vallenatos contienen las décimas de rancia estirpe española, la síncopa característica de los aires africanos, y el lamento melancólico de los cantos indígenas (González, 2015).

En un vallenato tradicional se mezclan la herencia africana a partir de los golpes firmes y rítmicos de una caja, la guacharaca con sus sonidos tradicionales indígenas y el acordeón, producto de la cultura musical europea. Esta unión es la que acopla y define los cuatro aires tradicionales por el marcante de sus bajos. El elemento líder de esta música es el acordeón, y de estos instrumentos se condensa una riqueza cultural e histórica y suficiente para interpretar el paseo, el son, el merengue y la puya en un vallenato autóctono. Aunque la historia de los instrumentos nativos o la llegada de los que no lo son, no ha sido del todo clarificada, existen algunas teorías sobre la llegada e incorporación de los mismos, una de ellas es el proceso inicial de globalización originado con la colonización de América, que implicó una interrelación económica y cultural de las naciones, de acuerdo con los comienzos de la constitución del mercado mundial en el siglo XVI. Desde la globalización el vallenato ha pasado a ser un producto musical masificado por las disqueras del país con una fuerte presencia en los

medios de comunicación masiva. De acuerdo con Blanco (2000) el vallenato actual es un producto comercial que se ve regulado por las leyes del mercado y queda expuesto a un juicio valorativo de los consumidores del mismo. Debido a esto cambia sus parámetros constantemente, a diferencia del tradicional. El actual trío de caja, guacharaca y acordeón es un largo proceso de hibridación cultural y musical. Antes de él se interpretaron en la región una gran cantidad de instrumentos indígenas, europeos y africanos.

El acordeón

Instrumento patentado en Austria y creado en el siglo XIX, es el único instrumento no raizal del folclor musical vallenato (acordeón, caja, guacharaca), que llegó más de trescientos años después de la llegada de la percusión africana. Se conoce que penetró por todos los puertos marítimos y fluviales de América, desde Canadá hasta Argentina. En Colombia llegó a Santa Marta, a Riohacha, a Mompox, a El Banco, a Tamalameque y de inmediato los contrabandistas y viajeros de ganado los transportaron tierra adentro. En los primeros años del siglo XX, ya muchos de nuestros juglares habían cambiado las gaitas por el acordeón, porque el instrumento recién llegado traía incorporados en su estructura las gaitas hembra y macho. A la derecha la hembra en los pitos, y a la izquierda el macho en los bajos. La fusión musical cobraría hasta hoy una gran importancia en todo el Valle de Upar y en el país.

La guacharaca

Este instrumento hace parte de la familia de los idiófonos - instrumentos musicales que produce el sonido por la vibración del propio cuerpo -, los cuales pueden ser de choque, de sacudimiento o de fricción; en la cultura musical vallenata se emplea el pilón, las maracas y la guacharaca, respectivamente. Con la guacharaca se intentó imitar el canto de algunas aves del tipo que cantan en coros de hembras y machos. Por ello, la guacharaca instrumento, en el pasado estaba constituida por una pareja de hembra y macho y poseía un tamaño superior a un metro. El sonido de este instrumento, equivalente no sólo al canto de la guacharaca, sino también al crik - crik del grillito nocturno o al rak - rak - rak del guasalé, es uno de los sonidos musicales que los pueblos originarios de América han considerado siempre como un inductor a la meditación profunda. Para la cultura vallenata, la humilde y rústica guacharaca es objeto de honores en los festivales.

En la siguiente imagen podemos ver como es la notación y ejecución de la guacharaca, (De La Rosa, 2012).

Imagen 1 *Figuración guacharaca: Metodología para aprender por medio de la notación musical la ejecución de los instrumentos típicos del vallenato, caja y guacharaca – Juan De La Rosa.*

SIGNO	DENOMINACIÓN	DESCRIPCIÓN
↓	FRICCIÓN DESCENDENTE	Indica que el trinche debe frotarse hacia abajo en la superficie corrugada con un desplazamiento corto.
↑	FRICCIÓN ASCENDENTE	Indica que el trinche debe frotarse hacia arriba en la superficie corrugada con un desplazamiento corto.
⤵	FRICCIÓN DESCENDENTE APOYADA	Indica que el trinche debe frotarse hacia abajo en la superficie corrugada con un desplazamiento largo.
⤴	FRICCIÓN ASCENDENTE APOYADA	Indica que el trinche debe frotarse hacia arriba en la superficie corrugada con un desplazamiento largo.

Imagen 2 *Ejecución guacharaca: : Metodología para aprender por medio de la notación musical la ejecución de los instrumentos típicos del vallenato, caja y guacharaca – Juan De La Rosa.*



Caja vallenata

Uno de los capítulos más apasionantes en la historia evolutiva de los instrumentos autóctonos de la música vallenata, es el de la caja, que no llegó de África, como se creyó por mucho tiempo, sino que es producto de diversas fases evolutivas sucedidas en la región vallenata. El Valle de Upar y la Sierra Nevada de Santa Marta podrían ser de los lugares del planeta con mayor cantidad y variedad de tambores raizales. La caja vallenata evolucionó de la caja de dos membranas

que se tocaba con dos baquetas. Este tambor acompañó al acordeón luego de su tardía llegada al Valle de Upar como lo testimoniaron antiguos juglares y a partir de este elemento se fraguó la evolución de la caja vallenata: primero perdió una membrana para ser percutido, a veces con baquetas y a veces a “mano limpia”; luego se impuso la general percusión negroide, es decir, a “mano limpia”; y posteriormente, por razones de sonoridad, cambió su forma cilíndrica por la forma cónica.

La descripción que hasta ahora se ha realizado de los instrumentos, corresponde a lo planteado por Ahumada, Gutiérrez, Daza, Machado, y Silva (2015) en su recopilación y publicación por el Ministerio de Cultura, conviene destacar que además de los tres instrumentos tradicionales, los autores se permiten incluir permiten incluir la guitarra y el bajo eléctrico como acompañantes de las agrupaciones tradicionales del vallenato.

En las siguientes imágenes se ven las convenciones musicales empleadas para ejecutar la caja vallenata. (De La Rosa, 2012).

Imagen 3 *Figuración caja vallenata: Metodología para aprender por medio de la notación musical la ejecución de los instrumentos típicos del vallenato, caja y guacharaca – Juan De La Rosa.*

NOMBRES	SIGNOS
GOLPE ABIERTO I	●
GOLPE ABIERTO II	⊙
GOLPE FONDO	⊕
GOLPE SLAP	×
GOLPE TAPADO	⊗

Imagen 4 Signos de figuración caja vallenata: Metodología para aprender por medio de la notación musical la ejecución de los instrumentos típicos del vallenato, caja y guacharaca – Juan De La Rosa.

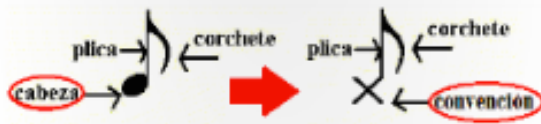


Imagen 5 Figuración caja vallenata: Metodología para aprender por medio de la notación musical la ejecución de los instrumentos típicos del vallenato, caja y guacharaca – Juan De La Rosa.

NOMBRES	GOLPE ABIERTO I	GOLPE ABIERTO II	GOLPE FONDO	GOLPE SLAF	GOLPE TAPADO
NEGRA					
CORCHEA					
SEMICORCHEA					
FUSA					
SEMIFUSA					

Imagen 6 Ejecución caja vallenata: Metodología para aprender por medio de la notación musical la ejecución de los instrumentos típicos del vallenato, caja y guacharaca – Juan De La Rosa.



La guitarra y el bajo eléctrico

La guitarra es un instrumento que ha estado en la región desde la época colonial. En cuanto su tiempo de permanencia, aventaja al acordeón por más de dos siglos, sin embargo, hasta hace poco no fue tan popular por ser privilegio de las clases adineradas de la región. Los guitarristas interpretaron boleros, tangos, rancheras y en general canciones, como se denominaba, del repertorio romántico

de la guitarra. Algunas familias se relacionaron siempre en nuestro pasado con este instrumento, como los Espeleta, los Mindiola y hasta los primeros Zuleta, pues Cristóbal, aquel valduparense padre del Viejo Emiliano Zuleta, fue uno de los más destacados guitarristas vallenatos, sin embargo ninguno de ellos interpretó con la guitarra los cuatro aires del folclor vallenato. Al parecer la incorporación de la guitarra al mundo del vallenato se debió fundamentalmente a Tobías Enrique Pumarejo, Don Toba (1906-1995), fuente de inspiración para el maestro Rafael Escalona. Don Toba fue el primer compositor vallenato que se acompañó de una guitarra, aunque él nunca la tocó, tuvo el privilegio, para la época, de estudiar desde su adolescencia en Medellín en donde dedicó buena parte de su tiempo a la música. Sin embargo, Don Toba era un distinguido jinete y un vaquero de los mejores, oficio que al regresar a su tierra le permitiría empaparse del pueblo que le enseñaría su música tradicional. Fue con Guillermo Buitrago (1920 - 1949) y Julio César Bovea (1934 - 2009) que se incorporó definitivamente la guitarra a la música vallenata. Buitrago, en su repertorio diverso grabó algunos vallenatos de Emiliano Zuleta Vaquero, Tobías Enrique Pumarejo, Rafael Escalona y otros y difundió la música de Rafael Escalona con gran impacto en el interior del país. Sin embargo, la incorporación masiva de la guitarra al vallenato, no fue antes del surgimiento de Gustavo Gutiérrez y su escuela. La guitarra fue útil entonces a la inspiración y a la definición de los compases de un nuevo canto vallenato de métrica más lenta, vocabulario más refinado y tema predominantemente amoroso, dados los cambios socioculturales acontecidos en la región durante los últimos cincuenta años. A partir de esta época sería común ver a los compositores vallenatos acompañados de la guitarra. Los primeros en destacarse fueron Carlos

Huertas y Hernando Marín; posteriormente, los cantautores vallenatos han llevado una guitarra en sus manos para acompañarse. Es a partir de la grabación masiva del vallenato con fines primordialmente comerciales, desde los años setenta, se incorpora el bajo eléctrico.

Los cuatro aires de la música vallenata tradicional

El Ministerio de Cultura (2013) en su Plan especial de salvaguardia para la música vallenata tradicional del Caribe Colombiano especifica los cuatro aires considerados como propios de la música vallenata tradicional, son dos (2) de subdivisión binaria: el *paseo* y el *son*, y dos (2) de subdivisiones ternaria: *el merengue* y *la puya*.

El merengue, cifrado en 6/8, se presenta generalmente en tempo medio, aunque es posible encontrarlo también en tempo mucho más rápido.

La puya, se dice que es el aire mas veloz de los cuatro, el acordeonista tiene por norma no parar en ningún momento el acompañamiento en 3/4 de los bajos y suele efectuar complejos pasajes con agrupaciones acentuales diferentes las cuales se superponen en la mano derecha.

El son mantiene siempre un tempo andante y acento obstinado sobre los tiempos fuertes del compás, en el acompañamiento de los bajos del acordeón.

El paseo es el más difundido comercialmente, y no tiene tempo preestablecido, por esta razón puede ser interpretado en tempo muy lento o extraordinariamente rápido.

Los patrones de acompañamiento ritmo-métrico de los cuatro aires fueron diseñados por los intérpretes a partir de los legados de la percusión existentes en la tradición de los tamboreros de la región Caribe. Con el tiempo, y sobre todo después del inicio del registro sonoro del género, fueron perfilándose hasta alcanzar los golpes base que en la actualidad caracterizan a cada uno de ellos, con excepción del merengue, cuyo esquema ya se había establecido en su forma actual desde los inicios de la grabación discográfica. Por el contrario, los ritmos de subdivisión binaria – el paseo y el son – eran acompañados en los años 40 con patrones muy similares a los utilizados por los tamboreros en los ritmos de la matriz de cumbia. Sin embargo, los músicos de los conjuntos con guitarra y con acordeón, también interpretaron danzas de subdivisión binaria y ternaria.

Es importante acotar que los aires musicales del vallenato son la estructura rítmica sobre la cual se crearon los cantos tradicionales de la región, lo cual desempeñó un papel determinante la diversidad cultural. Los ritmos, compases y melodías vallenatas hacen parte de los elementos que caracterizan los tipos de cultura del Valle de Upar, por eso cada uno de los aires vallenatos hacen referencia a las vertientes culturales que los constituyen, sin embargo en el curso de su constitución todos recibieron el influjo de la diversidad. De Valledupar y el afecto de sus clases dominantes por la música rural de la región, surgió el paseo

en manos de cultores como Tobías Enrique Pumarejo y Rafael Escalona. El paseo, tal como lo conocemos hoy, es definitivamente una forma musical de los acordeoneros posteriores a 1950 (Ahumada, 2015).

Paseo Vallenato

El paseo son narraciones musicalizadas, que se ejecutan con un grupo integrado por caja vallenata, raspa de caña y acordeón de botones, encargado de los adornos sonoros. La melodía, que recae en el acordeón o en la voz del trovador, se limita a comentar o adornar los textos literarios. Puede decirse que es un canto ejecutado por trovadores errantes que con sus voces, de marcado acento regional, narran todo lo que acontece en las provincias de la región como: sucesos políticos, religiosos, laborales y amorosos.

El paseo deriva su nombre del hecho de danzar como si se paseara, lo que es igual a andar al ritmo de la música, característica que se da a plenitud en la danza del paseo vallenato. Musicalmente hablando tiene una cuadratura de compás de cuatro tiempos (4/4), dos medios (2/2) y es fuertemente sincopado. En cuestión de rapidez del ritmo, este ocupa un lugar medio entre los aires vallenatos. Es más lento que la puya y el merengue pero es más rápido que el son. Sin embargo, la misma velocidad de este aire puede variar (paseo rápido y el paseo lento). El paseo rápido es algo difícil de distinguir del merengue, pero escuchando atentamente la ejecución de la caja se puede notar la diferencia.

Según Bermúdez (2004) el paseo ha sido el aire vallenato más promocionado por la industria del disco y hace parte de un gran bloque de ritmos

caribes de subdivisión binaria que se internacionalizaron desde finales de los años 40 (son cubano, la guaracha, el guaguancó, el porro y la cumbia). Por esta razón, ha sido terreno de experimentación en lo formal, organológico y lo literario. Los diseños melódicos del canto han sufrido importantes cambios estructurales al acomodarse a formas de versificación diferentes a los tradicionales. Asimismo, los discursos instrumentales han sido modificados imitando estos patrones y ampliando formas expansivas en los desarrollos melódicos de los interludios.

El tempo del paseo tiene una amplia gama de velocidades a diferencia de lo establecido para los demás ritmos, va desde las similares al son, alrededor de 70 BPM³, hasta muy veloces de 126 y más. A finales de los años 70 *El Binomio de Oro*, un grupo con gran éxito comercial retomó y consolidó esta tendencia que en la actualidad domina el panorama disquero y que está asociada al llamado “vallenato romántico”. Por su parte, en el paseo rápido los instrumentistas acostumbran improvisar pasajes como el de la ilustración en los que se combina la profusión de notas de subdivisión con pasajes rítmicos de ‘sabor’, es decir, estructuras de acentos desplazados que recuerdan los diseños de los viejos juglares.

De acuerdo con el autor, el paseo ha sido campo de experimentación en aspectos melódicos y rítmicos, más que el resto de los aires vallenatos. A continuación se ilustra el acompañamiento del conjunto de percusión base:

³ Se entiende por BPM “Beat Por Minute” golpes por minuto.

Imagen 7 Percusión base del paseo vallenato: ¿qué es el vallenato? Una aproximación musicológica – Egberto Bermúdez.



El paseo es el género musical fundamental del estilo vallenato y abarca entre el 70% y 80% del repertorio de música grabada. Sin embargo, históricamente el paseo parece ser el más reciente de los cuatro géneros o aires. Para la década entre 1930 y 1940 solo se mencionaban el merengue, la puya y el son al referirse a los diferentes géneros de la música de acordeón genérica en el antiguo departamento del magdalena. Unos años después, Rangel Pava indica que en la misma región los ya mencionados aires hacían parte del baile de la cumbiamba y añade que en dicho contextoailable se solían introducir con frecuencia los “aires del fandango” denominándolos “corrido o paseo”. Sólo a comienzos de los años cincuenta, el paseo comienza a mencionarse como un género independiente relacionado con la música de acordeón (Bermúdez, 2004).

Forma, textos y musicalización del Paseo Vallenato

Sobre ese aspecto, Bermúdez (2004) plantea que en términos formales estas piezas presentan una estructura binaria con ligeras variantes (ABCB/ABCB; ABAB/CD CD o ABABCB/ABABCB) que esta totalmente identificada con la estructura de otras formas musicales caribeñas contemporáneas, ya sea cantadas

o instrumentales (danza, danzón, plena, merengue, tango, samba, Calipso, entre otras) y que es la misma que presenta el paseo del repertorio vallenato.

Los datos históricos conocidos para la costa atlántica colombiana coinciden en que la copla y la décima cantada eran los esquemas textuales de los cantos de aquella región. En el primer caso se trataba de la copla tradicional hispánica que se practicaba desde los siglos XVI y XVII en toda el área hispánica de América. De la historia destacan que las versificaciones más usadas eran la redondilla **(ABBA)** y la cuarteta **(ABAB)** con rima asonante y consonante, hecho que coincide enteramente con dicha tradición de poesía cantada, tanto en otras regiones de Colombia como en toda el área hispánica mencionada, en la que son comunes los versos de cinco a ocho y más sílabas. Menos frecuente, aunque común es la variedad de cuarteta más usada en el romance, con esquema **ABCD**. La decima **(ABBAACCDDC)** también común a toda el área hispánica es tal vez la versificación más usada en las controversias o duelos cantados (contrapunteo, piquería, controversia, cifra, payada, milonga, entre otras).

El mencionado autor indica que Pardo Tovar sintetizó los numerosos estudios que se han dedicado a esta tradición en diferentes regiones de Colombia, su conclusión fue la total coherencia que existe en las muestras de todas las regiones del país, de acuerdo con un sustrato antiguo (siglos XVII y XVIII) común a todas las tradiciones de poesía cantada, tanto de Colombia como de otros lugares de América hispana. Esta coherencia parece haber sido observada por varios autores con respecto al vallenato. Sin embargo como género el vallenato es formalmente una canción, y lo importante es el sistema de musicalización de

dichos textos, lo que de acuerdo a varios autores ha sido un tema poco estudiado en el medio.

De acuerdo con el autor, a mediados de la década de 1940 aparecen las primeras grabaciones comerciales de esta música, todavía no llamada genéricamente vallenato. En ellas se presentan varios esquemas de musicalización, unos más simples y otros más complejos, los cuales se consolidaron durante ese periodo (1943-1953) y se han mantenido y usado desde entonces con pocas variantes.

El modelo más sencillo de musicalización consiste en asignar al primer dístico de una copla dos sub-periodos o frases musicales (ab). El correspondiente al primer verso (a) transita entre tónica y dominante (I-V) y el otro (b) regresa de la dominante a la tónica (V-I). Para completar la copla se suele usar una variante ligera de estas dos melodías (cd) mediante el mismo procedimiento. La aplicación de este esquema no ha variado substancialmente con el tiempo, siendo muy frecuente la repetición de ambos dísticos (abab) y luego (cdcd). Este procedimiento se puede observar en el siguiente ejemplo de uno de los primeros paseos vallenatos grabados “Las cosas de las mujeres” de Abel Villa:

Imagen 8 Ejemplo primeros paseos vallenatos: ¿qué es el vallenato? Una aproximación musicológica – Egberto Bermúdez.

The image shows four musical phrases, labeled a, b, c, and d, in a 2/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). Each phrase is written on a single staff in treble clef. The lyrics are written below the notes.

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

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

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

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

Como puede observarse, se presenta una orientación armónica esquemática para estas frases, lograda usando dos procedimientos, el mismo esquema rítmico con un cambio armónico, variación armónica entre a y b y, por otra parte se aplica el mismo esquema armónico tonal sólo con el cambio a la tónica, al final, como ocurre entre c y d. La estructura resultante es una forma binaria AB. Una variante textual menor de este esquema es la de añadir alguna palabra o palabras a alguno de los versos, las más comunes en la poesía cantada latinoamericana son además de los nombres propios, otras como “hombre” (ombe, jombe), “hermano” (mario, manito) entre otras. También se puede completar el texto mediante repeticiones para ajustarse a los periodos musicales mencionados.

Tiempo después se comenzó a adoptar frases y periodos musicales del doble de la longitud mencionada, es decir de cuatro y ocho compases. Estos se complementaban con la adición de otro material musical contrastante a manera de estribillo, pero en la mayoría de los casos cumplía el papel sólo en forma parcial.

Dicho esquema puede complejizarse al evitar la repetición de algunos de los versos en uno o los dos casos, lo cual permite añadir dos, cuatro y aún más versos adicionales. Un ejemplo de la complejidad que adquirió el vallenato siguiendo dicho sistema de musicalización se puede ver en el siguiente ejemplo con el paseo “Señora” (1983) de Rafael Manjarrez. En este tema la transición entre tónica y dominante (a) y (b) se amplifica a periodos de cuatro compases y además se observa que utilizando sus mismos diseños ritmo-melódicos se pueden musicalizar versos adicionales con motivos musicales diferentes. Como puede observarse, en el periodo (c) se transita dos veces entre la tónica y la dominante.

En esta pieza, las variaciones del esquema se logran con periodos adicionales para la musicalización de las siguientes secciones textuales, es decir con la adición de cuatro periodos semejantes a los anteriores, pero con la repetición de uno (e), complementados por los otros dos (f) y (g).

Imagen 9 Ejemplo complejización paseo vallenato: ¿qué es el vallenato? Una aproximación musicológica – Egberto Bermúdez.

The image displays a musical score for the vallenato piece "Señora" by Rafael Manjarrez. It consists of four staves, each labeled with a letter (a, b, c, d) and containing a line of lyrics. The music is written in a 2/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are in Spanish and describe the characteristics of a woman and the narrator's feelings.

a:
Un verso bien su-til y di-ri-gi - do, de-li-ca doy sen-si - tí-vo, quisie-ra compo-ner yo

b:
le rue-go mi se- ño- ra que com-pren-da puesno sé sius-ted seo-fen-da pe-roes mi decla-ra - ción

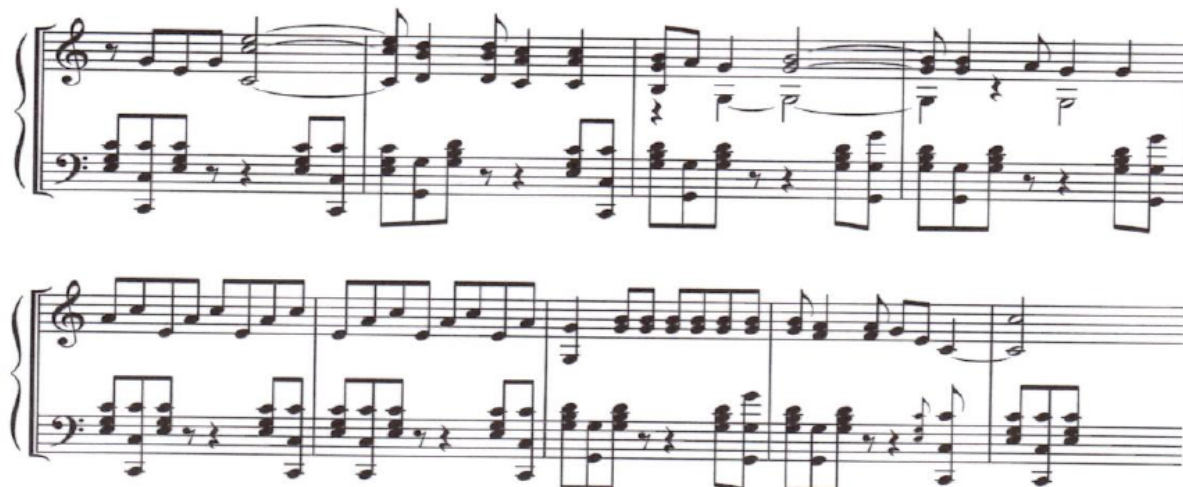
c:
com-pren-da queel a-mor no tie - ne re- des, nohay na-da que lo pue-da de-te- ner.

d:
y sius-te'es la mu-jer que me conmueve res-pe-toel dueño que tie-ne pe-ro se lo di-goaus-té'

Un diseño aún más complejo se consigue añadiendo un estribillo, es decir, una copla que se repite (con el mismo texto y música) después de una serie de estrofas. El procedimiento busca que un material temático nuevo se contraponga al de las estrofas. Cuando se interpreta de forma vocal el estribillo tiene dos formas de hacerse: la primera vez se canta una vez y cuando se hace la segunda vez, se le aplica una letra diferente mientras que la segunda frase (c) se repite una vez más como conclusión en forma variada.

Como aspectos característicos del paseo, el ministerio de Cultura (2013) en su plan de salvaguarda destaca que una de las figuras más importantes en ese proceso de expansión idiomática fue, sin duda, Luis Enrique Martínez, quien se convirtió en el referente de la interpretación del paseo. Sus convenciones han sido adoptadas como clásicas en este ritmo y tienen vigencia todavía en la grabación e interpretación en vivo. *El jardín de Fundación*, grabado en 1968, es uno de los más conocidos paseos de este acordeonero. En la siguiente imagen se muestra el trabajo de acompañamiento continuo de la mano izquierda del acordeón, en un diseño que se atribuye a este intérprete y que popularmente suele identificarse por los músicos populares como “bajo de hamaca”. Otro de sus aportes es la forma cadencial sobre la dominante, que se aprecia entre los compases 12 y 15 y el tipo de discurso melódico en notas de subdivisión (corcheas) durante episodios relativamente prolongados.

Imagen 10 Acompañamiento continuo de la mano izquierda del acordeón: Plan nacional de salvaguardia para la música vallenata tradicional del caribe colombiano –Ministerio de Cultura.



En el fragmento anterior se aprecia un interludio cuyo inicio se escucha con frecuencia en los intérpretes a la hora de tocar el paseo. Se trata de puentes muy característicos que son reproducidos por los acordeoneros, y que constituyen formas del código familiares al público de este género. Además del acompañamiento melódico con los botones de la mano izquierda, se ha comenzado a introducir pasajes melódicos con los bajos fundamentales (el botón superior de cada una de las 6 parejas de este lado).

Otro aspecto destacado es la presencia del *si bemol*, que constituye un interesante cambio de modo, puesto que no se trata de una modulación a la tonalidad de la subdominante, sino de un descenso del séptimo grado de la escala mayor, conservando el discurso la función de tónica. Este tipo de giros se realizan también en la mano derecha. En otro caso, el *si bemol* es introducido como nota cromática de paso para realizar una sencilla secuencia de digitación acostumbrada por los acordeoneros, que involucra dos hileras con fuelle abriéndose. A veces este esquema es empleado como puente que antecede la

Imagen 12 Ejemplo del tempo en el Paseo Vallenato : *¿qué es el vallenato? Una aproximación musicológica* – Egberto Bermúdez.



En cuanto a la participación de los demás instrumentos, se ha observado que la introducción de la batería y la mayor libertad que exhibe el bajo eléctrico cambiando el sonido tradicional logrado con la percusión basada en la caja (con inclusión opcional de la tumbadora). Por otra parte, conviene acotar que el sencillo esquema de dos semiperiodos musicales que llevan de la tónica a la dominante y viceversa es común en muchas culturas musicales, esta fuertemente arraigado en la tradición musical europea y tal vez sea uno de los esquemas de musicalización de textos mas común en la canción a nivel universal.

En las variaciones al patrón de acompañamiento, a veces se escuchan influencias de otros ritmos comercializados. Los bajistas del vallenato suelen introducir fórmulas del guaguancó, de la salsa o del pop norteamericano. Estas hibridaciones fruto de las necesidades expresivas de los intérpretes, se incorporan sin mayores traumatismos al género y lo enriquecen.

Bajo Eléctrico

El bajo es un instrumento musical que es similar a la guitarra eléctrica en condiciones estéticas, pero con una diferencia tímbrica respecto al sonido, ya que

reproduce sonidos bajos o graves. Generalmente es muy usual encontrar el bajo eléctrico en diversas músicas populares y tradicionales, cumpliendo funciones como un instrumento de acompañamiento o de solista en algunos casos específicos. El bajo eléctrico es un instrumento musical similar a la guitarra eléctrica, pero con un diapasón más largo. Tiene regularmente cuatro cuerdas con la afinación estándar del contrabajo Mi, La, Re y Sol, que corresponden a las cuerdas 6^a, 5^a, 4^a y 3^a de la guitarra, y cuyo sonido se produce una octava más grave de la notación musical en que están escritas.

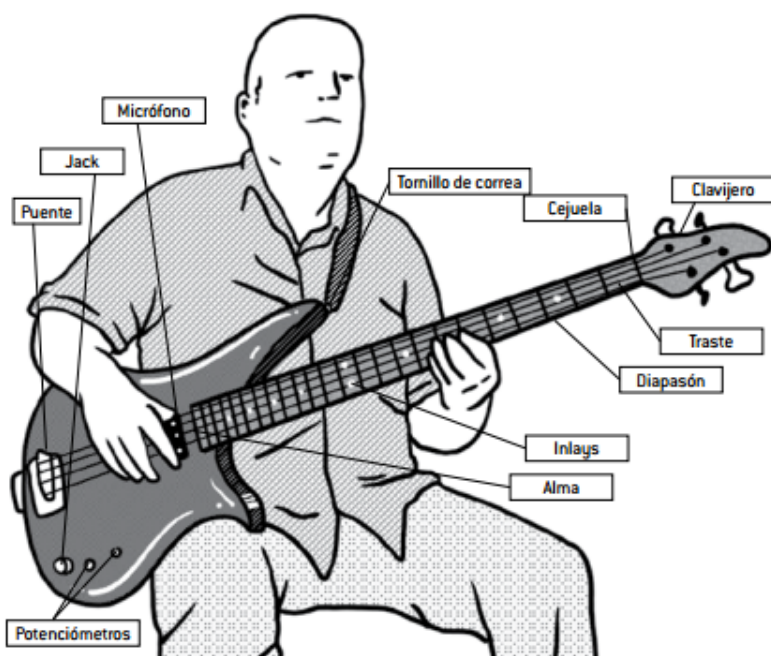
Con respecto a la historia de este instrumento, Cedeño (2015) plantea que la historia del bajo eléctrico data a mediados de los años treinta con el inventor y guitarrista Paul Tutmarc (1896-1972) de Seattle (Washington) donde se desarrolla un primer bajo eléctrico, de cuerpo macizo y similar a los bajos de la actualidad con el mismo diseño para ser tocado y ejecutado de forma horizontal. De acuerdo con información del museo EMP *“Experience Music Project”* en la sección de Historia de los Instrumentos Musicales; se expone la creación de un primer bajo en forma de violoncelo a mediados de 1933, este instrumento se construyó en madera de nogal, con un micrófono incrustado que era una posibilidad para satisfacer la necesidad de los contrabajistas de ese tiempo, sin contar con las características técnicas en la construcción este intento no tuvo el impacto y el éxito por ser un instrumento demasiado pesado.

De la información adquirida en el museo EMP; el Sr Tutmarc después de otros intentos, en el año de 1935 ofrece un modelo de bajo eléctrico llamado Audiovox Modelo 736, sin embargo de acuerdo con los detalles de este

instrumento, tampoco tuvo el éxito comercial mayor agrado. En el año 1950 Leo Fender elabora y satisface la necesidad realizando el bajo eléctrico de precisión y cuerpo solido llamado el P-BASS y tiempo después desarrolla un segundo bajo denominado el JAZZBASS. En la actualidad los bajos eléctricos, han sido un éxito a nivel mundial, desarrollando el enfoque de este instrumento en los géneros musicales como el jazz, el rock, el funk entre otros, donde también tuvo efecto de impacto en las músicas populares y tradicionales de América latina.

El Fender Precisión Bass, es un modelo que se elaboró en el año de 1951 por el ingeniero y constructor de guitarras Leo Fender, el Presicion Bass o P-Bass es un instrumento que es comercializado y aceptado por los contrabajistas, guitarristas y músicos que incursionan en el mundo del bajo eléctrico. Por el año de 1957 se modificó su diseño para presentar un cuerpo de contorno redondeado, con un micrófono doble de cuatro polaridades magnéticas llamado (Split Coil) o división de bobinas. De acuerdo con el autor, tanto en Colombia como en Venezuela esta serie de bajo eléctrico (El Fender precisión o P-BASS) es preferido. En el año de 1960 Fender presenta el bajo eléctrico modelo Jazz Bass, con dos micrófonos de bobina magnética, tratando de satisfacer la sonoridad a los músicos y contrabajistas de jazz y de músicas populares.

Imagen 13 Postura y partes del bajo eléctrico: ¡Ay'ombejuepa jé! - Ministerio de Cultura



Incorporación del Bajo Eléctrico en el Vallenato

A finales de la década de los 60, la euforia musical estremecía los bailes y fiestas de la gente de la costa, con los ritmos que estarían poniéndose de moda, entre ellos, el merecumbé de Pacho Galán, que ya tenía proyección internacional, seguido del “Chiquichá”, del mambo de Pérez Prado, los merengues de Ángel Vilora y los súper éxitos de la Sonora matancera. Y el ritmo “Jalaito” que luego de ser creado en Santa Marta por Carlos Martelo (El Piñón Magdalena), fue ganando terreno en otras ciudades de la región como en Barranquilla, donde se le hizo bastante difusión desde la disquera Tropical de esa ciudad. Para aquel momento el bajo acústico, de palo, o “bajo parao” (Contrabajo) usado en la época, se

pulsaba de la misma manera que los merengues dominicanos o en algunas cumbias orquestadas, en una función netamente de acompañante.

En el *“En Cofre de Plata”*, de Alfonso Hamburguer (2007) se evidencia la opinión de Julio Ernesto Estrada *“Fruko”*, sobre la manera como el bajo eléctrico fue un avance significativo que además *“marcó el principio de la tan aplaudida música Vallenata de hoy”* (pp.311). La inclusión del bajo eléctrico y el éxito de su inclusión en el vallenato puede verse reflejado en el momento en que Alfredo Gutiérrez se separa de los *Corraleros de Majagual*, en aquel momento Toño Fuentes, demuestra su grandioso instinto comercial al introducir al conjunto el Bajo Electrónico (Cortés c.p Gonzales, 2015). Los efectos de este cambio no se hacen esperar como ocurrió con el tema *“Suéltala pa’ que se defienda”* en la voz de Tony Zúñiga. De esta experiencia, y la novedosa variante realizada por Toño Fuentes, entonces en Cartagena el maestro Lucho Argáin le presenta a Alfredo un guitarrista a quien sólo conoce por su apodo *“Calilla”* quien fue el primer bajista eléctrico vallenato, según algunas referencias, Cristóbal García Vásquez *“Calilla”*, oriundo de la sabana, a pesar de ello conviene aclarar que la inclusión del bajo fue por sugerencia de los productores fonográficos. De acuerdo con la historia a los ejecutantes del Bajo Electrónico había que formarlos ya que apenas empezaba a ser utilizado en las grabaciones de la época.

De esta manera, Cristóbal García Vásquez, *“Calilla”* fue el precedente de los bajistas en el vallenato, su entendimiento y acople con Alfredo Gutiérrez y su agudo entendimiento musical favorecía que supiera en que momento digitar en el bajo, además tenía un estilo propio de tocar lo cual resultaba fundamental. De

acuerdo con Cortés (2013) Alfredo Gutiérrez expresaba que en el vallenato actual, no es el bajista quien acompañaba al acordeonero, sino viceversa.

De acuerdo con lo planteado, el bajo se empezó a usar en el vallenato por razones comerciales que buscaban posicionar éste género y su inclusión en el mercado de las músicas caribeñas, pero fue la creatividad de los músicos vallenatos lo que originó un estilo particular en el uso del instrumento, que desde el inicio entró a dialogar con la caja, la guacharaca, el acordeón y el cantante. En la actualidad el estilo vallenato en el bajo es codiciado por grandes bajistas del mundo, hecho que se constituye en un reconocimiento a esta construcción musical. En el grupo vallenato ampliado con las congas, el bajo sigue manteniendo este comportamiento dialogante sobre todo en la sabrosura o mambo. Es corriente que desde su práctica, los bajistas vallenatos afirmen que los timbres de la caja hayan sido una ruta clara para las figuras rítmicas y los timbres del bajo (Ahumada, et al, 2015).

En este punto conviene acotar lo que plantea Bermúdez (2004), en el formato instrumental del vallenato tradicional, la caja es el instrumento líder. Su presencia identifica el ritmo que se ejecuta, imitando y reafirmando los sonidos de los bajos del acordeón. De esta manera, la caja se convierte en el elemento que aporta a la sonoridad el ambiente festivo y alegre, dadas las posibilidades de variación que propone el acordeonero y que sigue el cajero durante la ejecución, en las que se logra un amplio rango de frecuencias sonoras graves y agudas. La ejecución de la caja, en la música vallenata tradicional, consta de tres golpes distintos los cuales se conocen como el golpe seco o “apagao”, el segundo como

abierto o fondo y el tercero como brillo o aro, estos tres golpes se realizan en la mano derecha, en la mano izquierda sólo se realizan los golpes de brillo y abiertos. Para el paseo y el son en un compás de cinco golpes y para el merengue y la puya en dos compases de seis golpes. Ahora bien, en las regiones que mencionamos, se baila la música al ritmo marcante de la percusión, especialmente con la marcación que hace el Bajo. Cuando las personas (el público) no encuentran un bajo marcante sino ejecutante, que no logra la estabilidad para bailar, no es tan bien recibido.

Finalmente, el bajo es un instrumento fundamentalmente ritmo–armónico, que apoya las melodías del acordeón y del cantante, y los acompañamientos rítmicos de la caja y la guacharaca. En el contexto del conjunto vallenato, el bajo es un instrumento que tiene cada vez más reconocimiento y protagonismo, debido al amplio papel que desempeña, al acompañar y hacer melodías, ritmos y armonías. Lo cual denota la importancia del bajo en el género musical.

Exponentes del Bajo Eléctrico en el Vallenato

Con respecto a la historia del Bajo Eléctrico en Colombia no existen muchos referentes, sin embargo, es posible reconocer muchos interpretes que desde sus inicios han hecho que este instrumento se vuelva cada vez mas indispensable en el vallenato. En este trabajo vamos a presentar tres interpretes importantes a nivel del instrumento:

1. Eudes Granados conocido como Rangel “El Maño” Torres (31 Enero – 21 de Noviembre 1994)

Eudes Granados murió a la edad de 31 años. Fue Bajista del Binomio de Oro desde 1976 a 1992, y se caracterizó por sus asombrosas líneas de acompañamiento, siempre hacia la exploración del bajo virtuoso. En 1994, trabajaba con la agrupación de Diomedes Díaz haciendo su última presentación en Caracas, Venezuela.

2. José Vásquez reconocido como “Quevas”

Nace en Chiriguana Cesar, el 19 de Marzo de 1951, gran intérprete de la Guitarra Acústica y Eléctrica en obras como Colombia, y del Bajo en obras como El Parrandón. Bajista y Guitarrista del Binomio de Oro de 1977 a 1992 – Binomio de Oro de América 1998 y participe de las grandes innovaciones musicales realizadas en las décadas de los setenta, ochenta y noventa por el conjunto Binomio de Oro, además es el compositor de temas como “Esa”, “De nuevo en tu Ventana”, “Mañana Sale el sol”. Se dice que este intérprete es quizás el mejor bajista en toda la historia del vallenato.

3. Luis Ángel Pastor “El papa”

Nace 2 de enero de 1967 en Villanueva guajira. Fue bajista y Guitarrista del Binomio de Oro desde 1980 a 1991. De reconocida trayectoria y ha desarrollado su carrera profesional principalmente en el ámbito de la música vallenata. Sus primeros pasos fueron en el Binomio de Oro de América (en la época de Rafael Orozco) y la guitarra fue su instrumento principal, aunque empezó a tocar el bajo

en uno que otro tema. Estuvo por casi cuatro años en el grupo, su carrera como guitarrista de la agrupación el Binomio de Oro la inició a los 16 años. Posteriormente ingresó a estudiar contrabajo en el conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia. Su rol en la música lo ha desarrollado en varios espacios, como músico de sesión, productor y director musical con diversas agrupaciones y artistas, entre los cuales podemos destacar, Carlos Vives y la Provincia, Juanes, Gloria Estefan, Fonseca, José Arroyo, Moisés Angulo, El Bloque, entre otros, además de trabajar de la mano de productores como Kike Santander y Emilio Estefan (Castañeda, 2015). También está incursionando en la producción discográfica y es calificado por muchos como un maestro del bajo y de la guitarra de allí que varios jóvenes villanueveros siguen sus pasos con estos instrumentos como es el caso de Edgardo Ramos, Robert Daza y Maurel Moscote (Artistas y juglares – Villanueva, 2011).

Técnicas aplicadas a la interpretación del Bajo Eléctrico

Las técnicas que se utilizan en la interpretación varían según el aire vallenato; cuando la intensidad es más cadenciosa se mantiene una interpretación más estable, más sumisa, pero cuando el aire exige un tempo más rápido, encontramos el uso de distintas técnicas y elementos que nutren la interpretación.

Mano derecha

Si bien existen técnicas para tocar el bajo con tres dedos de la mano derecha, la más usual es utilizar el índice y el medio. De acuerdo con la cartilla

presentada por Ahumada (2015) y aprobada por el Ministerio de Cultura, para la interpretación del instrumento se deben tener presentes algunas recomendaciones, buscar un punto de apoyo de la mano derecha, que puede ser sobre alguna pastilla (micrófono del bajo) o sobre la cuarta cuerda. Al acercar o alejar los dedos del puente se obtiene un sonido diferente, así, a medida que nos acercamos al puente, las cuerdas ofrecen mayor resistencia y producen un sonido más “metálico”; a medida que nos alejamos del puente, las cuerdas ofrecen menor resistencia produciendo un sonido más “lleno y redondo”. En general, las cuerdas ofrecen una resistencia adecuada en la parte central, entre el final del mástil y el puente, por lo tanto, se trata de encontrar un sitio que combine ergonomía y sonido deseado. Algunas indicaciones sobre la técnica de la mano derecha son las siguientes:

La alternancia de los dedos índice y medio: siempre se deben alternar los dedos índice y medio; se puede empezar con cualquiera, y aun tratándose de notas largas, es necesario tocar de manera alternada.

Evitar resonancia: para no generar resonancia, el dedo que toca cada sonido debe apoyarse inmediatamente después en la cuerda superior más próxima (pulsación apoyada) lo que permite apagar el sonido de la cuerda superior, en caso de haberla tocado antes.

Pulsación adecuada: encontrar una manera adecuada de pulsar las cuerdas para producir un buen sonido, de acuerdo con el volumen y proyección deseados. Si

bien existen otras técnicas para producir el sonido en el bajo, en un nivel básico, se trabaja para pulsar las cuerdas, como ya se mencionó.

Economía de movimientos: procurar siempre que el movimiento de los dedos sea lo más corto posible, sin perder presión. Este ejercicio ayuda a conseguir velocidad.

Amarrar el sonido: se logra utilizando la parte de la mano derecha cercana al dedo meñique, para amarrar el sonido, mediante un leve apoyo sobre las cuerdas. Este recurso produce una especie de sordina que disminuye resonancia a las cuerdas que se atacan.

Técnicas del bajo con la mano derecha

Slap (Thumbing Popping): Esta técnica consiste en la mezcla de las ya mencionadas técnicas en conjunto.

Thumbing: Consiste en golpear la cuerda con el pulgar de la mano derecha haciendo que la cuerda golpee el mástil a la altura del último traste. Se ejecuta cuando en la partitura aparece una T sobre la figura musical.

Imagen 14 *Thumbing*



Fuente propia

Poping: Se basa en tirar con un dedo de la cuerda y soltarla repentinamente, produciendo un sonido seco, duro y percutido. Se ejecuta cuando en la partitura aparece una P sobre la figura musical.

Imagen 15 *Poping*



Fuente propia

Dedos (fingerstyle): Esta es una de las técnicas más utilizadas en la interpretación del Bajo Eléctrico, consiste en atacar las cuerdas, pulsándolas con los dedos índice y medio de la mano derecha, deslizándolos hacia atrás con la yema de los dedos, también es llamada pulsación estándar o Fingerstyle.

Palm mute: Es una técnica que produce una modificación del timbre sonoro de una nota, impidiendo la vibración libre de las cuerdas mediante la palma de la mano derecha. Su objetivo: conseguir un sonido más “apagado y percutido”. Se consiguen “tonos cálidos”.

Imagen 16 *Palm Mute postura*



Fuente propia

Imagen 17 *Palm Mute postura 1*



Fuente propia

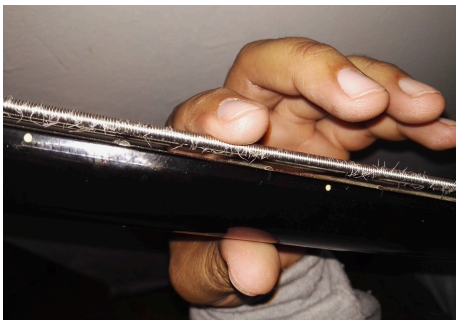
Mano izquierda

Así como la mano derecha se encarga del ritmo, la mano izquierda será responsable de las funciones armónica y melódica para el acompañamiento de las canciones. La mano izquierda sujeta el diapasón, entre el dedo pulgar y el índice de la mano izquierda se forma la figura de una “C”. Esta posición, que no cambia en el recorrido de la mano izquierda por todo el diapasón y la presión sobre la cuerda se realiza con la yema de cada dedo. Es necesario conseguir, con práctica y disciplina, un punto apropiado de presión sobre la cuerda.

Técnicas del bajo con la mano izquierda

Dead Notes (notas muertas o fantasmas): Estas notas se utilizan frecuentemente porque agregan contenido rítmico, no tienen altura interválica, suena solo el golpe y se obtienen mutando con el talón de la mano derecha sobre las cuerdas o apoyando la mano izquierda sobre las cuerdas, lo cierto es que las cuerdas deben estar apagadas para que suene la nota muerta.

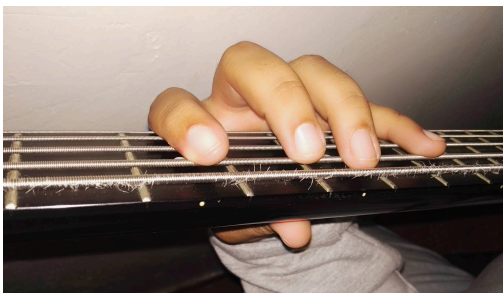
Imagen 18 *Dead notes*



Fuente propia

Ghost notes: Algunos bajistas llaman a notas de contenido rítmico que se tocan con los dedos muertos de la mano izquierda golpeando las cuerdas, la finalidad es la misma que la nota muerta, lo puedes practicar y aplicar como más te guste.

Imagen 19 *Ghost notes*



Fuente propia

Slide: Consiste en hacer sonar una nota y hacer que se prolongue su sonido deslizando el dedo hacia arriba o hacia abajo del diapasón.

Hammer-on: Esta técnica consiste en “martillear” como su nombre en inglés indica, una cuerda del bajo contra el diapasón dirigiéndose a un intervalo superior. Se puede ejecutar con cualquier dedo de la mano izquierda.

Pull-off: Todo lo contrario que el *Hammer-On*. En esta técnica se hala la cuerda ya digitada para obtener un intervalo descendente

Posición de ambas manos

Con la posición de la mano derecha heredada en el bajo eléctrico a través de la Guitarra, varía la posición según los intervalos que se vayan a realizar en el desarrollo del patrón de acompañamiento: el propósito es la construcción de los patrones con el elemento de los “*Power Chords*”, en la creación de líneas con *Slap*, *Slide*, y acordes completos

Imagen 20 Posición de ambas manos en power chords

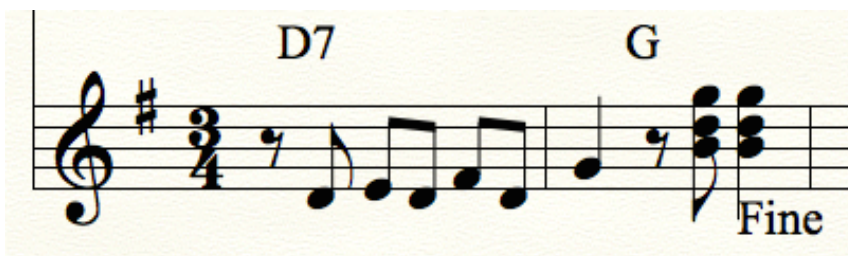


Fuente propia

Melotipos del Vallenato

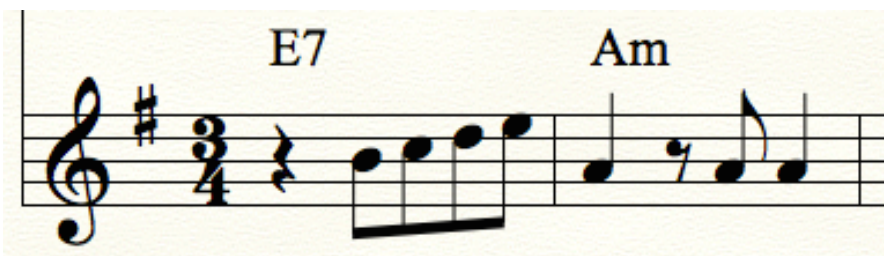
Conviene mencionar que en el presente estudio como melotipo se entiende un fragmento melódico recurrente que define un género (Entrevista, Mauricio Sichacá, 2016). Esta definición si bien está enmarcada en un contexto académico, además es sustentada por diversos autores, por ejemplo Garzón (2004) quien se refiere a la palabra para hacer mención de una “línea sonora única”, por su parte, Aretz (2004) en su descripción de la música latinoamericana destaca los Melotipos como elementos a los cuales recurren los compositores a fin de orientar su música de acuerdo a los lineamientos del nacionalismo musical. En este sentido, cuando se habla de Melotipos del vallenato se quiere hacer énfasis en líneas melódicas o aspectos de la interpretación que son definitorios del género. Para ilustrar al lector, a continuación se muestra una imagen que corresponde a un pasillo llamado “La gata golosa”

Imagen 21 Melotipo: Fragmento pasillo La Gata Golosa – Fulgencio García.



Otro ejemplo, puede evidenciarse en el siguiente tema llamado “vino tinto” también un pasillo:

Imagen 22 Melotipo: *Fragmento pasillo Vino Tinto – Fulgencio García.*



De acuerdo con los ejemplos mostrados, conviene acotar que normalmente estos melotipos aparecen dos compases antes de repetir o cambiar a otra sección y rítmicamente son muy parecidos en su armonía también, ósea dominante y tónica.

Metodología

En el presente trabajo investigativo se utilizó una metodología cualitativa de carácter descriptivo, puede afirmarse que es cualitativa en base a la recolección de datos sin medición numérica con el fin de desarrollar preguntas de investigación, y resulta descriptiva ya que como plantean Hernández, Fernández y Baptista (2010) *“busca especificar propiedades, características y rasgos importantes de cualquier fenómeno que se analice”* (p. 80). En este sentido, se buscó extraer generalidades de lo particular, a partir del análisis musical de un repertorio seleccionado, puntualmente sobre la interpretación del bajo eléctrico en el Paseo Vallenato.

Conviene acotar que puesto que la presente investigación fue desarrollada en un contexto musical, los objetos de estudio o de análisis fueron audios, partituras, CDs, DVDs y archivos multimedia, de acuerdo con López Cano (2014) sobre la investigación artística, la recolección de material se desarrolla según el interés de cada proyecto, en la presente investigación fue tomado en cuenta el análisis y la descripción, por ello además se tuvieron en cuenta libros teóricos, partituras.

En coherencia con el mencionado autor, como el trabajo investigativo fue desarrollado sobre el campo artístico, no existe una metodología propia o exclusiva para la investigación en música, sino que cada proyecto tiene que elegir

las estrategias, técnicas o rutas metodológicas mas convenientes para responder a sus preguntas de investigación (López Cano, 2014). En este sentido a continuación se presentan las rutas metodológicas para llevar a cabo la presente investigación.

Tareas Investigativas

Las tareas de investigación representan las acciones destinadas a obtener información y datos, sin embargo, también producen reflexiones y pensamiento (López Cano, 2014). De esta manera, el investigador realiza a través de una serie de etapas, un documento del cual permite alcanzar los objetivos propuestos en la investigación.

Tabla 1 *Tareas de investigación*

Objetivo General	Objetivos Específicos	Tareas
Dar a conocer los elementos técnicos musicales de la interpretación del paseo vallenato en el bajo eléctrico.	Identificar repertorio representativo y algunos de los principales exponentes del paseo vallenato	Selección de obras representativas
	Identificar las características musicales que definen el Paseo vallenato.	Definir del paseo vallenato Describir los principales aspectos de forma, textos y musicalización del Paseo Vallenato
	Analizar musical (ritmo, notas, teoría) e interpretativamente (técnica manos, sonido, ecualización, acentuaciones) los melodiosos característicos del paseo vallenato.	Seleccionar los temas Transcripción de los temas Clasificación de los aspectos armónicos, melódicos y rítmicos más representativos y frecuentes en los temas que dan cuenta de los melodiosos

Continuación Tabla 1.

Objetivo General	Objetivos Específicos	Tareas
Dar a conocer los elementos técnicos musicales de la interpretación del paseo vallenato en el bajo eléctrico.	Brindar herramientas didácticas para el estudio y el abordaje del género para su interpretación en bajo eléctrico	Grabación de las bases rítmicas con motivo didáctico

Análisis Musical

Forma

Para poder dar un orden a las obras existen unos términos que debemos conocer y así poder entender mejor los temas. En la música popular es frecuente encontrarse con estos términos, a veces cambian sus nombres pero significan lo mismo (a veces encontramos estrofa en vez de verso, o intermedio a cambio de acordeón)

Intro: En estas obras el intro cambia con respecto a la cantidad de instrumentos que intervienen, algunas veces ingresa sólo la sección rítmica y en otras toca la agrupación comienza. Normalmente se puede mostrar la melodía principal con el acordeón.

Coro: En algunas de las obras analizadas la mayoría de las obras hay una primera exposición del coro luego de la sección Intro, como hay otros en los que hacen un Coro – Pregón, que es diferente a la sección de Coro más representativa de cada tema (La Candelosa).

Verso: En estas obras los versos tienen una forma de 8,16 o 32 compases, esto es muy aplicado en la música popular.

Acordeón: es la sección de este instrumento, el interprete de este instrumento expone la melodía principal para luego improvisar. Esta parta normalmente esta en el punto mas alto (clímax) de la canción, y se acompaña con

acordes sin 3ra (“*Power Chords*”) para luego, disminuir la dinámica para comenzar el solo.

Pre-Coro: esta sección va entre el verso y el coro y sirve como conector entre estas dos partes. También aparece cuando quieren conectar un solo con el coro.

Coro: es la parte más importante de la canción en términos vocales, donde va la idea principal de la obra y es la que se puede recordar más. Normalmente va después del pre-coro y es un punto alto de la canción. Esta parte puede ser incluida en la coda.

Final Coda: la coda en ninguno de los temas vistos es igual, pero si vemos que hay alguna sección o elementos de una parte que se reiteran de lo visto anteriormente y finaliza con esta parte.


También en las partitura y fragmentos de los melodiosos seleccionados aparece un símbolo que (\emptyset), para que en el momento de la interpretación todo este más claro. Cuando este símbolo esta sobre una nota significa que se debe tocar esa nota con el pulgar, no como *slap*, sino pulsado.

Obras Seleccionadas

NOMBRE: LA CANDELOSA
TONALIDAD: Bb
COMPAS: 2/2
GENERO: VALLENATO PASEO RAPIDO

Tabla 2 Análisis La Candelosa

ESTRUCTURA	DESCRIPCION
<p>INTRO</p>	<p>Esta sección consta de 4 compases que armónicamente van en 2 compases de Dominante y 2 compases de Tónica. Se toca con la técnica de Slap y comienza en el tiempo débil del primer pulso con la siguiente figuración.</p> 
<p>PRE-CORO</p>	<p>Esta es la siguiente parte y armónicamente consta de la siguiente progresión:</p> <p style="text-align: center;"> : IV I V7/II m II m7 V7 I V7/IV : </p>
<p>VERSO</p>	<p>Esta sección es igual a la anterior armónicamente hablando lo que cambia es el ingreso de la voz principal.</p>
<p>CORO</p>	<p>Para hacer esta sección se modula al quinto grado y armónicamente hace lo siguiente:</p> <p style="text-align: center;"> : I V7 IV IV : </p>
<p>ACORDEON</p>	<p>Esta sección es un intermedio en el que el acordeón y el bajo hacen un unísono y el la grabación original se evidencia un segundo bajo haciendo las notas fundamentales.</p>

PUENTE	Vuelve a ingresar la voz principal.
CORO2	<p>Este coro va acompañado de acordes realizados por el bajo (power chords) que se forman de tónica, quinta y octava simultáneamente. Después vuelve a hacer una vuelta del Coro anteriormente analizado.</p> 
ACORDEON2	<p>En esta sección el acordeón pasa por varios solos y el bajo acompaña utilizando técnicas distintas en cada sección del solo. Entre las cuales aparece <i>slide</i> y <i>Power Chords</i>. En esta sección la armonía que predomina es la siguiente progresión armónica:</p> <p style="text-align: center;"> : V7 I V7 I : </p> <p>al terminar esta sección del solo el acompañamiento armónico cambia a la siguiente progresión:</p> <p style="text-align: center;"> : I IV V7 III m : </p> <p>vuelve al unísono con el que comenzó el solo de acordeón para ir al tutti.</p>
FINAL CODA	Al final se hace una modulación al V grado, pero conservando su estructura rítmica.

NOMBRE: EL CABALLITO
TONALIDAD: C
COMPAS: 2/2
GENERO: VALLENATO PASEO RAPIDO

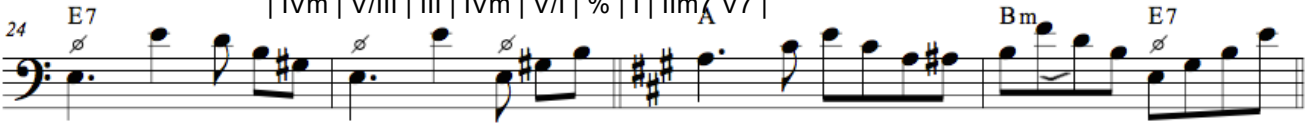
Tabla 3 Análisis El Caballito

ESTRUCTURA	DESCRIPCION
<p>INTRO</p>	<p>El bajo al comienzo hace un <i>slide</i> acentuando el primer tiempo de cada compas en los primeros 4 compases. Los siguientes 8 compases tienen la siguiente progresión armónica:</p> <p style="text-align: center;"> : I IV V7 IIIIm7 Vim IIIm7 V7 I : </p> <p>Que es la misma que se va a utilizar en el verso. Acentuando siempre el tiempo débil de la primera negra del compas.</p> 
<p>VERSO</p>	<p>En esta sección la armonía es la mencionada anteriormente pero rítmicamente varía el bajo en la repetición.</p> 
<p>GAITA</p>	<p>En esta sección la gaita es el instrumento que predomina y esta acompañada de la siguiente progresión:</p> <p style="text-align: center;"> : I V7 I V7 : </p>
<p>PRE-CORO</p>	<p>En esta sección queda la percusión y la voz acompañada del bajo en la V grado y en los últimos dos compases de esta sección el bajo utiliza la técnica del <i>slap</i> descendiendo en grados conjuntos hasta el I</p>
<p>CORO</p>	<p>Esta sección está moviéndose sobre los grados I y V7 y son 24 compases, seguidos nuevamente de un Pre-coro, Coro, Pre-coro para llegar a la siguiente sección.</p>

ACORDEON	<p>En esta sección la progresión es la siguiente:</p> <p style="text-align: center;"> : I IV V7 IIIIm7 Vim IIIm7 V7 I : </p> <p>como podemos ver esta es la misma progresión que se ha utilizado en el intro y el verso. Luego viene la sección de la Gaita que ya habíamos analizado, pero esta vez después de los 8 primeros compases la progresión armónica varía un poco quedando de esta manera:</p> <p style="text-align: center;"> : I V7 VIIm7 I : </p> <p>posteriormente viene el Pre-coro seguido de una sección rítmica de 15 compases y otro coro. Al finalizar un Pre-coro que acelera un poco el tiempo.</p>
FINAL CODA	<p>Al llegar a este punto la velocidad del tema que se había acelerado baja y hace la siguiente progresión con la voz principal:</p> <p style="text-align: center;"> I IV7 V7 IIIIm7 VIIm7 IIIm7 IIb maj7 Imaj7 </p>

NOMBRE: ESA
 TONALIDAD: Am
 COMPAS: 4/4
 GENERO: VALLENATO PASEO LENTO



Tabla 4 Análisis Esa

ESTRUCTURA	DESCRIPCION
<p>INTRO</p>	<p>En esta sección la progresión armónica la siguiente:</p> <p style="text-align: center;"> IVm V/III III IVm V/Im Im V7/IVm </p> <p>comienza en el cuarto grado de la tonalidad y cuando hace la repetición el último compás cambia y la repetición quedaría así:</p> <p style="text-align: center;"> IVm V/III III IVm V/Im Im IV V7 </p>
<p>VERSO</p>	<p>Esta sección la hace comenzando en la tónica y continua utilizando dominantes secundarias, el bajo durante todo el tema es muy melódico y utiliza cromatismos para acercarse a la siguiente nota. En esta parte la progresión armónica es la siguiente:</p> <p style="text-align: center;"> Im V7 Im III V7/III III V7/IVm </p>
<p>PRE-CORO</p>	<p>Esta sección armónicamente es igual al intro pero no tiene repetición y sus dos últimos compases (V7) son el pivote para pasar a tonalidad de A mayor</p> <p style="text-align: center;"> IVm V/III III IVm V/I % IIIm⁷ V7 </p> 
<p>CORO</p>	<p>Esta sección ya en su nueva tonalidad (A) se desarrolla en la siguiente progresión:</p> <p style="text-align: center;"> IIIm V7 V7/IIIm IIIm V V7/IIIm IIIm V7 I7 V7 </p>

	para pasar a la siguiente sección ese último acorde es pivote de la tonalidad original y sería el V grado del IVm
ACORDEON	Esta sección de solo del acordeón se realiza sobre la misma armonía del Intro incluyendo la repetición. Además vuelve a hacer Verso – Pre-coro – Coro – Acordeón.
CORO CODA	El final se desarrolla sobre la armonía del coro, realizando breves variaciones en el bajo, como lo es hacer inversiones en su caminante.

NOMBRE: MUERE UNA FLOR
TONALIDAD: D
COMPAS: 2/2
GENERO: VALLENATO PASEO LENTO


Tabla 5 Análisis Muere Una Flor

ESTRUCTURA	DESCRIPCION
<p>INTRO</p>	<p>Esta parte del tema esta compuesta por 10 compases en los cuales aparece la siguiente progresión armónica :</p> <p style="text-align: center;"> IIm V7 I % IIIIm IIm V7 IV I </p> <p>cuando pasa por el IV grado hace un acercamiento al I por grados conjuntos descendentes.</p> 
<p>VERSO</p>	<p>Esta parte es igual armónica y rítmicamente a la sección anterior. Lo único que varia es el ingreso de la voz principal y que sus 2 últimos compases antes de volver al coro varían.</p>  <p>También aparecen intervalos de quinta simultáneos en el bajo que llenan armónicamente esta sección.</p>
<p>CORO</p>	<p>Esta sección armónicamente tiene la siguiente progresión:</p> <p style="text-align: center;"> : IIm V7 I % IIm V7 I : </p>

ACORDEON	<p>Esta sección esta compuesta por 3 pequeñas partes:</p> <ul style="list-style-type: none">• la primera esta formada por la armonía de I y V7• la segunda V7/IV IV VIIb7 I IIIm7 I IV I V7 I • Por último : I V7 % I : esto se repite 3 veces. <p>Después de esta sección sigue un Verso – Coro con las formas anteriormente explicadas.</p>
-----------------	--

NOMBRE: RELICARIO DE BESOS
TONALIDAD: Ab
COMPAS: 2/2
GENERO: VALLENATO PASEO LENTO

Tabla 6 Análisis Relicario De Besos

ESTRUCTURA	DESCRIPCION
INTRO	<p>En todo este tema los acordes que realiza el bajo son predominantes en la interpretación del bajo eléctrico. En esta parte de la estructura la progresión armónica esta compuesta por los siguientes acordes.</p> <p style="text-align: center;"> (Ab) Acordeón V7 % VIIm % V7 IV I % V7 % VIIm % V7 % I </p> <p>Del V al VIIm hace aproximaciones cromáticas con acordes compuestos de Tónica, Quinta y Octava.</p> 
VERSO	<p>En esta parte de la canción descansa un poco de los acordes en el bajo pero siguen apareciendo unas pocas veces. En cuanto a su estructura armónica esta es la que se utiliza:</p> <p style="text-align: center;"> I % I IV V7 % I % V7 % I I % I IV V7 % I % IIm7 V7 I </p>
ACORDEON 1	<p>Esta sección es pequeña y consta de 8 compases, en la que se usa la siguiente progresión:</p> <p style="text-align: center;"> : V7/IV IV V7 I : </p> <p>la melodía que hace el acordeón en esta parte del tema corresponde a la melodía del coro.</p>
CORO	<p>En esta sección la armonía es exactamente igual a la anterior. Y esta formada por 16 compases.</p>

ACORDEON 2	<p>Este sección no es igual a la anterior sección llamada de la misma manera ya que cambia su progresión armónica:</p> <p style="text-align: center;"> : V7/IV % % IV % I V7 I : </p> <p>después de esta sección vuelve a repetirse Verso – Acordeón 1 – Coro.</p>
ACORDEON 3	<p>En esta sección es bajo mantiene una figura en corcheas sobre el acorde en que se encuentra la mayor parte del tiempo y la armonía que se maneja en esta secciones la siguiente:</p> <p style="text-align: center;"> : I V % VI m % V % I : </p>
FINAL CODA	<p>Es esta parte el acordeón hace una pequeña melodía para marcar el final y la armonía que se usa en esta sección es la siguiente:</p> <p style="text-align: center;"> : I V7 % I : I II m7 V7 I </p>

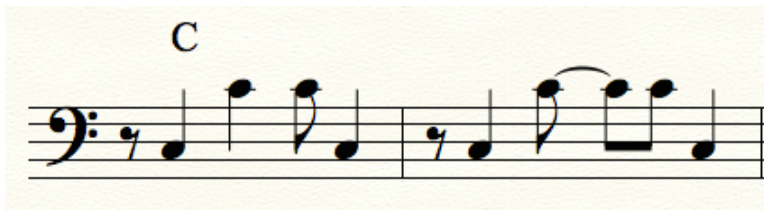
Melotipos seleccionados

Los siguientes melotipos aparecen constantemente en los temas analizados y son recurrentes en otros temas que no fueron escogidos para este trabajo. En el título de cada melotipo se va a poner en que canción aparece y su autor, pero esto no significa que solo se puede utilizar en esta obra. También se ha decidido utilizar tonalidades que no contengan alteraciones o que tengan pocas alteraciones para facilitar la lectura y ejecución de los ejercicios.

Melotipo 1

Este fragmento es muy recurrente en el paseo vallenato y como se puede ver en la imagen rítmicamente empieza en la segunda corchea del primer pulso como la mayoría de melotipos que vamos a ver en este análisis.

Imagen 23 Melotipo N°1: *El Caballito* – Carlos Vives

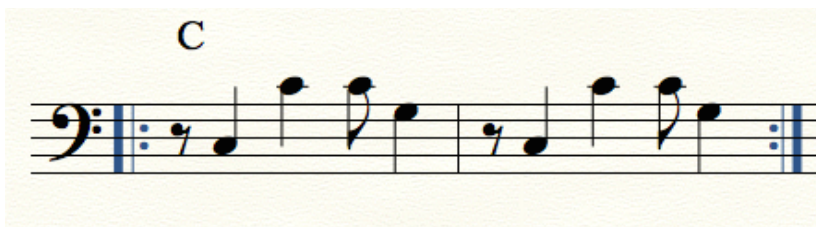


anexo video 1

Melotipo 2

Este melotipo está formado por un salto intervalico de octava, pero se puede encontrar con variación en su último intervalo siendo éste la quinta del acorde.

Imagen 24 Melotipo N°2: *La Candelosa* – Binomio de Oro.

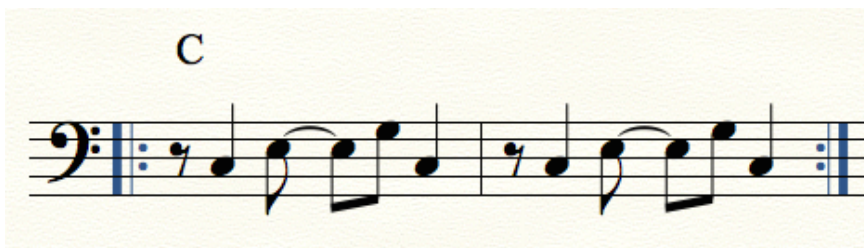


anexo video 2

Melotipo 3

También podemos encontrar este melotipo con variación en sus alturas formando el acorde de la triada haciendo tónica, tercera, quinta y volviendo a tónica

Imagen 25 Melotipo N°3: *Muere una flor* – Binomio de oro.



anexo video 3

Melotipo 4

Otra forma en que podemos encontrarlo es haciendo tónica, tercera, quinta y quinta una octava abajo como se ve en el siguiente ejemplo.

Imagen 26 Melotipo N°4: *Muere una flor – Binomio de oro.*

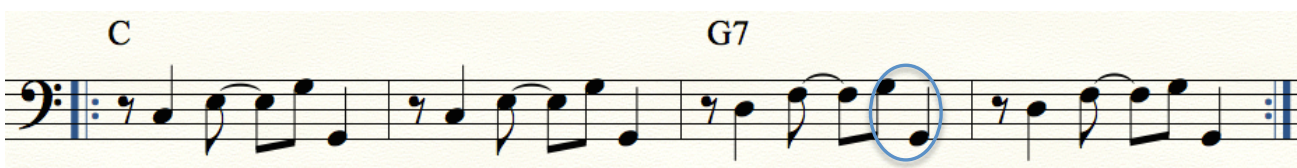


anexo video 4

Melotipo 5

Ahora este melotipo que vimos anteriormente lo podemos hacer pasando del I al V grado de la siguiente manera manteniendo nota en común entre I grado y V grado.

Imagen 27 Melotipo N°5: *La Candelosa – Binomio de oro.*



anexo video 5

Melotipo 6

Estos melotipos pueden usarse en el paseo lento al igual que en el paseo rápido. Otro melotipo que se observó en los análisis previos es el que viene a continuación. También consiste en compartir notas en común entre los acordes de los grados I y V.

Imagen 28 Melotipo N°6: *La Candelosa* – Binomio de oro.



anexo video 6

Melotipo 7

El siguiente melotipo es muy interesante ya que hace todas las notas que corresponden al V grado con séptima y se dirige para el I grado, tal vez es uno de los más escuchados y utilizados en el paseo para enlazar estos dos grados.

Imagen 29 Melotipo N°7: *Esa* – Binomio de oro.



anexo video 7

Melotipo 8

El siguiente melotipo es otra forma de acercarse del V grado al I. Pasando por las notas estructurales del acorde dominante.

Imagen 30 Melotipo N°8: *Relicario de besos* – Binomio de oro.



anexo video 8

Melotipo 9

El siguiente melotipo es muy utilizado para llegar del V grado al I por grado conjunto. En la tónica hace un salto de octava y se devuelve con las notas características del acorde con 6ta.

Imagen 31 Melotipo N°9: Esa – Binomio de oro.

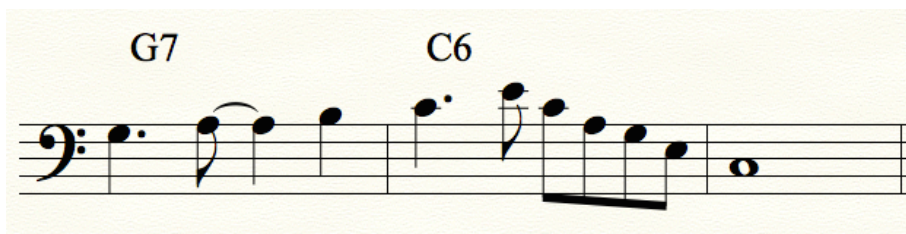


anexo video 9

Melotipo 10

El siguiente melotipo tiene una variación al llegar al I grado y es, descender desde la tercera del acorde con las notas características del acorde con 6ta.

Imagen 32 Melotipo N°10: Esa – Binomio de oro.



anexo video 10

Melotipo 11

Otro melotipo muy utilizado es el que se observa a continuación. Esta vez después del salto de octava baja descendientemente hasta llegar al tercer grado del acorde de tónica.

Imagen 33 Melotipo N°11: *Muere una flor – Binomio de oro.*

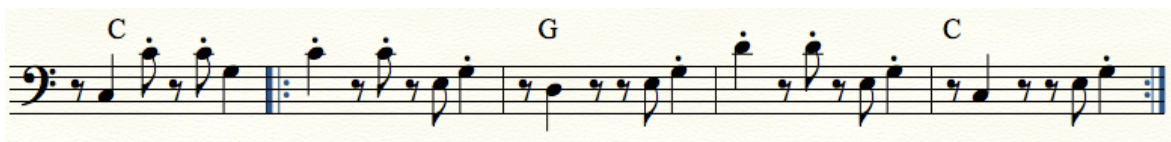


anexo video 11

Melotipo 12

El siguiente es uno de los melotipos más utilizados en las partes en que el acordeón esta haciendo el solo. Por eso mismo toca realizarlo muy *staccato*, es decir, con notas muy cortas y secas. Juegas con las notas en común de los grados V y I.

Imagen 34 Melotipo N°12: *La Candelosa – Binomio de oro.*



Melotipo V7 I Acalliao⁴ anexo video 12

Melotipo 13

Imagen 35 Melotipo N°13: *Variación Anterior*



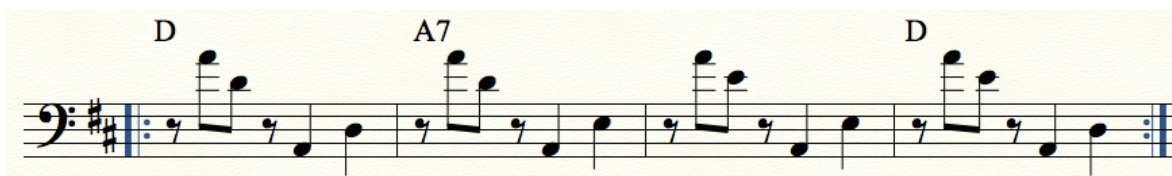
anexo video 13

⁴ En referencia al interprete de bajo “Calilla”

Melotipo 14

A continuación también vemos un melotipo muy utilizado en los solos del acordeón y como los anteriores también comparten notas en común.

Imagen 36 Melotipo N°14: *Muere una flor – Binomio de oro.*



anexo video 14

Conclusiones

De acuerdo con el trabajo investigativo realizado, con respecto al repertorio representativo y algunos de los principales exponentes del paseo vallenato, los temas seleccionados guardan en común unas líneas melódicas muy expresivas y elementos representativos del paseo vallenato, como en aspectos de forma, armónico y rítmico.

Se puede deducir que las características del paseo son la métrica binaria en compás partido, las melodías “dulces” y letras que cuentan historias de amor. Por otra parte puede afirmarse que los instrumentos como el bajo, la guitarra, el teclado han enriquecido este aire y le han dado un nuevo rumbo, podemos verlo en la obra “El Caballito” de Carlos Vives donde la inclusión de la batería y demás elementos hacen que se desdibuje un poco el aire original. Pero su base rítmica caja, guacharaca siguen mostrando que es un paseo.

De acuerdo con el análisis musical e interpretativo, para la selección de los fragmentos melódicos del paseo, se tuvo en cuenta la figuración rítmica y melódica que hacen de este aire único y fácil de reconocer con sólo escuchar la base en el bajo eléctrico. Con este trabajo es que fue posible la grabación de videos para poder ayudar al lector a ubicarse en el bajo, así como audios de guía rítmica para la práctica los melodiosos.

Finalmente, se espera que este trabajo sea una herramienta que acerque a los músicos a este género y así poder desempeñarse en el ámbito laboral fácilmente por que la globalización y la época en la que estamos así lo demanda.

Referencias

- Ahumada, R., Gutiérrez, T., Daza, J., Machado, A., y Silva, C. (2015). *¡Ay'ombejuepa jé! Toca, canta, versea, juega y baila con el vallenato*. Colombia: Ministerio de Cultura
- Álzate, C. (2014). ¿A qué suena Colombia? ¿A qué suena su enorme diversidad?. *El tiempo*. Recuperado de: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-13698555>
- Araujo, C. (1988.) *Rafael Escalona: hombre y mito*. Bogotá: Ed. Planeta.
- Aretz, I. (2004). *América Latina y su música*. 9na ed. UNESCO: Serie América Latina en su cultura. México: Siglo veintiuno editores.
- Ariza, O. (2004.) *La transgresión del silencio. Aproximaciones a la poética musical de Hernando Marín Lacouture*. Valledupar: Unicesar.
- Ariza, O. (2006). *Espéculo*. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero34/vallenat.html>
- Artistas y juglares - Villanueva (La Guajira). (2011). Recuperado de: <http://artistasyjuglaresvillanuevaguajira.blogspot.com.co/2008/02/luis-ngel-pastor.html#more>
- Barrios, M. (2014). *Vallenato como patrimonio de la humanidad, un reto en Valledupar*. Recuperado de: <http://www.elheraldo.co/tendencias/vallenato-como-patrimonio-de-la-humanidad-un-reto-en-valledupar-151018>
- Bermúdez, E. (2004). *¿Qué es el vallenato? Una aproximación musicológica. Ensayos Historia y teoría del arte*. Vol IX, N° 9, 21 gráficas, Bogotá D.C: Universidad Nacional de Colombia, pp. 9-62.
- Blanco, D. (2000). *Creaciones, dinámicas y contradicciones del vallenato: Construcción de regionalidad y nacionalidad a partir de la música popular colombiana*. (Tesis de pregrado). Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia.
- Cedeño, C. (2015). El Bajo eléctrico en la música llanera colombiana. Descripción musical en el estilo de uno de sus exponentes el maestro Ricardo Zapata Barrios. (tesis pregrado). Universidad Pedagógica Nacional.

- Cortés, E. (2013). *Alfredo Gutiérrez, el Juglar Rebelde*. Grafic Editores.
- De La Rosa, J. (2012). *Metodología para aprender por medio de la notación musical la ejecución de los instrumentos típicos del vallenato, caja y guacharaca*. (tesis pregrado). Universidad Popular del Cesar.
- El Vallenato en tiempos de difusión (s.f). En Ponencias del encuentro de investigadores de música afrocaribe. *Huellas. Revista universidad del Caribe*. N°67 y 68 (vol. doble) pp. 54-64.
- Vallenato, en la lista de patrimonio en necesidad de salvaguarda (2015). *El tiempo*. Recuperado de: <http://www.eltiempo.com/entretenimiento/musica-y-libros/vallenato-tradicional-incluido-en-lista-de-la-unesco/16445913>
- Garzón, O. (2004). *Rezar, Soplar, Cantar. Etnografía de una lengua ritual*. Ecuador: Ediciones Abya-Yala.
- González, L. (2015). *Análisis para la interpretación del bajo eléctrico sobre seis obras del Binomio de Oro*. (Tesis pregrado). Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Bogotá, Colombia.
- González, H. (2013). *Vallenato: un lenguaje musical propio en constante evolución*. Recuperado de: <http://www.razonpublica.com/index.php/cultura/3741-vallenato-un-lenguaje-musical-propio-en-constante-evolucion.html>
- Goubert, B., Zapata, G., Arenas, E y Niño, S. (2009). Estado del arte del área de música en Bogotá D.C.
- Gutiérrez, T. (1992) *Cultura Vallenata: Origen, Teoría y Pruebas*. Bogotá: Plaza & Janes.
- Hamburguer, A. (2007). *En cofre de Plata: Música Corralera, de la plaza de Majagual a la modernidad*. Colombia: Mi Propia Tula.
- Hernández, S., Fernández, C., y Baptista, L. (2010). *Metodología de la investigación*. 5 ed. Chile: McGraw Hill.
- La música vallenata y los temas que requieren investigación académica. (2014). Recuperado de: PanoramaCultural.com.co
- Llerena, R. (1985). *Memoria Cultural en el Vallenato*. Medellín: Universidad de Antioquia.

- Locales, C. (2015). *¿Qué se debe cuidar de la música vallenata? ¿Qué está en riesgo?*. Recuperado de: <http://www.rcnradio.com/locales/se-cuidar-la-musica-vallenata-esta-riesgo/>
- Martínez, M. Instrumento de análisis del discurso. En análisis del discurso. De Facultad y Humanidades, Colección lenguas y Cultura.
- Medina, A. (2011). *Eso no es Vallenato: Los géneros legítimos y espurios de nuestra música*. Recuperado de: <http://portalvallenato.net/2011/05/18/eso-no-es-vallenato-los-generos-legitimos-y-espurios-de-nuestra-musica/>
- Mejía, J. (2001). Los pasos perdidos de Francisco el hombre. Valledupar: Cámara de comercio.
- Meléndez, N. (2015). *¿Qué es lo que tiene el vallenato tradicional para ser declarado patrimonio?*. Recuperado de: <http://www.elheraldo.co/tendencias/que-es-lo-que-tiene-el-vallenato-tradicional-para-ser-declarado-patrimonio-215744>
- Ministerio de Cultura (2013). Plan especial de salvaguardia para la música vallenata tradicional del Caribe Colombiano. Bogotá: Colombia.
- Nain, J. (2011). *El paseo Vallenato y sus derivaciones. El tiempo*. Recuperado de: <http://blogs.eltiempo.com/vallenateando/2011/02/04/el-paseo-vallenato-y-sus-derivaciones/>
- Ong, W. (1996). *Oralidad y Escritura*. México: Fondo de cultura Económica.
- Oñate, J. (2001). El acordeón en el Caribe. En: *Respirando el Caribe. Memorias de la Cátedra del Caribe Colombiano*. Vol 1. Cap IV. Castillo, A. Observatorio de Caribe Colombiano. Colombia: Cartagena de Indias.
- Oñate, J. (2003). *El Abc del Vallenato*. Bogotá: Ed. Taurus.
- Pacheco, A. (2001). Vallenato Sabanero. En: *Respirando el Caribe. Memorias de la Cátedra del Caribe Colombiano*. Vol 1. Cap IV. Castillo, A. Observatorio de Caribe Colombiano. Colombia: Cartagena de Indias.
- Posada, C. (1986). *Canción Vallenata y tradición Oral*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Puello, D. (2004). *Historia de la música vallenata*. Recuperado en: <http://vallenateando.8m.com/historia.html>
- Quiroz, C. (1982). *Vallenato Hombre y Canto*. Bogotá: ICARO.

- Rodríguez, Y. (1999). Marcadores discursivos en el habla de Barranquilla. *Revista Litterae* 1. (8). Bogotá: Instituto Caro y cuervo.
- López Cano, S. C. (2014). *Investigación Artística en Música* (1 edición ed.). Barcelona.
- Sagrera, M. (1967). *Mito y Sociedad*. Barcelona: Labor S.A.
- Taussig, M. (1993). *El diablo y el fetichismo de la mercancía en Suramérica*. México Nueva Imagen
- Vansina, J. (1968). *Tradición Oral*. Bogotá: Labor.
- Vega, M. (2005). *Vallenato: Cultura y sentimiento* [Colección Investigación]. Colombia: Universidad Cooperativa de Colombia.
- Wade, P. (2002). *Música, Raza y Nación*. Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia.