

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

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

Aportes a la formación musical del acordeonista a partir de los ritmos corrido, vals peruano, chamamé y tango.

presentado por el (la, los, las) estudiantes (s) :

Jonathan Alexander Pinedo Centenas c.c. 1018445396 código 2006275004

_____ c.c. _____ código _____

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

1. Es una propuesta valiosa para el estudio del acordeón porque presenta nuevos géneros musicales latinoamericanos
2. Es un trabajo bien concebido, argumentado y estructurado.
3. La coherencia entre lo escrito y la exposición es sólida y la cartilla como aporte didáctico es un complemento a la formación.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1- lector	<u>Luz Angela Gómez Cruz</u>	<u>Luz Angela Gómez Cruz</u>	<u>4.8</u>
Jurado 2 -lector	<u>Alberto León Gómez Herrera</u>	<u>Alberto León Gómez Herrera</u>	<u>4.8</u>
Jurado 3 -asesor	<u>Henry G. Proaño</u>	<u>Henry G. Proaño</u>	<u>4.8</u>
Jurado 4 - asesor			

CALIFICACIÓN FINAL (Promedio aritmético): 4.8

DISTINCIONES _____

En Bogotá, a los 23 días del mes de Abril de 2012

**APORTES A LA FORMACIÓN MUSICAL DEL ACORDEONISTA A PARTIR
DE LOS RITMOS CORRIDO, VALS PERUANO, CHAMAMÉ Y FORRÓ**

JONATHAN ALEXANDER AGUDELO CONTRERAS

**UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL
FACULTAD BELLAS ARTES
BOGOTÁ D.C
2012**

**APORTES INTERPRETATIVOS AL ACORDEÓN PIANO DESDE LOS
RITMOS CORRIDO, VALS PERUANO, CHAMAMÉ Y FORRÓ**

**Monografía para optar al título de
Licenciatura en Música**

JONATHAN ALEXANDER AGUDELO CONTRERAS

**Asesor Metodológico:
HENRY ROA
Asesor Musical:
LACIDES ROMERO**

**UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL
FACULTAD BELLAS ARTES
BOGOTÁ D.C
2012**

RAE

TITULO: Aportes a la Formación Musical del Acordeonista a partir de los ritmos corrido, vals peruano, chamamé y forró.

AUTOR: JONATHAN AGUDELO CONTRERAS

PUBLICACIÓN: Facultad de Bellas Artes

UNIDAD PATROCINANTE: Universidad Pedagógica Nacional

PALABRAS CLAVES: Formación Musical, Acordeón, Corrido, Vals Peruano, Chamamé y Forró.

DESCRIPCIÓN:

Es un trabajo centrado en la investigación y análisis de géneros tradicionales Iberoamericanos en donde el acordeón piano hace parte de su esquema organológico. A partir de lo anterior se obtiene como resultado final una cartilla que concatena los aspectos musicales, estilísticos e históricos de cada género tratado con el fin de aportar elementos nuevos a la formación de un acordeonista.

FUESTES: Entrevistas, análisis musical. PARRa, giovanni. Posibilidades interpretativas del acordeón de teclado en la música barroca y el tango. te 07604 año 2005, Luzuriaga, Lorenzo. Historia de la educación y la pedagogía. Editorial Losada s.a 1977.

CONTENIDOS:

Este trabajo pretende, en un primer momento mostrar la versatilidad interpretativa que maneja el acordeón piano. Esto se evidencia a través de los géneros tradicionales de los países iberoamericanos como México, Brasil, Argentina y Perú, en cuya organología, se encuentra el acordeón piano como instrumento esencial para la interpretación de sus músicas tradicionales.

Junto con las investigaciones realizadas de los ritmos, y del instrumento, se diseña una cartilla, que acopie toda esta indagación de una forma pedagógica, para así poder contribuir a la formación instrumental de un acordeonista clásico. Así mismo, es un llamado para futuras investigaciones que contribuyan a dinamizar la enseñanza del acordeón piano, la cual se ha enfocado en textos establecidos, los cuales no exponen la versatilidad e importancia que tiene este instrumento en otros territorios.

CONCLUSION:

El aporte fundamental de esta investigación fue presentar unas visiones formativas en contexto, es decir, desde los aportes que tradicionalmente vienen manejando otros intérpretes. Estos cobran verdadera importancia, al ser planteados y organizados desde la escuela activa, dado que permiten garantizar una formación musical más efectiva con respecto al modelo pedagógico hasta ahora utilizado en la facultad de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional, en la cátedra de acordeón.

INDICE

INTRODUCCIÓN	1
1. SITUACIÓN PROBLEMA	3
1.1 CONTEXTUALIZACIÓN	3
1.2 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	5
1.3 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN	6
1.4 ANTECEDENTES	6
1.5 JUSTIFICACIÓN	9
1.6 OBJETIVOS	11
1.6.1 OBJETIVO GENERAL	11
1.6.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	11
2. MARCO REFERENCIAL	13
2.1 HISTORIA DEL ACORDEÓN	13
2.2 TIPOS DE ACORDEONES	19
2.2.1 ACORDEÓN DIATÓNICO DE BOTONES O VALLENATO	20
2.2.2 ACORDEÓN CROMÁTICO DE TECLAS	21
2.2.3 ACORDEÓN CROMÁTICO DE BOTONES	22
2.3 MECANISMO DEL ACORDEÓN PIANO	23
2.3.1 DESCRIPCIÓN DE PARTES DEL ACORDEÓN PIANO	23
2.3.2 FUNCIONAMIENTO DEL ACORDEÓN PIANO	29
2.4 EL ACORDEÓN PIANO EN LAS MÚSICAS TRADICIONALES DE IBEROAMÉRICA	30
2.4.1 CORRIDO MEXICANO	30
2.4.2 CHAMAMÉ	41
2.4.3 FORRÓ	56
2.4.4 VALS PERUANO	67
2.5 EL ACORDEÓN EN COLOMBIA	83

2.6	TÉCNICA Y ESTILO	86
2.7	ESCUELA ACTIVA	88
3.	METODOLOGÍA	94
3.1	ENFOQUE INVESTIGATIVO CUALITATIVO	94
3.2	TIPO DE INVESTIGACIÓN DESCRIPTIVA	95
3.3	INSTRUMENTOS	95
3.4	POBLACIÓN	95
3.5	DISEÑO INVESTIGATIVO	96
3.5.1	FASE DE INDAGACIÓN	96
3.5.2	FASE DE CONCEPTUALIZACIÓN Y PRAXIS DE LOS RITMOS	97
3.5.3	FASE DIDÁCTICA	97
3.6	DESARROLLO METODOLÓGICO	97
3.6.1	FASE DE INDAGACIÓN	97
3.6.2	FASE DE CONCEPTUALIZACIÓN Y PRAXIS DE LOS RITMOS	110
4.	CONCLUSIONES	116
5.	BIBLIOGRAFÍA	118
6.	WEB GRAFÍA	121
7.	ANEXOS	123
7.1	DISEÑO DE ENTREVISTA PARA ACORDEONISTAS	123
7.2	MÁXIMOS REPRESENTANTES DEL ACORDEÓN EN MÉXICO, ARGENTINA, PERÚ Y BRASIL	123

INTRODUCCIÓN

Este trabajo pretende, en un primer momento mostrar la versatilidad interpretativa que maneja el acordeón piano. Esto se evidencia a través de los géneros tradicionales de los países iberoamericanos como México, Brasil, Argentina y Perú, en cuya organología, se encuentra el acordeón piano como instrumento esencial para la interpretación de sus músicas tradicionales.

De la misma manera se explica el devenir histórico del acordeón piano, pasando por su funcionamiento y sus partes, para así, poder mostrar al lector de donde viene este instrumento, por qué es tan apetecido en algunas partes del mundo y cómo su evolución mecánica y tímbrica ha ayudado a que sea tomado como una herramienta de gran importancia para la interpretación de músicas tradicionales y eruditas en Europa, Asia y en algunos países iberoamericanos.

En esta investigación se expone de una manera, clara cómo el acordeón piano en Colombia, ha sufrido un tratamiento distinto al de otros países expuestos aquí. Puesto que este instrumento ha tomado un rumbo mucho más académico y no se ha adoptado para la interpretación de algún género tradicional. También los referentes expuestos en Colombia de este instrumento son equívocos, lo que genera un desconocimiento amplio del acordeón piano en la sociedad y en la comunidad académica

Para la argumentación de esta investigación se utilizaron diversas herramientas como: entrevistas a personajes que conozcan los géneros tratados e interpreten el acordeón piano, indagación histórica y análisis de obras propias de cada ritmo. Esto con el propósito de clarificar las características interpretativas que posee cada género y así poder concatenar de una manera sistemática esta información

Junto con las investigaciones realizadas de los ritmos, y del instrumento, se diseña una cartilla, que acopie toda esta indagación de una forma pedagógica, para así poder contribuir a la formación instrumental de un acordeonista clásico. Así mismo, es un llamado para futuras investigaciones que contribuyan a dinamizar la enseñanza del acordeón piano, la cual se ha enfocado en textos establecidos, los cuales no exponen la versatilidad e importancia que tiene este instrumento en otros territorios.

Finalmente, el objetivo es mostrar la versatilidad interpretativa del acordeón piano, realizar un aporte a la formación instrumental y mostrar la diversidad musical que disfruta Iberoamérica.

1. SITUACIÓN PROBLEMA

En el siguiente capítulo se presentan los aspectos referentes al problema de investigación, parte de describir las distintas circunstancias y demás aspectos que ponen en evidencia el panorama en el cual surge la inquietud que lleva a realizar este proyecto. Los antecedentes indican el estado en que se encuentran las investigaciones acerca del tema y las publicaciones relacionadas y que permiten corroborar la pertinencia del trabajo realizado. Todo esto conduce a la formulación de la pregunta de investigación que es el interrogante a resolver.

1.1 CONTEXTUALIZACIÓN

Durante el tiempo en el ejercicio de la música y de la pedagogía, el realizador de este proyecto ha tenido la oportunidad de conocer de cerca y estudiar el acordeón piano desde sus orígenes, por medio de la investigación histórica de su evolución, su composición mecánica, hasta su interpretación, resultado del proceso de estudios universitarios.

Esta vivencia ha mostrado que el *acordeón piano* o también llamado *acordeón cromático* es un instrumento, al que gracias a su evolución muchas culturas alrededor del planeta lo han adoptado para la interpretación de sus músicas nativas. Esto se puede observar por ejemplo en Europa, donde el acordeón hace parte de la música popular de *Alemania* en la polka, de *Italia* con la taranttela, y de *Francia* con la chanson; en *Asia occidental*, donde se encuentra el género Klezmer, música nativa de Israel; y en América, específicamente en *México* con los corridos, al sur de *Argentina* con el Chamamé, al Noreste de

Brasil con el Forró, y en *Colombia* con el Vallenato, género que utiliza una variante del acordeón de teclado, llamado diatónico.

El acordeón también se ha tomado para la interpretación de música erudita, posicionándolo así en otras partes del mundo como un instrumento tan importante como el piano o la guitarra. Acordeonistas como Richard Galeano (Francia), Iñaki Alberdi (España), Paolo Bagnasco (Italia), Nicholas Samuel Ariondo (U.S.A), Lácides Romero (Colombia), han aprovechado las capacidades interpretativas y la riqueza estructural de este instrumento, para ir más allá de la ejecución de músicas tradicionales.

Según Parra (2005, 12p)

El acordeón posee gran fama en muchas partes del mundo, especialmente en el campo de la música popular, sin embargo, desde hace algunas décadas se han ido expandiendo sus posibilidades técnicas e interpretativas gracias a los adelantos organológicos hechos en su estructura lo cual le ha permitido incursionar en la interpretación de músicas como jazz, el tango y la música erudita

En Colombia el enfoque que ha tomado el acordeón de teclado es el de la interpretación de músicas eruditas, dejando un poco de lado la ejecución de músicas tradicionales. Cabe anotar que aunque el instrumento eje de esta investigación en Colombia ha tomado un camino mucho más académico, los

referentes que existen en el país hacen que el enfoque y el concepto que se crea alrededor del acordeón piano sean muy pobres, posicionándolo así como un instrumento de poco interés para la comunidad académica.

1.2 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El desconocimiento de los géneros tradicionales del mundo da como resultado que el espectro y la apropiación de algunos elementos técnicos, armónicos, estilísticos, rítmicos, que aportan estos géneros, se desconozcan y por lo tanto sean desaprovechados. Estos conceptos pueden generar nuevas estrategias y materiales que consiguen ayudar a que la aprehensión de algunos conceptos musicales, sea mucho más dinámico e interesante para el estudiante. Otro problema que surge al no conocer otros ritmos tradicionales, es que se encasillen los países en un solo género. Esto se puede evidenciar en Argentina, que es reconocida por el *tango* o Brasil, cuyas músicas tradicionales más destacadas son el *samba* y el *bossa nova*, pero se desconocen otros ritmos tan importantes para su cultura.

Siguiendo con el desarrollo de esta sección, se encuentra un problema fundamental, el cual se centra en el desconocimiento del acordeón de teclado en Colombia, lo que da como resultado que la participación en proyectos musicales sea muy escasa, puesto que los músicos, al no conocer las posibilidades interpretativas y tímbricas de este instrumento, lo excluyen, generando así un obstáculo para posicionarlo en un lugar importante. Caso contrario, en países como Francia, Italia, España, Brasil, Rusia, entre otros, que reconocen las capacidades del acordeón piano y por ende lo incluyen en

los proyectos musicales de alta envergadura y en la oferta de instrumentos a estudiar en sus conservatorios.

Cabe resaltar que, en Colombia, La Universidad Pedagógica Nacional es la única institución que brinda el acordeón piano como instrumento principal. Pero en el programa de aprendizaje de este instrumento, no se trabaja de una manera tan amplia la interpretación y estilo que poseen algunos géneros tradicionales iberoamericanos en donde el acordeón piano está implícito, como Forró, Chamamé, Corrido y Vals peruano. Así mismo los materiales guía utilizados en el programa de acordeón, como el *Método Farfisa o la Técnica Moderna del Fisarmonicista*, no presentan elementos estilísticos ni técnicos de ritmos tradicionales, y mucho menos de géneros como los anteriormente citados, los cuales pueden hacer aportes significativos a la construcción de saberes de un acordeonista.

1.3 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

¿Cómo contribuir al desarrollo técnico e interpretativo del acordeón piano a través del conocimiento práctico de ritmos tradicionales iberoamericanos como el forró, chamamé, corrido y vals peruano?

1.4 ANTECEDENTES

Tras establecer la problemática de trabajo, se observa que se han realizado escasas investigaciones relacionadas con este instrumento y con los géneros tradicionales expuestos en esta investigación. Entre los trabajos que ayudan como apoyo para el desarrollo de esta monografía, se encuentran el proyecto

de grado de Giovanni Parra, titulada *Posibilidades interpretativas del acordeón de teclado en la música barroca y el tango*, el cual aporta datos del devenir histórico del acordeón de teclado y su funcionamiento mecánico. Dicho trabajo, aunque expone las posibilidades interpretativas que tiene el instrumento eje de esta investigación en el barroco y el tango, no proponen herramientas para poder llegar al objetivo propuesto, pues deja de lado la parte pedagógica y sólo se basa en mostrar la versatilidad del acordeón piano.

Otro trabajo que hace referencia al acordeón de teclado, aunque no profundiza tanto en el instrumento, como por ejemplo en su historia, su interpretación o en qué géneros se encuentra implícito, es el trabajo de Carlos Augusto Salamanca titulado *Lacides Romero vida, obra y planteamiento pedagógico.* Dicho proyecto contribuye a identificar lo que pasa con el acordeón piano en Colombia, exponiendo al máximo representante de este instrumento en este país, y como él, por medio de su experiencia y versatilidad, posicionó el acordeón de teclado en un punto más académico. Pero aunque expone los aportes pedagógicos hechos por Lacides Romero, no propone una manera de abordar el instrumento, ni su evolución histórica, ni en qué géneros musicales iberoamericanos se encuentra presente el acordeón de teclado.

Dejando de lado los trabajos investigativos frente al acordeón, se encontraron otros aportes para identificar las problemáticas que se generan frente al estudio de un instrumento, cómo el repertorio tratado, que en ocasiones puede generar dificultades en la ejecución y apatía, puesto que muy pocas veces se utiliza repertorios tradicionales para la formación técnica e interpretativa de algún

instrumentista. El trabajo de Manuel Fernando Rodríguez titulado *Aprovechamiento de aires populares hispanoamericanos en la enseñanza de la guitarra*, expone cómo partiendo de otros géneros poco comunes para la comunidad académica, se ayuda a la formación y el enriquecimiento de un instrumentista. También propone unas herramientas pedagógicas para abordar el tema propuesto, lo que aporta a este proyecto la inclusión de otros géneros que pueden ayudar a la formación de un instrumentista y los elementos técnicos que se deben tener en cuenta para cumplir tal propósito.

El trabajo monográfico de Melisa Alejandra Cotrino Gómez titulado *Proyecto escolar mujer y danza del vientre IED el Japón*, contribuye al diseño de la cartilla, ya que dicho trabajo expone una cartilla como cohesión de lo investigado y genera para esta investigación el modelo a seguir en la elaboración de un texto guía.

Se encontraron diversos textos que explican el funcionamiento y la evolución mecánica del acordeón piano como “*El acordeón instrumento del siglo XX*” de Pierre Gervasioni, *Método completo para acordeón sistema cromático* de Luigi Anzaghi, los cuales ayudan a precisar el origen del acordeón y su evolución periódica

Otros textos que aportaron al trabajo fueron los empleados para la formación de un acordeonista, como el libro *Farfisa y La técnica moderna del Fisarmonicista*, que presentan ejercicios técnicos para en el acordeón. Lo que aporta cómo se deben crear ejercicios para el acordeón y qué constantes

universales existen para que cualquier acordeonista pueda descifrar los ejercicios propuestos en la cartilla.

1.5 JUSTIFICACIÓN

Este trabajo, como primera medida, pretende hacer varios aportes a nivel histórico, conceptual y formativo.

A nivel histórico, puesto que en la explicación del instrumento eje de esta investigación y los géneros musicales tradicionales tratados aquí, se lleva a cabo un barrido de su devenir histórico, de sus características y su importancia en la sociedad, para así poder ubicar al lector y exponer lo significativo que contiene los ítems anteriormente mencionados y por qué son merecedores de una investigación.

En la perspectiva conceptual se manejan términos como estilo y técnica; que centran la investigación en unos conceptos claros y determinados que ayudan a encaminar el documento.

En la visión formativa, la realización de una cartilla que concatena la historia, los conceptos como técnica, estilo, y propone instrucciones claras y graduales para la interpretación de géneros como el Vals peruano , Chamamé, Corrido y Forró, es el aporte pedagógico de esta investigación para cualquier músico, y en especial para un acordeonista. Es de resaltar que la realización de la cartilla, está basada en los pilares metodológicos de la escuela activa y los aportes realizados por los acordeonistas entrevistados. También se subraya la

importancia de estos ritmos en la construcción de habilidades de un acordeonista, puesto que el conocer estos géneros, desarrolla habilidades en el instrumento, como la disociación, el desarrollo motriz, enriquecimiento del repertorio y la ampliación del espectro a nivel interpretativo del acordeón piano.

Este trabajo está dirigido, en primera instancia, a los acordeonistas. Esto con el fin de aportar un material que ayude al enriquecimiento interpretativo, a exponer la jerarquía que tiene este instrumento en otras culturas y presentar la versatilidad musical del acordeón piano. Como segunda instancia, se pretende dirigir esta investigación a todos los músicos, independientemente de cuál sea su instrumento, puesto que uno de los puntos que se quieren rescatar en esta investigación, es la importancia de conocer géneros tradicionales y cómo estos puede enriquecer la formación instrumental.

Lo novedoso de esta monografía es el instrumento tratado, los géneros tradicionales investigados, ya que son poco comunes para la comunidad académica, mostrar la diversidad musical de algunos países, que son clasificados en un solo ritmo y la versatilidad e importancia que tiene el acordeón piano en otras culturas del mundo. También mostrar cual ha sido el rumbo que ha tomado el acordeón piano en Colombia.

Con los elementos tratados a lo largo de este capítulo, se puede divisar la utilidad de esta investigación, ya que no sólo es válida para un acordeonista, siendo este el receptor principal de la monografía, sino que aporta a cualquier

músico elementos pedagógicos para la formación instrumental, partiendo de las músicas tradicionales iberoamericanas, que por su riqueza en todos los ámbitos musicales, se pueden utilizar para la apropiación de conceptos, particulares de cada instrumento, y que comúnmente los centros formativos de música no manejan con tanta amplitud.

Con esto se puede demostrar la importancia de esta investigación ya que no sólo va a aportar a la formación de un acordeonista, sino a toda una comunidad académica musical que se interese por encontrar recursos nuevos para enriquecer su conocimiento.

1.6 OBJETIVOS

1.6.1 OBJETIVO GENERAL

Identificar y describir los aspectos técnicos y estilísticos del forró, corrido, chamamé y vals peruano en el acordeón piano para enriquecer el campo formativo del acordeonista.

1.6.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Exponer el devenir histórico, los diferentes tipos y el funcionamiento de acordeón.
- Caracterizar los diferentes géneros tradicionales del Brasil, Argentina, Perú y México, en donde el acordeón piano es parte estructural de su organología.
- Analizar las interpretaciones y recursos técnicos de un conjunto de especialistas en la ejecución del instrumento, con el fin de indagar

acerca de los recursos metodológicos y fortalecer el campo de ejecución de estos ritmos.

- Diseñar una propuesta didáctica que contribuya a la formación del acordeonista a través de los pilares metodológicos de la escuela activa a mediante una cartilla didáctica que recoja los principales fundamentos prácticos y conceptuales en su ejecución.

2. MARCO REFERENCIAL

La construcción del marco teórico es el producto de las distintas reflexiones en torno al objeto de estudio. La conceptualización busca integrar los fundamentos más relevantes en lo que se refiere a la evolución histórica del acordeón, sus técnicas, estilos y las bases conceptuales de los ritmos propuestos y, por último, formular un soporte pedagógico en torno al cual girarán los planteamientos centrales de la propuesta, que para este caso, recoge los planteamientos generales de la Escuela activa.

2.1 HISTORIA DEL ACORDEÓN

Precisar el origen del Acordeón es complejo, ya que existen diversas teorías y distintos territorios como Italia, Francia, España, China, en donde posiblemente se pudo desarrollar este instrumento tan completo a nivel mecánico e interpretativo.

La primera teoría indica que a finales del siglo XIII el padre Joseph Marie Amiot (1778-1793) misionero jesuita en China que se establece en Pekín en el año 1751 hasta su muerte, fue el primero en descubrir el sistema de lengüetas, inmerso un instrumento llamado *Sheng*, el cual data de 1100 A.C y que se basa en el mismo principio mecánico del acordeón, en donde por medio del aire se activan este mecanismo. Su forma corresponde a una caja pequeña hecha de corteza reseca de calabaza, que funcionaba como caja armónica o de resonancia y tubos alineados de bambú.

Según Remmant (2002, 163 p)

Aunque el principio de la caña libre se descubrió en la antigüedad más remota al partir una brizna de una hierba, el primer instrumento construido especialmente fue el chino Sheng o el japonés Sho, que sigue tocándose en Extremo Oriente después de tres mil años o más. Se cree que sus primeras lengüetas eran de bambú.

Según datos históricos, el *Sheng* se difunde en otras partes del mundo gracias a algunos textos escritos por el padre Amiot como *La memoria de la música del chino tanto viejo como moderna*, que proporciona información sobre este instrumento y las características de las músicas de China.

Desde el descubrimiento realizado por Amiot, se comienza a popularizar en otras partes del mundo este sistema, generando el desarrollo de nuevos instrumentos que posean el mismo principio mecánico como el órgano y *Haeckel's Physiarmonica*.



Ilustración 1. Sheng

www.absolut-china.com

Gracias a la practicidad del sistema de lengüetas, a mitad del siglo XI, se fabrica un instrumento llamado *Guimbardas*. Que constaba de por lo menos seis lengüetas diferentes para así producir sonidos, este sistema se desarrolló e implementó posteriormente en instrumentos antecesores al acordeón, Iván R Consentino en la producción argentina Folklore musical y música folklórica Argentina (1986) afirma que: *Las guimbardas compuestas por hasta seis lengüetas diferentes, con el objeto de interpretar melodías más complejas; ello habría sugerido tal vez la idea de hacer vibrar series de lengüetas por medio del soplo.*



Ilustración 3. Guimbarda o Arpa de Boca

www.taringa.net

Posteriormente en Italia se crea un instrumento pequeño de fuelle, el cual era apoyaba en las piernas. Este fue uno de los primeros órganos portátiles, llamado *portátil* o *portable*, que pudo generar el origen del acordeón, puesto que se basaba en el mismo principio mecánico e interpretativo.

Según Ferguson (1975,15p.)

Más pequeño aún era el órgano portátil (en italiano, el organetto), que se podía llevar colgado del hombro. Tenía una o dos hileras de tubos labiales (flautados) y una tesitura de alrededor de dos octavas, y se tocaba con la mano derecha mientras que la mano izquierda bombeaba el fuelle situado en la parte posterior del instrumento. Al sujetarse con una cuerda pasada por detrás del cuello podía tocarse en los desfiles. También podía colocarse encima de una mesa o encima de las rodillas. Se utilizó entre los siglos XIII y XV, sobre todo con un uso melódico.



Ilustración 2. Órgano Portable

www.jameslouder.com

Según autores consultados como Cepeda 2001 y Parra 2005 sugieren que la historia del acordeón emerge desde el siglo XIX, lo que se infiere que desde el siglo XV se detiene la creación y evolución de nuevos instrumentos de lengüeta, hasta cuatro siglos después.

En el año 1821 en Alemania, *Friederich Buschamnn* músico y afinador, desarrolla un instrumento de lengüetas llamado *Aura*, que era accionado por el aire emitido por la persona, como una especie de melódica. Remmant en su libro *Historia de los instrumentos musicales* (2002) afirma que:

Al principio contaba con quince notas, pero más tarde se añadieron cinco más, que sonaba gracias a la presión y a la aspiración alternativa a través de un orificio.

Cada vez este lutier fue aumentando el número de lengüetas, tanto así que el aire proporcionado por los pulmones ya no era suficiente para emitir los sonidos. y por esto añade un fuelle para poder proporcionar el aire suficiente a tantas lengüetas, a lo que dio origen al *organetto*, el cual fue el primer instrumento con la forma más cercana al acordeón que hoy se conoce



Ilustración 4. Organetto

www.picenooggi.it

En este mismo año se crea en Londres la *concertina*, la cual varía del organetto por su forma por su forma hexagonal y que en ambos lados tiene botones.



Ilustración 5. Concertina

www.hohnerusa.com

Ocho años más tarde de la creación del organetto y la concertina constructor de órganos *Kiril Cyril Demian* crea una caja con unas pequeñas lengüetas metálicas que estaba equipado de un fuelle de tres pliegues y cinco botones, dando cada uno dos acordes, uno al abrir y otro al cerrar, este sistema lo llamó **Accordeion**, porque su función especial era generar sólo acordes. Giovanni Parra en su trabajo monográfico afirma lo siguiente: *cada tecla deja oír dos acordes diferentes, por lo que el número de acordes es doble del de teclas, al abrir el fuelle, una tecla da un acorde, la misma tecla da el segundo acorde al cerrarlo*

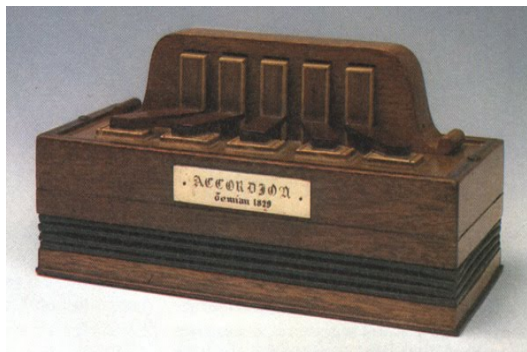


Ilustración 4. Accordeion

www.fisarmonicamx.blogspot.com

Este invento fue después perfeccionado en Francia agregándole bajos cromáticos, lo cual llevó a que el acordeón piano cada vez tuviera una sonoridad mucho más grande y sus posibilidades interpretativas aumentaran. Este nuevo sistema fue revolucionario, ya que la mano izquierda dejó el papel de acompañar para comenzar a realizar melodías, lo que tuvo gran acogida para los intérpretes del acordeón. Este nuevo sistema es implementado por primera vez gracias al acordeonista Giovanni Gagliardi en el año de 1907 y posteriormente es perfeccionado por Narciso Decornoy a partir del año 1910.

Comenzando los años 60 se crea un nuevo sistema que cambia drásticamente la funcionalidad de los bajos. Este nuevo sistema fue llamado *Convertor* y permitía que ya no solo dos filas de las seis que posee los bajos del acordeón tuvieran funcionalidad de melodía, sino que por el contrario ya aumentaban a cuatro filas.

El sistema de bajos cromáticos o también llamado *Bassettis* creado por Giovanni Gagliardi es usado en la actualidad por un gran grupo de acordeonistas, lo mismo que el sistema convertor.

2.2 TIPOS DE ACORDEONES

Alrededor de este instrumento se han generado diversos tipos, los cuales se han adoptado y modificado en diversas partes del mundo para interpretar sus músicas.

Los tipos de acordeones que se conocen en el mundo son los siguientes:

2.2.1 ACORDEÓN DIATÓNICO DE BOTONES O VALLENATO

Instrumento traído por lo alemanes a Colombia en el año de 1800 y adoptado por la cultura vallenata.

Este instrumento, pequeño en comparación a los otros, y de botones, maneja un sistema llamado bisonoro: cuando se acciona el fuelle hacia afuera la tecla produce un sonido, pero cuando el fuelle se recoge o va hacia adentro la misma tecla cambia de sonido. Esto hace que la interpretación de este instrumento sea un poco más compleja, puesto que el intérprete siempre debe de estar pensando para qué lado tendrá que ir el fuelle si quiere determinada nota.

El acordeón diatónico empezó con una sola línea de botones. Cada vez fue evolucionando hasta poseer tres líneas de botones en su diapasón las cuales se utilizan en la actualidad. Esta evolución mecánica produjo que las posibilidades de realizar escalas en este instrumento fueran mucho más cómodas y tuviera una diversidad sonora mayor.

Este acordeón en su interior posee lengüetas de metal y maneja un sistema en que al accionar un solo botón se activan tres lengüetas, lo que proporciona una sonoridad mucho más brillante, un volumen considerable lo cual es característico en la música vallenata.

Posee doce bajos repartidos en dos hileras, que se encuentran en la parte izquierda del acordeón. La primera hilera proporciona notas solas y la segunda línea acordes

La referencia más utilizada en este tipo de acordeones es *el Hohner Corona III*, que, gracias a su disposición mecánica y su diseño, que permite realizar muchos cambios, es el más apetecido por los intérpretes de este instrumento.



Ilustración 5. Acordeón diatónico de botones o vallenato

www.casalinaires.com

2.2.2 ACORDEÓN CROMÁTICO DE TECLAS

Al contrario del acordeón diatónico este instrumento mucho más grande puede generar todas las escalas, ya que tiene la misma disposición de un piano.

Este instrumento que no posee el sistema bisonoro y tiene una cantidad mucho más amplia de bajos, que puede oscilar entre 30 a 120, es muy utilizado en la música erudita, el jazz y tradicionales.

La disposición de sus bajos es mucho más completa, lo que genera que sean mucho más ricas las interpretaciones, ya que no sólo pueden servir como acompañantes sino también como contra-melodías, lo que ayuda a generar contrapuntos.

La amplitud en su tamaño ayuda a que mecánicamente tenga un sistema más complejo y posea muchos más partes que ayudan a la calidad del sonido. Una de estas partes que es de vital importancia son los registros. Gracias a estos, la extensión del teclado se aumenta y se ayuda a que tenga una diversidad sonora mucho más amplia que la del acordeón diatónico. Es de resaltar que los registros no sólo encuentran en el teclado, también en los bajos, lo que generara una riqueza tímbrica. La combinación de estos registros dependerá del intérprete.



Ilustración 6. Acordeón Cromático de teclas

www.unionmusical.com

2.2.3 ACORDEÓN CROMÁTICO DE BOTONES

Posee las mismas características del acordeón piano, pero como su nombre lo indica este no tiene teclas sino botones, lo que lo hace muy similar al acordeón diatónico en su forma

El acordeón de botones emplea diversos sistemas de notación y presenta una amplia gama de sonidos cromáticos, que siguen una misma línea uniforme.



Ilustración 7. Acordeón Cromático de botones

www.wikipedia.org

2.3 MECANISMO DEL ACORDEÓN PIANO

2.3.1 DESCRIPCIÓN DE LAS PARTES DEL ACORDEÓN PIANO

Pasando a otro punto el acordeón es un instrumento de aire de la familia de los aerófonos. Este instrumento a lo largo de su historia, ha sufrido modificaciones las cuales han hecho que el acordeón que hoy se conoce sea el producto de la creatividad y la búsqueda de nuevas sonoridades.

A continuación se explicara cada parte del acordeón:

1). Correas para hombros: Son las que proporcionan el agarre del instrumento. Estas deben de ir puestas una en cada hombro, siendo la izquierda más corta que la derecha para así proporcionar una mayor estabilidad en el instrumento.

2). Válvula de aire: Su función característica es proporcionar un escape de aire, para así poder cerrar el fuelle sin tener que accionar ninguna tecla o bajo.

3). Correa para la mano izquierda: Esta correa es de vital importancia ya que proporciona un agarre para la mano izquierda, la cual lleva dos funciones, la primera de accionar el fuelle y la segunda de interpretar el acompañamiento.

4). Teclado: La extensión física que posee el acordeón piano en su teclado es muy variable, ya que dependerá de lo grande que pueda llegar a ser el instrumento. Por lo general la extensión del teclado consta de tres octavas, en los acordeones más grandes.

El acordeón piano, puede llegar a generar una extensión sonora muchísimo más amplia de la que da sus posibilidades físicas, gracias al sistema de registros que maneja el acordeón cromático, ya que cada tecla puede llegar a producir tres alturas distintas.

5). Fuelle: Esta parte es la columna vertebral del acordeón, ya que es la que proporciona el aire para poder activar las lengüetas que se encuentran al interior de este instrumento. También tiene la función de generar los matices.

Los fraseos correctos de las obras dependerán del buen manejo que se tenga del fuelle, ya que éste realiza el mismo principio del arco en los instrumentos de cuerda frotada.

6). Lengüeta: Gracias a esta pequeña parte se producen los sonidos característicos del acordeón. Es una lámina de caña o de metal fijada por una

extremidad y que vibra debido al efecto del aire, el cual es producido en este caso por el fuelle.

Existen muchos instrumentos que funcionan con la ayuda de las lengüetas, los cuales son de dos tipos: batientes y libres.

La lengüeta batiente es aquella que al vibrar o rebota contra el cuerpo en el que está fijada como el clarinete, saxofón, órgano, o bien contra otra lengüeta como el oboe o fagot. La lengüeta libre gracias a su propia elasticidad no rebota contra ningún tipo de soporte, lo que ayudará a la realización de crescendos y diminuendos sin alterar su afinación.

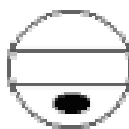
La lengüeta libre es fija por una de sus extremidades llamada base, la cual es remachada sobre una placa de aluminio, en donde se deja una pequeña abertura llamada ventana, que permite la libre oscilación de la lámina. En el interior de la ventana. gracias a la presión del aire que proviene del fuelle, la lengüeta se desplaza de un lugar a otro, produciendo un número de vibraciones que dan origen al sonido.

La lengüeta debe ajustar al máximo con la medida del marco de la ventana para evitar la posible fuga de aire al comenzar la vibración, pero sin llegar a rozar con sus paredes. Así mismo, el nivel del extremo libre (la cabeza) de esta lengüeta debe estar situado ligeramente más alto que el nivel de la superficie de fijación de la ventana, para que al comenzar a pasar el aire arrastre la lámina hacia el

interior, cerrando parcialmente el paso y vuelva hacia su posición inicial por su propia elasticidad.

La alimentación del aire se efectúa de manera alterna es decir, que según se abra o se cierre el fuelle la corriente de aire llega de un lado del chasis o del otro: pero la lengüeta no vibra si no es impulsada por el lado donde está fijada. Por ello cada chasis lleva dos ventanas con sus correspondientes lengüetas (una por cada lado opuesto). La de la parte exterior sonará cada vez que se cierre el fuelle y la de la parte interior sonará al abrirlo. Según las dimensiones de cada lengüeta su longitud y espesor le corresponderá una determinada nota. Cuanto menor sea el tamaño de la lengüeta la nota será más aguda y viceversa.

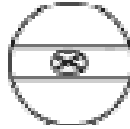
7). Registros: Los registros son una herramienta que ayuda a la versatilidad del acordeón. Los registros del acordeón son inspirados en los del órgano y se clasifican de la misma manera, por alturas. El más grave en los acordeones piano es el registro de 16 pies, el cual posee las lengüetas más grandes y por lo tanto la vibración de éstas es mucho más lenta, lo que proporciona un sonido opaco. Este registro grave es conocido como *Basson* y se reconoce visualmente de la siguiente forma:



Basson

Estas convenciones se encuentran plasmadas en todos los acordeones para facilitar la posición de dichos registros.

Posterior a este registro se encuentra uno un poco más agudo el cual es llamado como Flauta. Este registro en de 8 pies lo que indica que las lengüetas que generan el sonido de este registro son mucho más pequeñas y su vibración será mucho más rápida.



Flauta

Ya se encuentra el registro más agudo llamado Piccolo. Este nombre dado porque la sonoridad y tesitura que abarca este registro es igual a la de la flauta piccolo.

Este es catalogado de 4 pies y tiene las lengüetas más pequeñas de todo el acordeón



Piccolo

Teniendo como base estos tres registros sueltos, comienzan aparecer otros tipos de registro los cuales son resultado de las combinaciones de las sonoridades anteriormente nombradas por ejemplo: El registro de órgano es la suma del basson más piccolo, el de bandoneón es clarinete más basson, el de celeste son dos clarinetes y así con las se van generando nuevos registros.

Cabe anotar que no solo la parte del teclado o melodía posee registros, pues en los acordeones profesionales los bajos también tienen sus propios registros, que oscilan entre 6 y 7 combinaciones. En el teclado se manejan de 5

hasta 14 registros, lo que ayudará más a la diversidad sonora de este instrumento.

8). Bajos: Los bajos, como su nombre lo indica, proporcionan generalmente sonidos graves y sirven como piso armónico para acompañar las melodías generadas por el teclado en la parte derecha. Pero gracias a su organización, permite realizar melodías, lo que proporciona una diversidad tímbrica que ayuda a la interpretación de obras de dos y tres voces simultáneamente.

Los bajos vienen en una distribución de seis hileras verticales. Las dos primeras, que son las que se encuentran más cerca al fuelle, sólo proporcionan notas sueltas, lo que ayuda a la interpretación de melodías. Las cuatro restantes realizan acordes. La tercera fila realiza acordes mayores, la cuarta acordes menores, la quinta acordes con séptima y la sexta acorde de séptima disminuida.

Todos estos acordes se encuentran ubicados en filas diagonales y llevan el nombre del bajo que se encuentre ubicado en la segunda fila es decir que si el bajo es Sol los botones de la 3ra, 4ta 5ta y 6ta fila serán: Sol mayor, Sol menor, Sol 7 y Sol disminuido 7.

La organización de estos bajos no viene cromáticamente sino por quintas de abajo hacia arriba o cuartas de arriba hacia abajo lo que indica que si se está ubicado en la nota Do un bajo arriba será Sol y arriba de Sol se encontrara Re y así sucesivamente.

Los acordeones profesionales llevan como estándar una cantidad de 120 bajos, pero esta cantidad puede variar según el tipo de acordeón puesto que el número de bajos puede oscilar entre 12, 24, 48, 80 y 96.



Ilustración 8. Partes del Acordeón

www.acordeonisima.com

2.3.2 FUNCIONAMIENTO DEL ACORDEÓN PIANO

Como se citó anteriormente, el acordeón piano es un instrumento aerófono. Su funcionamiento depende del aire que le sea suministrado.

El fuelle siempre está proporcionando el aire para este instrumento, lo que indica que si éste no se acciona, no habrá ningún sonido, puesto que no habrá qué estimule las lengüetas que se encuentran al interior del acordeón.

Pero no sólo el movimiento del fuelle nos garantiza la emisión del sonido, ya que si no se abren los compartimientos para dejar que el aire circule no, habrá ninguna resonancia. Para ello cada vez que el instrumentista acciona una tecla o un botón de los bajos, automáticamente se levantan unas piezas llamadas zapatillas, las cuales permitirán u obstruirán el paso del aire hacia las lengüetas.

Una vez ya levantadas las zapatillas, y accionando el fuelle, el aire llega a las lengüetas que proporcionaran la nota deseada.

2.4 EL ACORDEÓN PIANO EN LAS MÚSICAS TRADICIONALES DE IBEROAMÉRICA.

El acordeón piano es un instrumento que, gracias a su evolución técnica y mecánica, a la facilidad que brinda para transportarlo de un lugar a otro, a su sonoridad tan amplia a pesar de ser un instrumento acústico, y a su adaptabilidad a cualquier tipo de música, ha sido adoptado por muchas culturas para la interpretación de sus músicas tradicionales.

2.4.1 Corrido Mexicano

El Corrido es una forma musical y literaria popular mexicana que en la actualidad se ha convertido en un símbolo de este país como lo es la *Ranchera*.

Nace a mediados del Siglo XIX y proviene del Romance Español¹. El corrido comenzó a cantarse, como expresión popular, para divulgar noticias sobre los acontecimientos importantes, relatando las hazañas de quienes desobedecían el gobierno porfirista²

Según Ramírez extraído de internet

<http://www.docstoc.com/docs/40397680/EL-CORRIDO-MEXICANO> afirma:

El nombre del corrido mexicano tiene mucho de las corridas o romances andaluces, llamados así en España tal vez, porque se cantaban de una manera fluida, es decir, sin interrupciones y cuyo acompañamiento musical se realizaba en forma ágil. La antigüedad del corrido se relaciona por eso con la llegada de los españoles a nuestras costas mexicanas, ya que viajaba con ellos el romance; por lo que había coplas y canciones que se componían con motivo de los acontecimientos destacados de la vida en las tierras conquistadas dejando una fuerte influencia en la mente y en el gusto de los mexicanos por ese tipo de música.

Alcanza su máxima popularidad durante la época comprendida entre el inicio de la revolución maderista (1910) y la liquidación del movimiento cristero

¹. El Romance español nace en el siglo XV como poemas narrativos de una gran variedad temática, según el gusto popular o sucesos heroicos del momento. Se interpretan declamando o cantando.

² El segundo mandato de Porfirio Díaz que comienza en 1884, provocó grandes desigualdades entre la población mexicana, y generó inestabilidades económicas y política al costo de la concentración de la riqueza en un pequeño grupo de ciudadanos, lo que genera la revolución.

(1929). *El Corrido* fue importante en México, puesto que era un medio informativo y educativo de primer orden y debido a su aparente claridad lingüística y musical, se convirtió en una forma de memoria popular. También fue un vehículo de las ideas revolucionarias y contó con la colaboración de poetas de provincia, poetas anónimos que narraban los últimos acontecimientos de las batallas libradas en el territorio Mexicano.

Con la caída del régimen, el nuevo orden político establecido y los medios de comunicación, el corrido deja de ser tan popular en las masas, ya que el papel importante que jugaba en la revolución, el cual se enfocaba en ser un canal de expresión de ideas, de inconformidades y noticias, pasa a un segundo plano por los medios de comunicación y porque la lucha librada por una democracia ya había finalizado.

Con la problemática del narcotráfico y el afán de la gente por encontrar el sueño americano por medios poco convencionales, como *pasar por el hueco*, renace el *Corrido*, enfocado a otras anécdotas y problemáticas que padece el pueblo Mexicano, pero sin dejar su esencia narrativa.

También varía su organología, puesto que llega el acordeón de teclado a principios del siglo XX y se convierte en el instrumento principal para la interpretación de este género. Ortega, Martínez, Parra, Lozano en su libro *El Noreste Reflexiones* afirma lo siguiente:

A principios del siglo XX el acordeón se convirtió en el instrumento favorito de los músicos en la frontera noreste, concretamente en una

zona que corría a lo largo del río Bravo, abarcando San Antonio, Matamoros y Monterrey

Es de resaltar que, en los comienzos, los instrumentos utilizados para interpretar el corrido eran la guitarra y el guitarrero, el cual realizaba un papel de bajo

2.4.1.1 Tipos de Corridos

2.4.1.1.1 Corridos Históricos: Este tipo de corrido se centra en contar lo que pasó históricamente con el desarrollo político, cultural y económico de México. También cuentan las historias heroicas de Pancho Villa y demás revolucionarios de la historia de este país.

2.4.1.1.2 Narco Corrido: Como su nombre lo indica se centra en contar las guerras que existen entre carteles, en los triunfos de llegar con mercancía al lugar establecido, en narrar los asesinatos.

2.4.1.2 Análisis de los corridos

Para un mayor entendimiento de este género tradicional mexicano se realizará un análisis de tres obras para así poder visualizar con mayor claridad las características que posee este ritmo tanto en la parte musical, cómo en la parte literaria.

2.4.1.2.1 Análisis literario

Como se citó anteriormente el corrido se divide en dos tipos: el narco corrido y el corrido histórico, cuya esencia radica en que sus letras, los cuales tratan sobre temas reales.

A continuación se mostrará las letras de un corrido histórico, un narco corrido y su explicación

CORRIDO HISTÓRICO

CRÓNICA DE LA REVOLUCIÓN

Autor: Yaolit

*Aquí les traigo el corrido de la revolución
Aquí vienen las adelitas
Estas mujeres tan bonitas
Aquí vienen las marietas
Todas muy coquetas*

*Todos estamos cansados de la elección
Injusta y con ambición
No importa cuánto nos desgastemos
Y tampoco si no estamos serenos*

*Ser revolucionario es mi placer
No me importa cuánto tiempo he de perder
Pero yo quiero a zapata en el poder
Para que así mis tierras me han de devolver*

*Aquí vienen mis hijos con sus fusiles
Todos tan varoniles
Por qué pa' ellos la elección
No es más que pura ambición
Por eso apoyan a la revolución
Y por último viene Villa con los de la división
Para apoyar con la revolución*

*Ya me voy ya me despido
Este no es el final porque esto continuara durante unos años más*

NARCO CORRIDO

LISTA NEGRA

Autor: Larry Negra

*Ya apúntame otra muerte, se decían por el radio,
y no era una competencia, es que le habían encargado,
traían una lista negra, y como trece apuntados.*

*Subían las hieleras, y amarraban las bolsitas,
parque traían de sobra, para pegar esa limpia,
había cuatro del gobierno, para trozarlos en fila.*

*Los periódicos locales, al otro día divulgaban,
pues le pegaron un llegue, esa gente de la mafia,
y les dejaban mensajes, a los que el cartel mataba,
mientras tachaban la hoja, donde los apuntaban.*

*Se oía quema de casquillos, aseguraban levantones,
se encontraban enteipados, seguían las ejecuciones,
y se escuchaba en el radio, toditas las instrucciones.*

*Al gobierno apalabrado, se le informaba la limpia,
gatilleros gavilleros, con los rifles van de punta,
encapuchados de negro, van con piñas y bazucas.*

*Así es la vida del cartel, de quien controla la plaza,
mi gente aquí da la vida, así es como corre el agua,
no estudiamos la violencia, la tenemos enraizada,
mataremos al traidor, esta lista no se acaba,
los del gobierno no duermen, por esta lista afamada.*

Generalmente su extensión varía entre 6 y 8 estrofas.

Las letras del corrido se centran en la narración de historias reales. Como se aclara anteriormente, estas varían según sea el tipo de corrido, casi siempre estos textos oscilan entre cinco a seis estrofas y el léxico utilizado es muy coloquial.

En los corridos históricos es común encontrar al final de los temas, frases de despedida, invitando a indagar mas sobre lo que el relator acaba de recitar y promulgando que volverá a contar más anécdotas.

El narco corrido su temática es casi siempre el de la venganza y el ajuste de cuentas, ya sea por malos negocios o traiciones.

2.4.1.2.2 Análisis musical:

A continuación se expondrá tres obras, las cuales se analizarán.

Los puntos a estudiar en los temas son: rítmica, armonía, cadencias características y elementos interpretativos.

GENTE DE ARRANQUE

Los Infieles

The musical score for "GENTE DE ARRANQUE" is presented in six staves. The first staff begins with a repeat sign and contains measures 1 through 4. The second staff starts at measure 5 and ends with a double bar line. The third staff starts at measure 9 and ends with a double bar line. The fourth staff starts at measure 13 and ends with a double bar line. The fifth staff starts at measure 17 and ends with a double bar line. The sixth staff starts at measure 21 and ends with a double bar line. The notation includes various chord symbols and melodic lines, with a key signature of one flat and a 3/4 time signature.

NIEVES DE ENERO

Antonio Aguilar

5

9

13

17

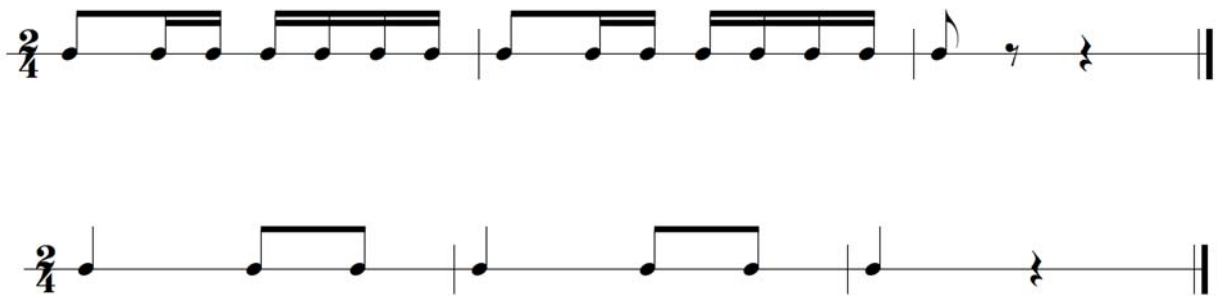
21

F % % % % C % % % G7 % % % C G7 C

ADELITA

Anónimo

Musical score for 'ADELITA' in 3/4 time, featuring a melody and guitar accompaniment. The score is written in a single system with eight staves. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The melody is written in treble clef. The guitar accompaniment is written in a single line below the melody, with chords and rests indicated. The chords are: F, C7, F, %, %, C, F, C7, F, C7, F, %, F, Bb, %, C7, %, F, %, C7, %, F, %, C7, %, F, %, F, Eb, Bb, C7, %, F, F, C7, F, %, Bb, %, C7, %, %, %, F, %, C7, %, F.



El uso de tresillos y semicorcheas da como resultado que el intérprete tenga una óptima destreza en el instrumento y que la música sea muy dinámica.

2.4.1.2.2.2 Análisis armónico:

La armonía de lo corridos es muy básica, siempre está jugando con tónica, dominante, subdominante, quinto del cuarto y en algunas ocasiones va al sexto grado .No realizan modulaciones y sus cadencias siempre están basadas en tónica y dominante. El maestro Luis Garrido en la entrevista hecha en el año 2012 afirma lo siguiente: *El corrido es un pasodoble pero muy limitado en la parte armónica, maneja mucho en sus melodías las terceras y las sextas y todo va picado.*

2.4.1.2.2.3 Análisis interpretativo:

El corrido se caracteriza por siempre enriquecer sus melodías con terceras, sextas y acordes abiertos sin la quinta y con la octava como: Do, Mi, DO También utiliza el staccato o como los mexicanos lo llaman “Picado”, ya que esto hace que sea mucho más dinámica y virtuosa su interpretación.

Su conformación musical se ubica en el año 1870, cuando en el acordeón de dos hileras de “cantos” y ocho bajos – conocido popularmente como “verdulera” llega a Corrientes de la mano de los inmigrantes europeos.

Según Consentino (1986 p.6)

El aerófono llega a la República Argentina con la inmigración europea, desde 1850 en adelante; las primeras noticias se refieren a su ejecución en bailes populares realizados en las últimas décadas del siglo pasado. En las provincias de Tucumán y Corrientes el acordeón arraigó con mayor firmeza, folklorizándose; aún hoy se encuentra, en manos de viejos campesinos, los vetustos instrumentos que arribaron a nuestra tierra hace tantos años.

El término *Chamamé* aparece como tal en el año 1931, pero más allá de las investigaciones sobre el nombre, el género ya era interpretado bastante tiempo antes y era conocido como, *Canción correntina o Polka correntina*.

Su danza se caracteriza por su elegancia y sus movimientos suaves. En este baile el caballero toma a la dama dejando su mano izquierda a la altura de su hombro o apoyando en su cintura, mientras que con su mano derecha la toma de la cintura o de la zona media de la espalda. La mano izquierda de la dama se apoya sobre el hombro derecho del caballero. Ambos quiebran sus cinturas para juntar las partes superiores de sus torsos. Entrecruzando sus cabezas hasta quedar mejilla con mejilla o reclinar su cabeza en el hombro de su acompañante.

Este género musical se caracteriza por manejar un ritmo bimétrico, lo que indica que el bajo está interpretado en ritmo de $\frac{3}{4}$ mientras la melodía va a $\frac{6}{8}$. El *Chamamé* no solo es importante como género musical, también lo resalta su danza, la cual es la representación de los cultos de los indígenas guaraníes.

Los instrumentos que se manejan en el *chamamé* para su interpretación son el acordeón piano o cromático de botones, bajo, guitarra y bombo.

2.4.2.1 Tipos de Chamamé

Este género folclórico de la Argentina posee diferentes tipos como:

2.4.2.1.1 Chamamé Orillero: Su estilo musical y dancístico se encuentra influenciado por el tango. Que aporta al *Chamamé Orillero* sincopas y acentos propios del tango y un baile elegante.

2.4.2.1.2 Chamamé Cauqui o Triste: Se caracteriza por su velocidad pausada y sus letras sentimentales basadas en el desamor. Casi no se baila ya que está enfocado a expresar sentimientos más no a la diversión de la gente.

2.4.2.1.3 Chamamé Rory: Maneja un ritmo rápido y sus letras son enfocadas a la diversión del público ya que poseen un contenido humorístico.

2.4.2.1.4 Chamamé Caté: Su tiempo es un poco más lento que el *chámame Rory*, Su mayor característica es que conserva las tradiciones guaraníes, por lo que es cantado en este dialecto indígena.

Con el auge que ha tenido el tango en esta época, el ritmo del *chamamé* ha sido opacado, puesto que el tango se ha convertido en el género musical insignia de la Argentina, internacionalizándose y convirtiéndose en parte del repertorio académico.

2.4.2.2 Análisis del Chamamé

Para un mayor entendimiento de este género tradicional argentino se realizará un análisis de tres obras, para así poder visualizar con mayor claridad las características que posee este ritmo tanto en la parte musical, cómo en la parte literaria.

2.4.2.2.1 Análisis literario

Como se citó anteriormente el corrido se divide en tres tipos el Chamamé orillero, caugui, rory, cuya, diferencia radica en sus temáticas más no en su música. Es de resaltar que el Chamamé orillero es instrumental por consiguiente no se involucra en este análisis. A continuación se mostrará las letras de los diferentes tipos de Chamamé

CHAMAMÉ CAUGUI

MERCEDITAS

Autor: Ramón Sixto Ríos

*Que dulce encanto tiene tu recuerdo Merceditas
aromada florecita amor mío de una vez.*

*La conocí en el campo allá muy lejos una tarde
donde cresen los trigales provincia de Sta. Fe*

Amándola con loco amor al fin llegue a comprender

lo que es querer, lo que es sufrir porque le di mi corazón.

*Como una queja errante en la campiña va quedando
el eco vago de mi canto recordando aquel amor*

*Pero a pesar del tiempo transcurrido es Merceditas
la leyenda que palpita en mi nostálgica canción*

*Así nació nuestro querer con ilusión con mucha fe
pero no se por qué la flor se marchito y muriendo fue*

*Amándola con loco amor al fin llegue a comprender
lo que es querer lo que es sufrir porque le di mi corazón*

CHAMAMÉ RORY

ADENTRO DEL POZO

Autor: Aldy Balestra

*'Ta fea la cosa' te dicen los diarios, te dice la radio y la televisión.
Toditos queremos salir de este pozo, un poco apretados y muy resbaloso,
está todo oscuro, me pisan los callos permiso señora, ¡¡ino empuje, patrón!!!
Por eso...*

*Corrientes te va a ayudar, si gotea... Corrientes te va a ayudar,
aunque llueva... Corrientes te va a ayudar, si se inunda... Corrientes te va a ayudar.
Bajame los precios, subime los sueldos, mirá que ¡Corrientes te va a ayudar!*

*Un día dijeron "Agriana, te adoro, rejuntando los chanchos me acuerdo de vos".
Te digo "Argentina, te quiero, te adoro, rejuntando las coimas, los sueños, los loros,
carreros, cuatrerros y algún inodoro, rejuntando todito me acuerdo de vos".
Por eso...*

*Corrientes te va a ayudar, si hay miseria... Corrientes te va a ayudar,
que no se note... Corrientes te va a ayudar, como siempre... Corrientes te va a ayudar.
Bajame los precios, subime los sueldos, mirá que ¡Corrientes te va a ayudar!*

*Yo tengo un vecino acá adentro del pozo está siempre sentado y no quiere empujar.
Se queja del agua, del aire, del otro, del sol, de la luz, pero nunca un poroto.
Le dije un buen día: "¡empujá pué' chamigo que afuera del pozo está mucho mejor!"
Por eso...*

*Corrientes te va a ayudar. A ese tipo... Corrientes lo va a ayudar,
si trabaja... Corrientes lo va a ayudar, y si paga... Corrientes lo va a ayudar.
Si ese tipo amargado canta un chamamé, entonces ¡Corrientes lo va a ayudar!*

*Griterío que sale de adentro del pozo, cayeron las deudas, llegó el fin de mes.
-“Te pago si puedo”, empiezan los locos, a vos no te debo, yo no te conozco!”
Cuidado ese dedo, me pone nervioso, esperá que respiro y te cuento por qué!”.*

Por eso...

*Corrientes te va a ayudar, con las uñas... Corrientes te va a ayudar,
con “el” diente... Corrientes te va a ayudar, con parientes... Corrientes te va a ayudar.
Si empujamo’entre todos salimos del pozo, por eso ¡Corrientes te va a ayudar!*

CHAMAMÉ CATÉ

KILOMETRO 11

Autor: Letra: Constante Aguer

Música: Tránsito Cocomarola

*Vengo otra vez hasta aquí de nuevo a implorar tu amor.
Sólo hay tristeza y dolor al verme lejos de tí.
Culpable tan sólo soy de todo lo que he sufrido.
Por eso es que ahora he venido y triste, muy triste estoy.*

*Nunca vayas a olvidar que un día, a este cantor
Le has dicho llena de amor: "Sin ti no me podré hallar".
Por eso quiero saber si existe en tu pensamiento
Aquel puro sentimiento que me supiste tener.*

*Olvida, mi bien, el enojo aquel, que así nuestro amor irá a renacer,
Porque comprendí que no sé vivir
Sin tu querer.*

*Nunca vayas a olvidar que un día, a este cantor
Le has dicho llena de amor: "Sin ti no me podré hallar".
Por eso quiero saber si existe en tu pensamiento
Aquel puro sentimiento que me supiste tener.*

*Olvida, mi bien, el enojo aquel, que así nuestro amor irá a renacer,
Porque comprendí que no sé vivir
Sin tu querer.*

Las letras se caracterizan según sea el tipo de Chamamé. El primero que es el Chamamé caugui, el cual se caracteriza por que sus letras son cortas, repetitivas y siempre están basadas en el desamor.

Las letras del Chamamé Rory son extensas, ya que siempre se está haciendo una parodia de algo o simplemente el contar una anécdota cómica. También utilizan trabalenguas y demás juegos de palabras.

Las letras del Chamamé caté son enfocadas al desamor, como el cauguí, con la premisa que es interpretado en dialecto guaraní, lo que sugiere que es un tipo de Chamamé más del interior y mucho más antiguo que el resto y no son tan extensos sus textos.

2.4.2.2.2 Análisis musical:

A continuación se expondrán tres obras que serán analizadas posteriormente:

VILLANUEVA

Ernesto Montiel y Emilio Chamorro

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The music begins with a repeat sign. The bass line starts with an Am chord and a percentage symbol (%). The melody in the treble clef features eighth and sixteenth notes.

The second system of music continues from the first. It consists of two staves. The bass line features an E7 chord and a percentage symbol (%). The treble clef staff contains complex chordal textures with many beamed notes.

The third system of music includes first and second endings. It consists of two staves. The bass line has an Am chord and a percentage symbol (%). The treble clef staff shows a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.').

The fourth system of music is the final system on the page. It consists of two staves. The bass line includes Am, E7, and percentage symbols (%). The treble clef staff continues with complex chordal textures.

25

Musical notation for measures 25-31. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The treble clef part contains chords and melodic lines. The bass clef part contains a steady eighth-note bass line. Chord symbols are placed above the bass line: % (measure 25), Am (measure 26), % (measure 27), E7 (measure 28), % (measure 29), Am (measure 30), and % (measure 31).

32

Musical notation for measures 32-35. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The treble clef part contains chords and melodic lines. The bass clef part contains a steady eighth-note bass line. Chord symbols are placed above the bass line: E7 (measure 32), Am (measure 33), % (measure 34), and Am (measure 35). The piece concludes with a double bar line.

VENDRAS UN DÍA

Transito Cocomarola

The musical score is written for piano in 6/8 time, featuring a key signature of one flat (Bb). It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The first system begins with a repeat sign and a section symbol (§). The second system starts at measure 6. The third system starts at measure 11 and includes a first ending bracket. The fourth system starts at measure 17 and includes a second ending bracket. Chord symbols (F, C7, F7, Bb) and percentage signs (%) are placed above the bass staff to indicate harmonic structure. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

2

VENDRAS UN DÍA

Musical notation for measures 23-28. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat (Bb). Measure 23 starts with a treble clef and a bass clef. The melody in the treble clef consists of chords and single notes. The bass line in the bass clef features a steady eighth-note accompaniment. Chord labels C7, %, F, F, Bb, and C7 are placed below the bass line. A first ending bracket spans measures 24-25, with a '2.' marking above measure 25. A repeat sign is at the end of measure 28.

Musical notation for measures 29-31. Measure 29 features a treble clef with a long melodic line and a bass clef with a simple accompaniment. A chord label 'F' is placed below the bass line. Measure 30 has a treble clef with a single note and a bass clef with a single note. Measure 31 has a treble clef with a single note and a bass clef with a single note. A double bar line is at the end of measure 31.

MERCEDITAS

Ramón Sixto Ríos

The first system of musical notation for 'MERCEDITAS' consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The melody in the treble clef begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4 and B4, and a quarter note C5. The bass clef accompaniment starts with a whole rest, followed by a quarter note G2, then eighth notes A2 and B2, and a quarter note C3. Chord symbols 'Am' and 'Em' are placed above the bass line. There are repeat signs and a percentage symbol (%) in the bass line.

The second system of musical notation continues the piece. It features a first ending (1.) and a second ending (2.). The treble clef melody includes a quarter note G4, eighth notes A4 and B4, and a quarter note C5. The bass clef accompaniment includes a quarter note G2, eighth notes A2 and B2, and a quarter note C3. Chord symbols 'B7', 'Em', and 'E7' are present. There are repeat signs and a percentage symbol (%) in the bass line.

The third system of musical notation continues the piece. The treble clef melody includes a quarter note G4, eighth notes A4 and B4, and a quarter note C5. The bass clef accompaniment includes a quarter note G2, eighth notes A2 and B2, and a quarter note C3. Chord symbols 'B7' and 'Em' are present. There are repeat signs and a percentage symbol (%) in the bass line.

The fourth system of musical notation concludes the piece. It features a first ending (1.) and a second ending (2.). The treble clef melody includes a quarter note G4, eighth notes A4 and B4, and a quarter note C5. The bass clef accompaniment includes a quarter note G2, eighth notes A2 and B2, and a quarter note C3. Chord symbols 'B7' are present. There are repeat signs and a percentage symbol (%) in the bass line. The instruction 'D.C. al Coda' is written above the first ending.

The musical score for 'Merceditas' is presented in two systems. The first system, starting at measure 24, features a treble clef with a melody of eighth and sixteenth notes, and a bass clef with a simple accompaniment. A first ending bracket spans measures 27-28. The second system, starting at measure 29, continues the melody and accompaniment, ending with a second ending bracket in measures 32-33. Chords 'Em' and '%' are marked in the bass line.

2.4.2.2.1 Análisis Rítmico:

Los temas propuestos aclaran rítmicas y figuras que caracterizan a este género tradicional argentino.

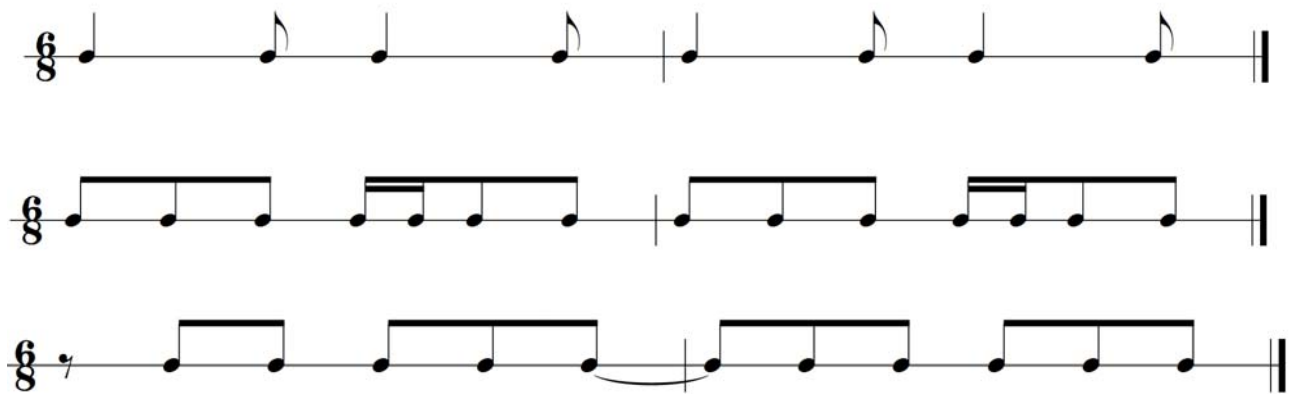
Las velocidades utilizadas en la interpretación del Chamamé, varían según sea su tipo. Si es un Chamamé cauguí u orillero, es cadencioso y si es un Chamamé Caté o Rory por lo general es mucho más rápido. El Chamamé es bimétrico ($\frac{3}{4}$ - $\frac{6}{8}$) generalmente las melodías se escriben en $\frac{6}{8}$ mientras el acompañamiento va a $\frac{3}{4}$. Según Giovanni Parra en la entrevista realizada en 2012 afirma lo siguiente:

Es un género argentino, pero pues no es citadino, como lo es el tango que es propiamente de buenos aires. El chamamé, la chacarera que son géneros musicales que hacen parte del folklor

argentino del interior en argentina, llaman del interior todo que no sea bueno aires. La característica sobre todo de acompañamiento principal es que la relaciono mucho con el ritmo de 6/8 como el bambuco, son lentos o moderados, ya melódicamente manejan una cadencia característica.

Este género utiliza con mucha frecuencia figuras como negras, blancas, corcheas y semicorcheas.

También utiliza algunos patrones rítmicos en la parte melódica que son característicos este género como:



En la parte del acompañamiento se desligan tres patrones rítmicos los cuales son:





El siguiente patrón de acompañamiento se realiza con frecuencia en el coro de las canciones



2.4.2.2.2 Análisis armónico:

La armonía del Chamamé básica, siempre está jugando con I, IV, V7, V7/IV.

Generalmente no se realizan modulaciones y sus cadencias finales se caracterizan por realizar la misma progresión la cual es:

$$V7- IVm- III-V7- Im$$

2.4.2.2.3 Análisis interpretativo:

El Chamamé se caracteriza enriquecer sus melodías con terceras, sextas y combina staccato con legato.



Canción: *Vendras un día*
 Música: *Transito Cocomarola*
 Letra: *Armando Nelly*
 Género: *Chamamé Caugui*

El acordeón cuando está realizando un papel de acompañamiento generalmente realiza las introducciones de los temas, los cuales son bastante extensos.

2.4.3 Forró

Este género de raíces africanas con influencias europeas, se ha desarrollado en ciudades como Capina Grande, Caruaru, Acroverde y Mosorró.

Se manejan dos teorías frente al origen de la palabra *fórró*. La primera proviene de la reducción de una palabra africana *Forrobadó* que traducía desorden o baile, la segunda teoría incorpora la parte Europea, puesto que los ingleses realizaban fiestas de integración llamadas *For All* que traduce (*para todos*) para poder socializar con sus trabajadores, que eran brasileños. Es así como los nativos modifican la palabra de esta fiesta de integración por *Fórró*.

Este ritmo de métrica binaria se caracteriza por su baile, que es similar al Tango, pero con movimientos más agitados y menos elegantes, Josep Martí I Pérez en su libro *Fiesta y Ciudad Pluriculturalidad e Integración* afirma lo siguiente: *El fórró es también conocido, en algunas ocasiones, irónicamente como arrastá-pe (arrastra-pie), ya que el movimiento del baile consiste en arrastrar los pies de un lado a otro.*

El género del *forró* fue popularizado por el gran sanfonero o acordeonista Luiz Gonzaga³, quien posicionó este género en un lugar tan alto y apetecido como *el samba* o *el bossa nova*.

El *forró* por su carácter alegre fue incursionado en uno de los festejos más importantes del Brasil llamado fiesta Junina, que como su nombre lo indica, es celebrada en junio y se caracteriza por solo bailar e interpretar *forró*. Los instrumentos que protagonizan este género son el acordeón piano, el triángulo, pandero, cavaquinho, clarinete, la zambuba y el bajo o guitarra.

Cabe destacar que el término *forró* es la unión de varios ritmos, caso similar al Vallenato que su nombre global es el anteriormente expuesto, pero que dentro de este género existen diversos ritmos. En este género poco conocido en Colombia, reúne ritmos como el *Forró*, el *Baião*, el *Coco*, el *Rojão*, la *Quadrilha*, el *Xaxado* y el *Xote*. Según Martí i Pérez en su libro *Fiesta y Ciudad Pluriculturalidad e integración* afirma lo siguiente: *Al margen de los posibles orígenes del término, actualmente Forró es un nombre genérico bajo el cual se agrupan distintos estilos musicales del nordeste brasileño.*

2.4.3.1 Análisis del Forró

Para un mayor entendimiento de este género tradicional realizará un análisis de tres obras, para así poder visualizar con mayor claridad las características que posee este ritmo tanto en la parte musical, cómo en la parte literaria.

³ Compositor, acordeonista y poeta nacido en Pernambuco (noreste de Brasil) en el año 1912 y muere en 1986. Se destacó por ser el pionero en la interpretación de *forro*, género propio del noreste del Brasil.

2.4.3.1.1 Análisis literario

A continuación se expondrán dos letras de un Xote y un Forró

XOTE DAS MENINAS

Autor: Luiz Gonzaga

*Mandakaru quando fulorá na seca
E um siná que a chuva chega no sertão
Toda menina que enjôa da boneca*

*É sinal de que o amor já chegou no coração
Meia comprida não quer mais sapato baixo
Vestido bem cintado não*

*quer mais vestir gibão
Ela só quer só pensa em namorar
Ela só quer só pensa em namorar*

*De manhã cedo já tá pintada
Só vive suspirando sonhando acordada
O pai leva ao doutor a filha adoentada*

*Não come nem estuda não dorme nem quer nada
Ela só quer só pensa em namorar
Ela só quer só pensa em namorar*

*Mas o doutor nem examina
Chamando o pai do lado
Lhe diz logo em surdina*

*Que o mal é da idade
E que pra tal menina*

*Não há um só remédio
Em toda medicina
Ela só quer
Ela só pensa em namorar*

AFERIA DI MANGAIO

AUTOR: SIVUCA

*Fumo de rolo arreio e cangalha
Eu tenho tudo pra vender, quem quer comprar
Bolo de milho broa e cocada*

Eu tenho pra vender, quem quer comprar

*Pé de moleque, alecrim, canela
Moleque sai daqui me deixa trabalhar
E Zé saiu correndo pra feira de pássaros*

*E foi pássaro voando em todo lugar
Tinha uma vendinha no canto da rua
Onde o mangaieiro ia se animar
Tomar uma bicada com lambu assado*

*E olhar pra Maria do Joá
Cabresto de cavalo e rabichola
Eu tenho pra vender, quem quer comprar
Farinha rapadura e graviola*

*Eu tenho pra vender, quem quer comprar
Pavio de cadeeiro panela de barro
Menino vou me embora*

*Tenho que voltar
Xaxar o meu rogado
Que nem boide carro
Alpargata de arrasto não quer me levar*

*Porque tem um Sanfoneiro no canto da rua
Fazendo floreio pra gente dançar
Tem Zefa de purcina fazendo renda
E o ronco do fole sem parar*

Las letras en el Forró no maneja temáticas específicas. Generalmente manejan entre seis y ocho estrofas.

2.4.3.1.2 Análisis musical:

A continuación se expondrá tres obras, las cuales se analizarán.

FERIA DI MANGAIO

Forró

Sivuca

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It begins with a whole rest, followed by a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. This is followed by a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. A repeat sign follows, with a first ending bracket over the next four notes: G4, A4, B4, C5. The lower staff is in bass clef and contains whole rests for the first three measures. In the fourth measure, it begins with a quarter note G3, a quarter note F3, and a quarter note E3, with a G7 chord symbol above the notes.

The second system of music consists of two staves. The upper staff starts at measure 5 with a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. This is followed by a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lower staff contains chords: Cm (C minor) in measure 5, Fm (F minor) in measure 6, Cm in measure 7, and G7 in measure 8.

The third system of music consists of two staves. The upper staff starts at measure 9 with a first ending bracket over measures 9-11. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. A second ending bracket covers measures 12-13, with notes G4, A4, B4, C5. The lower staff contains chords: Cm in measure 9, G7 in measure 12, and Cm in measure 13.

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff starts at measure 13 with a first ending bracket over measures 13-15. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lower staff contains chords: % in measure 13, G7 in measure 14, % in measure 15, and Cm in measure 16.

17

2.

Cm Cm G7 %

21

1. 2.

Cm Cm C7 Fm

25

Bb Eb Cm G7

29

D.C. al Fine *Fine*

% Cm

XOTE DA ALEGRIA

Falamansa

§

F C7 Dm

5

C7 F C7 Dm C7

10

F C7 Dm Am Bb

15

1. 2.

F C7 % F C7

20

Bb F C7 Bb

26

F C7 Bb F C7

32

% Bb F F

38

C7 Dm Am Bb F

43

C7 % F

19

24

29

34

G#m

%

B

F#7

B

F#7

1.

2.

⌘

⊖

B

2.4.3.1.2.1 Análisis Rítmico:

Los temas propuestos aclaran rítmicas y figuras que caracterizan a este género tradicional del Brasil.

Este género se escribe en campos de 2/2, característica común entre las músicas caribeñas. Las figuras más utilizadas en este ritmo son la corchea, negra y semicorchea.

Es muy común en este género encontrar modulaciones que por lo general van al relativo.

2.4.3.1.2.3 Análisis Interpretativo

A diferencia del Corrido y el Chamamé, el forró no es muy frecuente utilizar las terceras y las sextas, resalta más la melodía sencilla y casi siempre el acordeón realiza unísonos con el clarinete y por lo general no se utiliza el staccato en las melodías, sin embargo cuando se acompaña, si se utiliza esta forma interpretativa.

2.4.4 Vals Peruano

El *vals peruano* es un género afroperuano que se origina gracias a la conquista española. La cultura musical criolla en Lima cimienta de manera constante una identidad propia, transformando los géneros musicales y patrones estéticos traídos por los europeos a este territorio. El estilo musical y poético del vals criollo se desarrolló con base a *la jota, la mazurca y el vals vienes*. Ritmos que se popularizaron en Lima a mediados del siglo XIX, los cuales aportaron elementos esenciales para la configuración de este nuevo estilo musical.

El *vals peruano* o también llamado *criollo* comienza siendo música de los sectores más populares. Lo que despertó un rechazo fuerte de los sectores más pudientes de la sociedad peruana. Pero poco a poco fue ganando terreno hasta convertirse en uno de los ritmos insignia de este país.

Este género musical para poder llegar al punto que hoy se conoce, ha sufrido transformaciones ya que se ha desarrollado en diferentes etapas en donde ha tenido aportes y modificaciones en la forma musical, en los instrumentos para interpretar este género y lo más importante la connotación y la importancia a nivel social que adquirió el *vals criollo*. Estos cambios se han dado en tres etapas. La primera está conformada desde finales del siglo XIX y la primera década del siglo XX, a lo que se le llamo *Guardia Vieja*, que se caracterizó por ser una música que era interpretada solo en festejos familiares o llamado *Jaranas* en donde solo se bailaban este género y casi siempre las jaranas eran realizadas por los negros. También se caracterizó porque los compositores de este entonces no tenían forma de difundir su música por medios de comunicación, lo que originó a que los interpretes difundan personalmente sus creaciones y esto produjo a una apropiación mayor del pueblo peruano por esta música. Pero paradójicamente en este periodo se realizó la primera grabación de algunos *valeses criollos*, hechas por Eduardo Montes y Cesar Augusto Manrique en New York en 1912.

La segunda etapa llamada *El periodo crítico*, se origina en la segunda mitad del siglo XX y se caracteriza por el desplazamiento de este género musical, puesto que por la incursión de la radio comienza a escucharse nuevos aires como el Tango, las rancheras y el Fox-trot. Lo que hace que el que la música criolla baje su popularidad en la sociedad peruana. Pero gracias a estos nuevos géneros, la música criolla se nutre de estas nuevas formas musicales y comienza a tener algunos cambios en su estructura, como la reducción de las estrofas, que en el periodo de la *Guardia Vieja* tenían de cinco a seis estrofas y

en este periodo se reducen a solo dos, también cambian las introducciones puesto que dejan de ser tan extensas. También se eliminaron algunos instrumentos como la bandurria y el laúd, con los cuales se interpretaban en su primera etapa el *vals criollo*.

La tercera etapa se localiza en la primera década de los 50, donde comienza a surgir cambios notables en las estructuras del *vals* conocido hasta ahora; uno de estos cambios grades que surgieron en esta época es la incursión del cajón como elemento acompañante de percusión, lo que le dio un nuevo color y deja de lado el vals elegante *vienes*, para convertirse en un ritmo más agitado y rítmico.

Gracias a las influencias de los géneros como el tango y el fox-trot la estructura armónica y melódica sufren transformaciones haciendo que se enriqueciera mucho más este género musical costero propio del Perú.

En este periodo surgen los cantautores más representativos e importantes de este género como *Chabuca Granda, Luis Abelardo Núñez, Augusto Polo campos, Manuel Acosta Ojeda*.

2.4.4.1 Análisis del Vals peruano

Para un mayor entendimiento de este género tradicional peruano se realizará un análisis de tres obras, para así poder visualizar con mayor claridad las características que posee este ritmo tanto en la parte musical, cómo en la parte literaria.

2.4.4.1.1 Análisis literario

Los textos interpretados en el Vals peruano, son de vital importancia ya que manejan diversas temáticas como: el desamor o letras que evocan la belleza de su país.

NADA SOY Autor: lo Kipus

*Nada soy sin tu cariño... nada soy nada soy si no te tengo... nada soy
me enseñaste a quererte con delirio hoy mi vida es un martirio si no estás más junto a
mí*

*Te busque por todas partes... te busqué y al no poder encontrarte te llore
que dolor siento en mi pecho ay que dolor te olvidaste de tu amor y hoy no vivirá sin ti.*

CORO

*Te fuiste sin motivo de mi lado lloré mi corazón sacrificado
el ser que a tí te quiso con pasión y que te dio su amor
no tiene la dulzura de tus besos tampoco la ternura de tu amor
ahora nada soy sin tu cariño... nada soy.*

*Te fuiste sin motivo de mi lado lloré mi corazón sacrificado
el ser que a tí te quiso con pasión y que te dio su amor
no tiene la dulzura de tus besos tampoco la ternura de tu amor
ahora nada soy sin tu cariño... nada soy.*

Nada, nada, nada, soy

CIUDAD BLANCA Autor: Rafael Otero López

*Oh! linda Arequipa, la novia dorada que bella y esbelta, vestida de blanco,
te veo al pasar; con tu prometido, el Misti dormido,
que eminente y mudo, te estrecha en sus brazos cual su majestad.*

*Todos los poetas, en horas floridas; han tejido notas, para regalarte la marcha nupcial
y tu pretenciosa, guardas tus azares; para regalarles a los forasteros que están por
llegar*

[Coro]

*Adiós Ciudad Blanca novia hecha a pincel
Adiós señor Misti que seas feliz en tu luna de miel*

Los textos de los valeses peruano son cortos y repetitivos, por lo general su estructura va de dos estrofas y coro. El léxico usado es no tan coloquial ya que casi siempre son poemas musicalizados. Las temáticas más constantes en este género a nivel literario es el desamor.

Según Lácides romero en la entrevista realizada en el 2012 sugiere que:

Una de las características de la letra de los valeses peruanos, son muy cargadas de emoción negativa, de venganza, de despecho.

2.4.4.1.2 Análisis musical:

A continuación se expondrá tres obras, las cuales se analizarán a continuación:

DESILUSIÓN

ARREGLO . ALEJANDRO NUÑEZ AYACUA

§

E7 Am E7

7

Am Dm Am

13

E7

19

Am E7 Am

2

26

E7

33

1. 2.

Dm Am

40

E7 Am Dm

46

Am E7

51

A D

57

E7 A E7

64

1. 2. A7

71

Dm Am E7

76

Am A7 E7

81

D.S. al Coda

E7

86

Am

90

E7 Am

94

Dm Am

98

E7

A UNOS OJOS

Montbrun y Videla

First system of musical notation (measures 1-5). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. Chords are indicated in the bass line: G7, %, C, %.

Second system of musical notation (measures 6-11). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. Chords are indicated in the bass line: E7, %, Am, %, Dm, %.

Third system of musical notation (measures 12-17). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. Chords are indicated in the bass line: Am, %, E7, %, and a final chord in measure 17.

Fourth system of musical notation (measures 18-23). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. Chords are indicated in the bass line: Am, E7, Am, %, and Dm.

25

Musical notation for measures 25-30. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. The bass staff contains a bass line with quarter notes and rests. Chord symbols are placed above the bass staff: a percentage sign (%) above measure 25, Am above measure 26, and E7 above measure 27.

31

Musical notation for measures 31-36. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with quarter and eighth notes. The bass staff contains a bass line with quarter notes and rests. Chord symbols are placed above the bass staff: a percentage sign (%) above measure 31, C above measure 32, E7 above measure 33, a percentage sign (%) above measure 34, and Am above measure 35.

37

Musical notation for measures 37-42. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with quarter and eighth notes. The bass staff contains a bass line with quarter notes and rests. Chord symbols are placed above the bass staff: G7 above measure 37, a percentage sign (%) above measure 38, C above measure 39, a percentage sign (%) above measure 40, and G7 above measure 41.

43

Musical notation for measures 43-48. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with quarter and eighth notes. The bass staff contains a bass line with quarter notes and rests. Chord symbols are placed above the bass staff: E7 above measure 43, C above measure 44, a percentage sign (%) above measure 45, E7 above measure 46, a percentage sign (%) above measure 47, and Am above measure 48.

49

Musical notation for measures 49-54. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with quarter and eighth notes. The bass staff contains a bass line with quarter notes and rests. Chord symbols are placed above the bass staff: Am above measure 49, E7 above measure 50, a percentage sign (%) above measure 51, Am above measure 52, C above measure 53, and E7 above measure 54.

55

E7

QUE NADIE SEPA MI SUFRIR

§

Angel Cabral

Gm % Dm % A7

7

% Gm %

12

Dm % A7 % Dm

17

Dm % Gm % C7 %

24

F A7 % Dm E7

30

% A7 C7 %

36

F % C7 % F

42

A7 % Dm % Gm %

48

1. 2. Dm Dm A

2.4.4.1.2.1 Análisis Rítmico:

Los temas propuestos aclaran rítmicas y figuras que caracterizan a este género tradicional Peruano.

Es un género que al igual que el Chamamé es bimétrico (3/4 - 6/8) utiliza con frecuencia las figuras blancas con puntillo, negras, corcheas, semicorcheas y tresillos. Según Lácides Romero en la entrevista realizada 2012 afirma lo siguiente:

Una de las características ya en el aspecto de construcción musical, que uno escucha en los vales peruanos y en muchas músicas latinoamericanas es la bimetria 6/8 - 3/4 que eso aparecen en los vales gauchos, en el guapango, en el vals peruano, en el pasillo pero aclimatado a cada región.

El vals peruano maneja patrones rítmicos, como:

The image displays three musical staves in 3/4 time, illustrating rhythmic patterns. The first staff shows six groups of three eighth notes (trios) with a '3' above each group. The second staff shows a sequence of eighth notes and quarter notes with eighth rests. The third staff shows a sequence of quarter notes.

2.4.4.1.2.2 Análisis armónico:

La armonía del Vals peruano es muy nutrida y generalmente realiza modulaciones al relativo mayor.

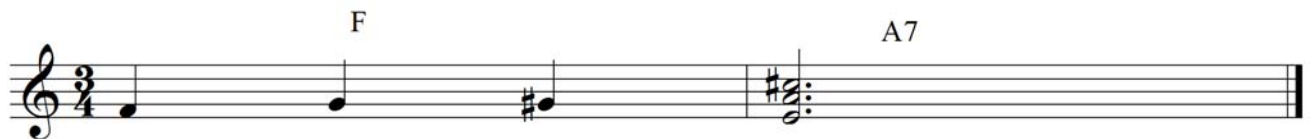
Hay círculos armónicos muy frecuentes en este género como:

F-A7- Dm

Am – A7- Dm

Am-G-F-E7

El primer círculo armónico F-A7- Dm, siempre va apoyado de un puente que comunica las dos primeras funciones ejemplo:



En los finales también maneja círculos armónicos que son característicos como:

I_m – IV_m - V7- I_m

I_m - VI- V/V - V7- I_m

2.4.4.1.2.3 Análisis interpretativo:

El Vals peruano se caracteriza enriquecer sus melodías con terceras, sextas y combinar el estacato con el legato.

En el acordeón cuando se acompaña realiza contra cantos y generalmente en el coro realiza patrones rítmico-melódicos como:

The image shows a musical score for guitar. It consists of three systems of music. The first two systems are in 3/4 time and feature a treble clef with eighth-note patterns and a bass clef with a simple bass line. Chords E7 and Am are indicated above the bass line. The third system is in 6/8 time and features a treble clef with block chords. The piece concludes with a double bar line.

Según Giovanni Parra en la entrevista realizada 2012 sugiere que:

Quiero empezar a decir un par de las características melódicas en las articulaciones que combinación el legato y el stacatto y la utilización de terceras para hacer melodías y el fraseo que se puede rubatear. De acompañamiento digamos en los bajos, lo puedo relacionar con una guitarra o un instrumento armónico, hago los tres tiempos muy cortos y también en el coro se acostumbra a utilizar un textura de acompañamiento melódica con arpegios y en los finales se realiza una cadencia que caracteriza a el vals.

Los instrumentos que son utilizados para la interpretación de este ritmo son el cajón peruano, la guitarra, el acordeón cromático que fue también introducido a este género en este periodo y el bajo.

2.5 EL ACORDEÓN EN COLOMBIA:

En Colombia el *vallenato* es uno de los géneros más populares e importantes del país. Este género nace con los cantos de vaquería que se fueron convirtiendo poco a poco en historias con temáticas como el amor, el desamor y las parrandas. Originalmente el vallenato era interpretado por guitarra, guacharaca y maracas, pero a finales de 1800, décadas después de su invención, el *acordeón diatónico* llegó a Colombia por el puerto de Riohacha, en la Península de la Guajira, en las manos de los marinos europeos.

Según la publicación *El vallenato y su historia* tomada de <http://karolx.lacoctelera.net/post/2007/05/12/el-vallenato-y-su-historia> afirma:

Las canciones que se escuchaban en esa época, eran interpretadas con guitarras, y maracas. Tal vez parodiando a las grandes agrupaciones musicales de las Antillas, que eran aceptadas a gran escala en todas las clases sociales. Pero cuando el acordeón entró a reemplazar a la guitarra o a acompañarla, se consiguió una tonalidad musical que fue aceptada por un grueso número de pobladores.

Dentro del vallenato se encuentran diversos ritmos que caracterizan a este género como el paseo, que es lento, el merengue que se caracteriza por su

velocidad, la puya que es un poco más rápida que el merengue y el son, que al igual que el paseo no es muy rápido y sus letras son sentimentales.

El acordeón utilizado para la interpretación del vallenato, es un instrumento con características diferentes al acordeón cromático o acordeón piano. En primera medida el acordeón vallenato o diatónico, es bisonoro lo que significa que un solo botón da dos sonidos distintos, esto dependerá de hacia donde vaya el fuelle. ; Segundo es un instrumento que posee una sonoridad muy brillante y no maneja registros como el acordeón piano. Tercero el acordeón vallenato es diatónico, lo que sugiere que un solo acordeón posee determinados tonos, a diferencia del acordeón cromático que brinda la oportunidad de poder tocar en cualquier tonalidad. Cuarto el acordeón piano gracias a la extensión de sus bajos, permite realizar melodías, lo que facilita el manejo del contrapunto; elemento que no posee el acordeón diatónico puesto que la extensión de sus bajos es muy corta. Aun que *Rafael Ricardo*⁴ utilizó con el cantante Otto Serge el acordeón de teclado para interpretar este ritmo costero, siguió predominando el acordeón diatónico o de también conocido como de botones.

En Colombia, el acordeón piano no ha sido adoptado como instrumento principal para la interpretación de géneros tradicionales, aunque se hallan realizados acercamientos como el anteriormente citado, no ha sido tan aceptado como en otros países mencionados en esta investigación. Por el

⁴ Acordeonista Colombiano que se destacó por interpretar vallenatos con el acordeón piano. Temas como *Señora* o *el Mochuelo* fueron interpretados en este instrumento generando un nuevo color al vallenato.

contrario este instrumento ha estado ligado a la interpretación a las músicas eruditas.

Este fenómeno del instrumento, que va en contravía con los otros países latinoamericanos tratados en esta investigación, lo ha generado el maestro *Lacides Romero*⁵, quien es pionero en la adaptación e interpretación de obras de órgano en el acordeón piano. Estas transcripciones han sido posibles gracias a que el maestro Romero ha dedicado su vida a la interpretación de este instrumento y a la investigación del funcionamiento no solo del acordeón, sino del piano, órgano y armonios, lo que conllevó a modificar su acordeón de tal manera que se convirtiera en un instrumento único.

Esta autenticidad de su instrumento es porque el maestro Romero eliminó la sonoridad característica del acordeón, la cual se basa en una doble altura, lo que produce una desafinación mínima que no es común para la interpretación de obras eruditas. Por este motivo él, elimina la doble desafinación dándole un color nuevo al acordeón piano.

Lacides Romero ha posicionado el acordeón piano en un punto alto, puesto que ha mostrado que las posibilidades interpretativas de este instrumento son bastas. Interpretando obras como los conciertos para órgano y orquesta de cámara de *George Friederihc Handel*, *Sonatas del Padre Martini*, fugas de

⁵ Acordeonista y compositor colombiano nacido en Loricá Córdoba en el año 1948, honoris causa en pedagogía musical de la Universidad pedagógica nacional, pionero en la interpretación de música erudita en el acordeón piano en Colombia.

Bach, obras de *Piazzolla* entre otros. Con esto y la exploración mecánica que ha hecho el maestro Romero en su acordeón, ha podido desvirtuar algunos los conceptos que se tienen frente a este instrumento. Lácides Romero en su cátedra de acordeón enfoca este instrumento en un ámbito mucho más académico sin desconocer las músicas tradicionales, pero si predominando la interpretación de obras barrocas.

Más allá de esta situación, aun existe en Colombia desconocimiento del acordeón piano, de sus posibilidades interpretativas y sonoras en la ejecución de músicas tradicionales y eruditas, puesto que una de las referencias existentes en el contexto local se encuentra en el corrido mexicano, también conocido como música norteña, en donde muestran el instrumento como parte fundamental para el desarrollo de este género, pero deja de lado todas las posibilidades interpretativas del acordeón piano.

2.6 TÉCNICA Y ESTILO

La técnica y el estilo son dos componentes que se complementan entre sí para desarrollar correctamente algún fin deseado. Esto se puede observar en varios campos del arte como la pintura, la escultura, el teatro y la música.

Una de las definiciones sobre la técnica, indica que ésta es el conjunto de reglas o protocolos que desarrollan elementos teóricos y prácticos para la realización correcta de algún producto. Según Ellul citado por Baigorri en su libro *Enseñar y aprender tecnología en la educación secundaria* (1997) afirma que: *La técnica es la totalidad de métodos que racionalmente alcanza la*

eficacia absoluta(o apunta a ella), en una etapa dad de desarrollo en todos los capos de la actividad humana.

En la música, este componente hace parte fundamental en la formación de un instrumentista, puesto que manejar una buena técnica, da como resultado la versatilidad en el instrumento, la toma de conciencia de cómo se comporta el cuerpo frente al instrumento y previene enfermedades generadas por malas posiciones que son el producto de una mala técnica.

Según Parra en la entrevista realizada en 2012 afirma lo siguiente:

Es la manera que uno puede adaptar al cuerpo, para realizar alguna actividad específica. En cuanto a la música es buscar la manera de cómo el cuerpo, realice acciones que le faciliten tocar mejor el instrumento, que sea de manera relajada.

Cada instrumento maneja técnicas determinadas y materiales que ayudan al desarrollo de esta. En el acordeón piano existen muchos textos que se centran en el desarrollo de la técnica, como la *Técnica Moderna de Fisarmonicista, El Método Farfisa....* Que proponen ejercicios para una excelente interpretación del instrumento puesto que desarrollo toda la parte de motricidad.

El estilo en el arte es el que da las características para reconocer una determinada obra. Esto se puede observar por ejemplo en la música y en el arte plástico con los periodos artísticos, los cuales se caracteriza porque que cada uno maneja estilos que hacen que sean únicos y por ende se diferencien y se reconozcan naturalmente. Un ejemplo de ello se puede evidenciar con el

estilo del barroco que no es el mismo al estilo renacentista, puesto que el primero a nivel musical se caracteriza por manejar muchas ornamentaciones, y contrapunto, en las plásticas resalta el exceso de color y mucho movimiento, a diferencia del arte renacentista que a nivel musical es más solemne, no maneja tanta ornamentación y a nivel pictórico no hay tanto exceso de color y menos movimiento. Estas características que existen en todos los géneros musicales, ya sean populares o de música eruditas son las que hace que se diferencien y propongan un grado de dificultad, puesto que no es solo dar las notas sino darlas con el estilo del género que se esté interpretando.

En este proyecto se manejará estos dos conceptos el de la técnica como medio para desarrollar elementos necesarios para la interpretación de los géneros propuestos, realizando así una cartilla con ejercicios preliminares que desarrollan la parte motriz para posteriormente el abordaje de una obra propuesta, y el estilo se tomará como las características que posee cada género. En los ejercicios planteados en la cartilla se combinarán la técnica y el estilo simultáneamente para así ir construyendo una conceptualización clara de que es lo que se va a interpretar, un desarrollo técnico importante para la formación de un acordeonista y un afianzamiento mayor del estilo de cada género tradicional propuesto.

2.7 ESCUELA ACTIVA

En este capítulo se expondrá las características de la escuela activa, sus máximos representantes y que aportes dieron para transformar la educación Musical.

Esto se realiza con el fin de enfocar el trabajo pedagógico de esta investigación y así poder extraer los cánones establecidos por esta corriente pedagógica, para así poderla plasmar en el aporte formativo de esta investigación.

La escuela activa es una tendencia pedagógica nacida a finales del siglo XIX que revolucionó las técnicas educativas empleadas en la llamada Escuela Tradicional. Inicia siendo un movimiento pedagógico poco aceptado por la sociedad del momento ya que alteraba los principios pedagógicos de la escuela tradicional, que se basaban en la memorización de conceptos, la pasividad de los estudiantes y fomentar la competitividad, entre otras.

La escuela activa o también llamada la escuela nueva trae como novedad la aprehensión de conceptos y no la memorización, la liberación del individuo, la búsqueda de su naturalidad, creatividad. Asumir los cambios que trae el nuevo siglo e impartir conocimientos según las necesidades del medio, el maestro debe proporcionar al alumno una visión del mundo simplificada, reglamentada y ordenada.

Según Frega (1969. 244p)

Este siglo XX, de avances técnicos y científicos, presenta al hombre horizontes infinitos, de dimensiones sin límite. La juventud reclama una educación más de acuerdo con las leyes de la vida actual, que contemple las necesidades de su ser.

Este nuevo pensamiento en la educación centra la enseñanza en un espacio de libertad y por lo tanto atractivo a los educandos, ya que estos aspectos según la escuela activa proporciona un estímulo a la creatividad y a la resolución de problemas del medio que rodea al alumno.

Según Luzuriaga (1977, 280p)

De gran interés es también el ambiente de libertad que debe tener la educación y el carácter atractivo que han de reunir los métodos de enseñanza. Estos deben ser intuitivos y activos, y estar en contacto con la realidad natural y social.

Estos mismos principios fueron aplicados a la educación musical transformando las formas planteadas e inspirando a nuevos pedagogos a realizar métodos, que con base a los principios de la escuela activa crearon formas novedosas para la enseñanza de la música, teniendo como fin la aprehensión del conocimiento por medio de actividades como el juego, fomentando la creatividad y teniendo en cuenta lo que trae el alumno, para poder complementar su conocimiento. Aunque algunos de los objetivos o los procedimientos de los métodos realizados en el siglo XX no son los mismos, manejan elementos similares que hacen que se complementen entre sí. Como:

- a) Valor rítmico del lenguaje hablado y su relación con el lenguaje musical
- b) Movimiento corporal como factor esencial del desarrollo rítmico
- c) Utilización del material folklórico como punto de partida
- d) Ir de lo simple a lo complejo (principio de gradación)

Existen diferentes metodologías que se centran en diferentes aspectos de la enseñanza musical como por ejemplo la metodología de Maurice Martenot (París 1898- 1980) en este método se enfatiza en la práctica, ya que según Martenot llegar a la teoría por medio de la vivencia hace que se interiorice los conocimientos. Sus teorías sobre el proceso de la audición musical hacen referencia explícita a María Montessori. Este método se enfatiza en el canto, la audición y la lectura musical, por medio de juegos.

Emile Jaques Dalcroze (Viena 1865- 1950) metodólogo que se centro en la enseñanza musical por medio de la vivencia corporal. Este método sugiere que todo aspecto musical debe pasar por el cuerpo antes de llegar a la teoría o al instrumento.

La metodología realizada por Edgar Willems. (Bélgica 1890-1978) se centra en el desarrollo del oído. Este proceso lo realiza por medio de juegos que ayudan a desarrollar periódicamente el oído. Propone ejercicios didácticos graduales.

Estas metodologías citadas manejan los principios de la escuela activa, llevando así a que el aprendizaje de la música se mucho más dinámica y siempre basándose en la vivencia, ya que es mucho más fácil llegar por este medio a la teorización de los conceptos. Esta vivencia está basada, en ejercicios o juegos que llevan al desarrollo y posteriormente al dominio de los conceptos que se quieren afianzar en el alumno, proponiéndolos de forma gradual, para así poder pasar de algo muy simple a algo más complejo.

Según Willems (1961, 206p)

Importa mucho que el niño viva los hechos musicales antes de adquirir conciencia de ellos. Nosotros diríamos que el “drama” de la educación musical, y en todo caso, reside en el paso de la vida musical instintiva a la consciente, controlada. Esta transición, que se sitúa en todos los peldaños de la educación musical, debería contar con la posibilidad de llevarse a cabo, sin dañar la realización natural de las tres fases que implica la evolución: Vida inconsciente, toma de conciencia, vida consciente.

Como se cito anteriormente la importancia que comienza a tener el folklore en la formación musical es de subrayar. Puesto que toman otros puntos de referencia ricos en aspectos técnicos, melódicos y armónicos, lo que da como resultado perspectiva mucho más amplia del mundo, una toma de conciencia de lo importante que son géneros tradicionales de cada país y los más significativo, que acerca al alumno a un contexto mucho más propio, que el identifique y por lo tanto pueda retroalimentarse de lo que él ya ha escuchado y no de elementos que son ajenos a su contexto sociocultural. Este rescate del folklore se puede observar en metodologías como la de Zoltán Kodály (Hungría 1882 -1967) este método enfatiza en el canto, el oído y el solfeo relativo, basándose solo en los géneros tradicionales de su país. El propone ejercicios graduales para la afinación correcta y por lo tanto el desarrollo del oído. También compositores como Bela Bartok (Hungría 1881- 1945) Este compositor realizó una investigación sobre las músicas folklóricas de su país. Posteriormente sistematizo sus investigaciones y efectúo el libro mikrokosmos

que se basa en ejercicios para piano, inspirados en géneros folklóricos húngaros.

Como se puede notar la escuela activa trajo como resultados cambios en la forma de enseñar, de diseñar formas de enseñanza, en la importancia de la práctica y la libertad que debe tener el alumno en su formación. También en ir paso a paso en la formación y saber que no se puede llegar a algo complejo, realizando ejercicios progresivos que afiancen ese conocimiento, pero estos ejercicios van sumergidos en el juego, en la vivencia, en la toma de conciencia del saber.

Analizando esta descripción la estrategia conceptual que se toma de la escuela activa, es el principio de gradación y la vivencia para la aprensión del conocimiento.

3. METODOLOGÍA

En el presente capítulo se procede a exponer y explicar de manera detallada, el diseño metodológico y su posterior desarrollo en cada una de las fases propuestas, partiendo inicialmente de describir el modelo y el tipo de investigación con el propósito de cumplir con los objetivos del trabajo investigativo.

3.1 ENFOQUE INVESTIGATIVO: CUALITATIVO

El enfoque cualitativo se denomina enfoque holístico porque se precia de considerar el todo, de indeterminado contexto, sin reducirlo al estudio de sus partes. Por lo general se utiliza al inicio de la investigación como una forma de obtener la información que permitirá conocer el fenómeno en su totalidad antes de adentrarse a formular preguntas o hipótesis. Con frecuencia se basa en métodos de recolección de datos sin medición numérica, tales como las descripciones y las observaciones. Su propósito consiste en *reconstruir* la realidad tal y como la observan los actores de un determinado sistema social.

En términos generales los estudios cualitativos involucran la recolección de datos utilizando técnicas que no pretenden asociar las mediciones con números. Entre las técnicas utilizadas en este enfoque están la observación no estructurada, las entrevistas abiertas, la revisión de documentos, la discusión grupal, historias de vida y muchas otras. Los estudios cualitativos a diferencia de los cuantitativos no pretenden generalizar a partir de los resultados a poblaciones más amplias ya que no se interesa en obtener muestras

representativas. Se fundamentan más en un proceso inductivo, van de lo particular a lo general.

Extraído de

<http://metodologiadelainvestigacion.lacoctelera.net/post/2010/05/20/enfoque-cuantitativo-y-cualitativo>

3.2 TIPO DE INVESTIGACIÓN: DESCRIPTIVA

El objetivo de la investigación descriptiva consiste en llegar a conocer las situaciones, costumbres y actitudes predominantes a través de la descripción exacta de las actividades, objetos, procesos y personas. Su centro no se limita a la recolección de datos, sino a la predicción e identificación de las relaciones que existen entre dos o más variables.

En esta investigación se visualizará esta herramienta por medio de entrevistas, que aclarara, aporta y reafirma conceptos y elementos tratados a los largo de este trabajo.

3.3 INSTRUMENTOS

Para el apoyo de esta investigación se realizan, entrevistas a tres acordeonistas, que interpretan los ritmos planteados en este trabajo. Con el fin de ejecutar una investigación de los procesos y las características que se deben tener para la interpretación del Forró, Chámame, Corrido y Vals peruano.

3.4 POBLACIÓN

Los personajes escogidos para realizar esta entrevista son acordeonistas activos, que han tenido una experiencia amplia en la interpretación del instrumento y que conocen recursos pedagógicos para abordar los ritmos plateados en este proyecto. Estos músicos son: Lácides Romero, Giovanni Parra y Luis Garrido.

3.5 DISEÑO INVESTIGATIVO

A continuación se expondrá el diseño investigativo y las fases por las cuales se deben de pasar, para cumplir y sustentar los objetivos planteados.

Las fases o partes van de una manera gradual, para así poder construir periódicamente los posesos que se deben de tener en cuenta para la investigación, ya que cada punto genera herramientas, para construir el otro.

3.5.1 FASE DE INDAGACIÓN

3.5.1.1 Objetivo: Analizar las interpretaciones y recursos técnicos de un conjunto de especialistas en la ejecución del instrumento. Estos análisis llevarán a la descripción de diferentes puntos como identificar y describir.

3.5.1.2 Describir: Después de haber realizado las entrevistas describir las respuestas textuales de los entrevistados, para posteriormente analizar y extraer los conceptos más fuertes a este trabajo investigativo

3.5.1.3 Identificar:

Los recursos técnicos que manejan los entrevistados para abordar los géneros tratados en esta investigación.

Los recursos estilísticos que manejan los entrevistados para la interpretación del Forró, Chamamé, corrido y Vals peruano.

3.5.2 FASE DE CONCEPTUALIZACIÓN Y PRAXIS DE LOS RITMOS

Objetivo: sistematizar metodológicamente los ritmos tradicionales del Brasil, Argentina, Perú y México a partir de los principios metodológicos de la escuela activa

3.5.3 FASE DIDÁCTICA

Objetivo: Desarrollar una cartilla con ejercicios, para posteriormente abordar con mayor facilidad los géneros propuestos

3.6 DESARROLLO METODOLÓGICO

3.6.1 FASE DE INDAGACIÓN

Para el desarrollo metodológico de este trabajo se comienza a realizar y analizar unas series de entrevistas a acordeonistas que tienen gran bagaje en el instrumento y que conocen los géneros tradicionales expuestos en este documento. El objetivo de esta entrevista es poder concatenar de una manera sistemática los conceptos y experiencias de cada uno de los entrevistados, para posteriormente poder diseñar una cartilla que facilite la aprehensión de estos conocimientos.

3.6.1.1 ANÁLISIS DE LAS ENTREVISTAS

En esta sección se analizan las respuestas dadas por los acordeonistas entrevistados quienes fueron Giovanni Parra, Lácides Romero y Luis garrido. También se extrae, los aportes de cada respuesta, como apoyo al trabajo investigativo.

Todas las respuestas son apoyadas por el video realizado, puesto que es mucho más fácil entender los conceptos que los acordeonistas entrevistados plasmaron e interpretaron en el acordeón. Esto se simbolizará con la letra **V**.

3.6.1.1.1 Concepto de estilo:

Giovanni Parra define el estilo de la siguiente manera:

Es el conjunto de elementos musicales como articulación, como el fraseo, como la manera de manejar las dinámicas. Es el conjunto de esas características que empleo para determinar algún ritmo, algún género.

Esta primera respuesta sugiere, elementos muchos, para enriquecer o acercarse lo más fiel posible a un determinado género. Según Parra el dominio y el conocimiento del estilo de un género, se basa en conocer muy bien las articulaciones, dinámicas y fraseos que maneja posee cada ritmo y por lo tanto lo hace único y fácil de identificar.

Lácides Romero asegura que:

En música el estilo, creo yo no se puede transmitir totalmente desde una grafía musical, como pretenden mucho teóricos. Yo me canso de poner el ejemplo de una mazurca de Chopin, que tiene una métrica de $\frac{3}{4}$, entonces yo le mando de una partitura de una mazurquita de Chopin sencilla a un muchacho joven de 12, 13 años de argentina para que la toque y me mande la grabación, se la mando la misma partitura a un niño peruano, a un niño alemán a un niño japonés y puedo juntar todas las grabaciones. Todos están tocando la misma partitura y cuando comparamos cada uno lo toco con un estilo distinto, porque el estilo tiene que ver con la vivencia. El estilo tiene mucho que ver con la tradición oral.

La segunda respuesta, dada por el maestro Romero, conduce más a la parte vivencial de que cada individuo, de la tradición oral y como estas pautas influyen en la interpretación de cualquier ritmo. Ya que el contexto socio-cultural y los referentes musicales, que maneja cada sujeto, influye drásticamente, en la comprensión y posteriormente en la interpretación de cualquier género, puesto que las referencias que maneja una persona del Perú y una persona de Alemania son totalmente distintas y por ende a la hora de ejecutar una pieza sonará diferente, así sea el mismo ritmo.

Por su parte Luis Garrido asevera: *Estilo es la capacidad de cada intérprete. Unos tienen mucha habilidad en las manos, otros mucha imaginación, eso diría yo que es el estilo.* Esta última respuesta apunta a la capacidad musical que

puede tener cada intérprete y como desarrollando estas capacidades, se puede enriquecer cualquier interpretación.

Como se puede notar cada respuesta lleva a un ámbito diferente. Para apoyo de este trabajo investigativo se tomara como base la respuesta hecha por Parra, ya que se acerca mucho más al propósito y aporte pedagógico de este documento, el cual es brindar las características interpretativas de los géneros propuestos. También los conceptos brindados por el maestro Romero, pues que se tomó la escuela activa como modelo pedagógico para el desarrollo de este proyecto. Esta escuela plantea la vivencia musical y el respeto por la tradición oral. Por ende, se toma lo aportado por el maestro Romero puesto que el conduce el concepto de estilo por la vivencia y la tradición oral. (Ver V – Track 1)

3.6.1.1.2 Concepto de técnica

Giovanni Parra asegura que:

Es la manera que uno puede adaptar al cuerpo, para realizar alguna actividad específica. En cuanto a la música es buscar la manera de cómo el cuerpo, realice acciones que le faciliten tocar mejor el instrumento, que sea de manera relajada.

Con esta respuesta se puede concluir la toma de conciencia debe tener cualquier músico frente a un instrumento y cómo una mala postura o unos correctos ejercicios a nivel motriz puede influir óptima interpretación de un instrumento.

Lácides Romero define la técnica como:

Técnica tiene que ver un poco con el aspecto precisión. Una técnica en un instrumento es el pedagogo que ha hecho unos ejercicios, para que lo que se toca suene mejor, ejercicios de calentamiento repetición hasta que la mano pasa bien, y la técnica muchos músicos desde la experiencia, desde la empírea, esa técnica la van descubriendo.

Esta respuesta conduce mucho más a la elaboración e importancia de ejercicios para el desarrollo motriz adecuado en cualquier instrumento. También expone que la técnica es un concepto que cada individuo según su formación musical y sus características físicas como que tan grande es la mano, que tan largos sean los dedos, acomoda este concepto según sea su necesidad.

Por su parte Luis Garrido asevera que: *Bueno, técnica es la facilidad de mover las manos, de tocar con pureza, los acordes, las melodías, las armonías, hacerlo con conductibilidad.* Con esto se puede divisar que es la versatilidad que puede tener un músico, la cual se ve reflejada en su interpretación.

En esta pregunta todas las respuestas sugieren el mismo fin, el cual es la facilidad para y la conciencia corporal para poder ejecutar alguna acción, en este caso, la interpretación óptima de algún instrumento.

Se busca la facilidad y la educación que debe tener cualquier instrumentista, para no generar lesiones y desarrollar habilidades motrices. Las lesiones según las respuestas dadas, se pueden generar por malos hábitos y la no conciencia corporal, ya que una mala postura puede influir en el progreso de cualquier instrumentista. Esto va ligado con el desarrollo motriz, puesto que si el cuerpo se encuentra correctamente, se puede realizar ejercicios, más precisos que ayuden a fortalecer y desarrollar la parte motora. Por eso existen materiales que se centran en ejercicios técnicos que ayudan a ampliar las habilidades de cualquier músico.

Se toman como aporte al trabajo monográfico las tres respuestas, ya que el fin pedagógico de esta investigación es desarrollar una cartilla con ejercicios técnicos que faciliten la interpretación de los géneros expuestos en este documento. (Ver V – track 2)

3.6.1.1.3 ¿De los ritmos Forró, Chamamé, Corrido y Vals peruano cuál (es) interpreta?

Acordeonistas	Corrido	Vals Peruano	Chamamé	Forró
Giovanni Parra		X	X	
Lacides Romero		X		
Luis Garrido	X	X		

Con la anterior gráfica se puede exponer que para los tres acordeonistas entrevistados el vals peruano es el género en común que interpretan puesto que es el referente musical más cercano y conocido de estos ritmos tratados.

El maestro Garrido es el único de los entrevistados que maneja el *corrido* y Giovanni Parra por su parte maneja el *chamamé*.

Con este pequeño análisis se puede observar que el género más desconocido para estos tres acordeonistas es el forró, ya que no existe referentes tan amplios y comunes sobre este género tradicional.

Esto aporta al trabajo elementos pedagógicos, históricos, estilísticos para los géneros tradicionales ejes de esta investigación y permite de una manera perentoria la incursión a la investigación del forró por el desconocimiento que existe. (Ver V- Track 3)

3.6.1.1.4 Características musicales del Chamamé

Giovanni Parra asegura que:

Es un género argentino, pero pues no es ciudadano, como lo es el tango que es propiamente de buenos aires. El chamamé, la chacarera que son géneros musicales que hacen parte del folklor argentino del interior en argentina, llaman del interior todo que no sea bueno aires. La característica sobre todo de acompañamiento principal es que la relaciono mucho con el ritmo de 6/8 como el bambuco, son lentos o moderados, ya melódicamente manejan una cadencia característica.

La respuesta del maestro Parra no solo aporta elementos nuevos con respecto a la investigación de este género tradicional, sino que también ayuda a reafirmar lo investigado y expuesto en el documento.

Con los aportes hechos por Giovanni se pudo enriquecer más la parte histórica del Chamamé y rescatar conceptos de la interpretación, que se plasman en la cartilla. (Ver V – Track 4)

3.6.1.1.5 Característica musicales del Corrido

Luis Garrido asegura que: *El corrido es un pasodoble pero muy limitado en la parte armónica, maneja mucho en sus melodías las terceras y las sextas y todo va picado.*

Al igual que en la respuesta anterior el maestro Garrido, afianza lo investigado sobre este género y aporta recursos pedagógicos e interpretativos para el abordaje de este géneros tradicional mexicano. En esta respuesta hace énfasis en términos estilísticos como la interpretación en stacatto de las melodías y el uso de tercera y sextas.

Con los aportes hechos por el maestro Luis Garrido se rescatan conceptos de interpretación, que se plasman en la cartilla. (Ver V- Track 5)

3.6.1.1.6 Características musicales del vals peruano

Giovanni Parra sugiere:

Quiero empezar a decir un par de las características melódicas en las articulaciones que combinación el legatto y el stacatto y la

utilización de terceras para hacer melodías y el fraseo que se puede rubatear. De acompañamiento digamos en los bajos, lo puedo relacionar con una guitarra o un instrumento armónico, hago los tres tiempos muy cortos y también en el coro se acostumbra a utilizar un textura de acompañamiento melódica con arpegios y en los finales se realiza una cadencia que caracteriza a el vals.

Con esta respuesta Giovanni Parra expone la importancia de utilizar correctamente y crear combinaciones para la utilización de las articulaciones. También la utilización de las terceras, como enriquecimiento de las melodías y la importancia del manejo preciso de la manos izquierda del acordeón, para crea un acompañamiento propio de este estilo.

Lácides Romero aporta:

Una de las características ya en el aspecto de construcción musical, que uno escucha en los valeses peruanos y en muchas músicas latinoamericanas es la bimetría $6/8 - \frac{3}{4}$ que eso aparecen en los valeses gauchos, en el guapango, en el vals peruano, en el pasillo pero aclimatado a cada región.

El maestro Lácides Romero precisa la utilización de la bimetría y como esta se ve reflejada no solo en el vals peruano, sino en otros géneros latinoamericanos.

Luis Garrido asevera que:

El vals peruano es un valsecito picantico, alegre, no es tan pausado como el vals europeo o austriaco, es mucho más entendido para nuestro entender auditivo que es picantico, alegre.

Con esta respuesta se puede precisar cómo se debe interpretar ese género musical. Como lo que él llama *picantico* debe verse plasmado en la interpretación del vals peruano.

Como este es el género tradicional más común entre los tres acordeonistas que se entrevistaron exponen elementos similares.

Algunos conceptos sobre la interpretación del vals peruano, son tomados para enriquecer la cartilla, ya que con los aspectos de interpretación que los tres acordeonistas sugieren y coinciden, hacen que la viabilidad y la forma para abordar e interpretar este género sea mucho más claro.

Características como la bimetría, el acompañamiento que realiza los bajos del acordeón, las cadencias armónicas y la forma de interpretar las melodías, son los aspectos que se toman de los entrevistados y se plasman en la cartilla. Estas características se reflejan en los ejercicios preparatorios para abordar este género. (Ver V – Track 6)

3.6.1.1.7 Los ejercicios técnicos para abordar los distintos géneros

Giovanni Parra expone:

Bueno yo antes sacaba la técnica de las misma obras, era como el concepto que yo tenía de cómo la estudiar la técnica, ahora pienso todo lo contrario, para mí es muy importante manejar, conocer el instrumento, conocer una escala bien, conocer una arpeggio y hacer una escala pensando que estoy estudiando una escala y no que estoy estudiando un pedazo de obra, pero hacer una escala no es tocar de do a do, sino tocar con buen sonido , con buena articulación, ligada, stacatto combinando las articulaciones, y ya para un género en especial , por ejemplo lo que yo abordo en ciertas características del estilo del tango que son dos corcheas ligadas y la segunda corchea en stacatto comienzo a estudiar con base al ritmo una escala. Entonces comienzo a estudiar una escala con articulaciones y lo estoy relacionando con elementos del estilo, vuelvo un poco a la respuesta, esto es lo que hace que eso suene o tango, o chamamé, estoy hablando de un elemento melódico entonces cuando estoy estudiando melodía trato de acercar la técnica a lo que se hace en las obras, pero estudiando de verdad una escala, trato de acerca los elementos técnicos del estilo al estudio de la técnica.

Esta respuesta sugiere que el estudio de la técnica, debe de estar ligada al estilo que se quiera abordar. Para así no realizar ejercicios sueltos, sino que sean enriquecidos por la parte motriz y la apropiación de cualquier estilo.

Lácides Romero: La respuesta a esta pregunta se encuentra plasmada en el video.

Luis Garrido afirma que *Yo hago únicamente escalas, acordes y lo que me salga*. Luis Garrido no fija ejercicios precisos, sino formas para el desarrollo motriz según sus intereses.

Todas las respuestas son tomadas para el enriquecimiento de la investigación puesto, que aporta elementos conceptuales y prácticos para el abordaje correcto y la interpretación óptima de los géneros investigados.

Cada entrevistado propone ejercicios prácticos, propios para el instrumento, que ayudan al desarrollo motriz y a la ejecución óptima de cualquier género.

Los ejercicios que exponen los entrevistados, son analizados y algunos plasmados en la cartilla, ya que según estos tres acordeonistas, la ejecución sistemática de algunos ejercicios, ayuda a que sea mucho más dinámico el abordaje de algún género tradicional. Cada ejercicio está pensado para el desarrollo puntual de algún concepto que maneje determinado género ya sea que uno de los ritmos trate tresillos, terceras, sextas, staccatos, entre otros. (Ver V- Track 7)

3.6.1.1.8 El estilo en la interpretación

Giovanni Parra comenta al respecto:

En el vals peruano hacer contrastes entre articulaciones o también manejar las terceras, es importante también en cuanto el acompañamiento sobre todo también en para este instrumento

hacerlo muy corto los acordes, para que se resalte la melodía por que en el caso del acordeón, cuando oprimo un solo botón suena varias notas suena un acorde entero y en el chamame yo puedo hablar más que todo sobre el acompañamiento dependiendo del chamame unos cortes muy secos.

Por su parte, Lácides Romero asevera:

Para el vals es muy común manejar el stacatto en las melodías, también los arpeggios cuando se este acompañado a un cantante o a alguien que esté realizando la melodía.

Luis Garrido complementa:

El vals peruano, se toque lento o rápido es picantico, hay que tocar son cierta picardía musical, no es tan lento como el vals austriaco ceremonioso y el corrido es un paso doble muy limitado, no tiene poca armonía poquita poquita y nada, tiene unas melodías agradables y es una música alegre que cala mucho en la música genera y lógicamente la mano izquierda es muy limitada, pero la mano derecha si se maneja con mas habilidad.

Los patrones estilísticos de cada género aunque pueden tener elementos comunes, existen pequeñas diferencias que hacen que cada ritmo suene único. Un ejemplo de ellos se encuentra entre el Corrido y el Vals peruano, que aunque manejan las mismas terceras, la forma e intención interpretativa varía sustancialmente.

Con las respuestas anteriormente dadas sobre el estilo de los ritmos, los entrevistados llegan a similitudes como la forma de acompañamiento, el manejo de las articulaciones, la riqueza armónica que maneja algunos géneros y la dificultad que posea cada uno de estos ritmos. Pero enfatizan que cada género posee un estilo propio que es necesario estudiar para poder llegar a que la interpretación suene a lo que se pretende tocar.

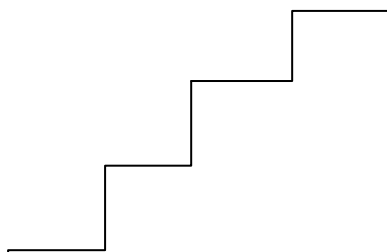
Estas respuestas son de suma importancia para la investigación, porque clarifican la forma interpretativa de cada ritmo y así mismo se plasma en los ejercicios que se encuentra en la cartilla para que la práctica no solo se quede en el desarrollo motor, sino que sea complementado con el estilo que maneje el género, el cual sea del interés. (Ver V – Track 8)

3.6.2 FASE DE CONCEPTUALIZACIÓN Y PRAXIS DE LOS RITMOS

Basándose en los principios de la escuela activa en la educación musical, y los aportes hechos por los entrevistados, se comienza la construcción de este modelo metodológico.

A continuación basándose en el principio de gradación, que propone ir de lo sencillo a lo complejo, se muestra una grafica que proporciona una clara visión de la complejidad de los géneros tradicionales propuestos en este proyecto y como debe ser el orden para abordarlos.

3.6.2.1 Orden para abordar la interpretación de los géneros tradicionales latinoamericanos



FORRÓ

CHAMAMÉ

VALS PERUANO

CORRIDO

La anterior gráfica nos permite visualizar el proceso para abordar estos géneros tradicionales. Es necesario seguir este orden puesto que cada ritmo aportará elementos importantes para el que sigue.

El primer ritmo que se presenta es el Corrido, puesto que solo maneja la mano derecha, y el último es el forró pues para su interpretación, se deben manejar otros elementos, como una buena disociación, un manejo amplio de la mano derecha y una ubicación exacta de la mano izquierda.

Estos elementos se obtienen con el paso ordenado y gradual de los géneros tradicionales ejes de esta investigación.

A continuación se muestra otra gráfica explicando el porqué de este orden para el abordaje del Corrido, Vals peruano, Chamamé y Forró



CORRIDO



Este género es el primero que se debe abordar, puesto que no maneja la mano izquierda o los bajos del acordeón, lo que facilita la aprehensión

VALS PERUANO



de éste, ya que no está manejando aspectos como la disociación. Sólo se centra en el desarrollo de la mano derecha

Este género se posiciona en segundo lugar, ya que comienza a proponer la disociación entre ambas manos, con el ritmo de vals, el cual es el primer ritmo

que se enseña en la formación de un acordeonista, por lo tanto el abordaje de éste será mucho más fácil.







Este género es el tercero puesto que, una vez trabajado el vals peruano, la sensación del compas ternario queda interiorizada. Cabe anotar que el *Chamamé* propone unos ritmos en el acompañamiento, los cuales necesitan independencia en ambas manos. Es necesario abordar estos acompañamientos por medio de la vivencia corporal.




El forró es el último debido a que el acompañamiento es más complejo por las síncopas que contiene. Para abordarlo, es necesario tener una disociación bien desarrollada y un dominio del instrumento. De todas maneras, el haber trabajado los géneros anteriores, le permitirá al acordeonista adquirir un dominio del instrumento que le ayudará a abordar este género.

Con las dos gráficas anteriormente expuestas, se explica el porqué del orden que se debe tener para el abordaje de estos géneros tradicionales.

A continuación se expone un cuadro en donde se explican los aspectos básicos de interpretación y que recursos pedagógicos según la escuela activa, se deben de tener en cuenta para el abordaje los ritmos.

GÉNERO TRADICIONAL	ASPECTOS BÁSICOS DE INTERPRETACIÓN	RECURSOS PEDAGÓGICOS
CORRIDO	1. Las melodías son todas interpretadas en stacatto. 2. En la estructura musical el	Para el abordaje del corrido se proponen ejercicios de terceras y sextas mayores y

	<p>acordeón tiene un papel importante, ya que es el que realiza las introducciones de los temas y siempre entre el cantante y el acordeonista se realiza un juego de pregunta y respuesta.</p> <p>3. El registro que es utilizado el <i>Celeste</i> su símbolo es:</p>  <p>4. Se utilizan con frecuencia las terceras y las sextas.</p>	<p>menores, todas interpretadas en stacatto.</p> <p>Es importante realizar una práctica auditiva de este ritmo, para así poder afianzar el estilo.</p>
<p>VALS PERUANO</p> 	<p>1. El vals peruano es bimétrico, puesto que el bajo va a $\frac{3}{4}$, la percusión a $\frac{6}{8}$ y el acordeón se interpreta combinando estas dos métricas.</p> <p>2. Para La interpretación del vals se utiliza el registro de <i>bandoneón</i></p>  <p>3. Se utiliza con frecuencia las terceras y las sextas.</p> <p>4. El vals peruano combina el stacatto con el legato. El primero general mente se utiliza en el coro de las canciones.</p>	<p>Antes de abordar el acordeón realizar pequeños ejercicios de disociación en compas de $\frac{3}{4}$. Posteriormente en el instrumento se realizará el ritmo de vals en la mano izquierda o bajos del acordeón y simultáneamente se tocarán pequeñas melodías en la mano derecha, preferiblemente con figuras como blancas con puntillo, negras y corcheas.</p>

<p style="text-align: center;">CHAMAME</p> 	<ol style="list-style-type: none"> 1. El Chámame es un ritmo bimétrico, en donde el bajo va en $\frac{3}{4}$ y la melodía o en este caso el acordeón va a $\frac{6}{8}$. 2. Las melodías y los acompañamientos del acordeón siempre van enriquecidas con notas de paso, mordentes, y con la combinación de sextas y terceras características de esta música. 3. El registro utilizado para interpretar el Chamamé en el acordeón es el <i>máster</i> o también llamado <i>tutti</i>.  4. El acompañamiento maneja patrones característicos que se combinan. 	<p>Como el chamamé propone ritmos nuevos en el acompañamiento, se deben trabajar por medio de la vivencia corporal, ya que esto afianzará e interiorizará los patrones rítmicos.</p> <p>Después de haber hecho ejercicios de vivencia corporal. Se pasará a realizar pequeñas melodías con el acompañamiento.</p>
<p style="text-align: center;">FORRÓ</p> 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Es muy común utilizar el batido del fuelle en los temas, puesto que genera una sonoridad particular al acordeón y enriquece rítmicamente los temas. 2. A diferencia del Corrido y el Chamamé, el forró no es muy frecuente utilizar las terceras y las sextas, resalta más la melodía sencilla. 3. El acordeón realiza unísonos con el clarinete. 	<p>Para abordar este género tradicional del Brasil es necesario realizar ejercicios de vivencia corporal, ya que el acompañamiento maneja sincopas, lo que hace que sea un poco complejo su interpretación.</p> <p>Realizar escalas con ritmos sincopados en la mano izquierda para ayudar a afianzar su interpretación.</p>

Uno de los pilares de la escuela activa es la vivencia corporal, ya que esta ayuda a afianzar y a que el tema impartido se aprehenda, de forma práctica y no memorísticamente. En este proyecto la vivencia corporal tiene su principal influencia en el aprendizaje de dos géneros tradicionales los cuales son el

Chamamé y el Forró. Estos dos géneros manejan patrones rítmicos complejos, para entenderlos es necesaria la ayuda de este recurso pedagógico.



4. CONCLUSIONES

Una vez terminado el proceso de investigación se llega a las siguientes conclusiones.

1. El aporte fundamental de esta investigación fue presentar unas visiones formativas en contexto, es decir, desde los aportes que tradicionalmente vienen manejando otros intérpretes. Estos cobran verdadera importancia, al ser planteados y organizados desde la escuela activa, dado que permiten garantizar una formación musical más efectiva con respecto al modelo pedagógico hasta ahora utilizado en la facultad de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional, en la cátedra de acordeón.
2. Es importante dotar de contenido organizativo y con alto sentido pedagógico los saberes musicales que vienen siendo parte de la tradición cultural en la ejecución del acordeón, con la intención de explorar nuevos lenguajes, técnicas, modelos pedagógicos, estructuras sonoras y formales, lo que redunda en una visión amplia y sustentada de las expresiones musicales iberoamericanas.
3. Con este trabajo se concluye que la formación musical del acordeonista debe ser complementado con nuevas y variadas posibilidades de desarrollo desde otros ritmos que vistos dentro de la escuela activa tomaría en cuenta la estructura cognitiva del estudiante, sus intereses e

intenciones ; en otra palabras tomaría en cuenta los postulados del aprendizaje significativo.

4. Se pudo evidenciar por medio de las entrevistas, que entre los géneros tradicionales tratados en este trabajo investigativo, el Forró no es abordado sistemáticamente. Lo que sugiere la pertinencia de la indagación de este ritmo y cómo aporta a la formación de un acordeonista.
5. Con este trabajo se observa que los textos guías utilizados en la cátedra de acordeón que brinda la Universidad pedagógica Nacional, se centran en la ejecución sistemática de ejercicios, que ayudan al desarrollo motriz pero que dejan de lado indagación, conocimiento estilístico, histórico e interpretativo de géneros tradicionales iberoamericanos.
6. Es importante exponer el devenir histórico del acordeón, para entender varios puntos como la importancia que ha tenido este instrumento a lo largo de la historia, el porqué algunas culturas lo han adoptado para la ejecución de sus músicas; para así poder dar a conocer las posibilidades interpretativas tan amplias que maneja este instrumento.
7. Este trabajo investigativo evidencia el rumbo que tomó el acordeón piano en Colombia, el cual se ha centrado en la ejecución de músicas eruditas más no en la interpretación de géneros tradicionales.

5. BIBLIOGRAFÍA

ABADÍA Guillermo. INSTRUMENTOS MUSICALES FOKLORE COLOMBIANO. Editorial Biblioteca banco popular 1991.

ACEVEDO, Mario. LA MÚSICA ARGENTINA CONTEMPORANEA. Editorial Ediciones culturales Argentinas 1963.

ALVARENGA, Oneyda. MÚSICA POPULAR BRASILEÑA. Editorial Fondo de cultura económica, 1947 primera edición

ARETZ, Isabel. AMERICA LATINA EN SU MUSICA. Editorial Siglo XXI Editores 1987 sexta edición.

CAMBIERI, FUGAZZA Y MELOCCHI. LA TÉCNICA MODERNA DEL FISARMONICISTA. Editorial Edizioni Musicali Farfisa.

CAMPOS, Pompeyo y ARIZAGA, Rodolfo. HISTORIA DE LA MÚSICA EN LA ARGENTINA. Editorial Ricordi 1990.

CONSENTINO. Iván FOLKLORE MUSICAL Y MÚSICA FOLKLÓRICA ARGENTINA. Editorial Fondo nacional de las artes 1986

COTRINO, Melisa. PROYECTO ESCOLAR MUJER Y DANZA DEL VIENTRE IED EL JAPON. TE 10877 año 2011.

FERGUSON, Howard. LA INTERPRETACIÓN DE LOS INSTRUMENTOS DE TECLADO. Editorial Alianza Editorial 1975.

FREGA, Ana Lucía. COLECCIÓN LA MÚSICA Y SU MUNDO. Editorial Daiam 1969.

GUTIRERREZ, Darío. CULTURA VALLENATA ORIGEN, TEORÍA Y PRUEBAS. Editorial Divulgar Editores 1992.

KRAMER. Gorni. METODO PRÁCTICO PER STUDIARE DA SOLI LA FISARMONICA CROMATICA. Editorial Edizioni Suvini Zerboni.

LUZURIAGA, Lorenzo. HISTORIA DE LA EDUCACIÓN Y LA PEDAGOGIA. Editorial Losada s.a 1977

MARTENOT, Maurice. SOLFEO, FORMACIÓN Y DESARROLLO MUSICAL. Editorial Ricordi americana. 1957

MAYER, Otto. PANORAMA DE LA MÚSICA MEXICANA. Editorial Fondo de cultura económica 1941.

PARRA, Giovanni. POSIBILIDADES INTERPRETATIVAS DEL ACORDEÓN DE TECLADO EN LA MÚSICA BARROCA Y EL TANGO. TE 07604 año 2005.

**RODRIGUEZ, Fernando. APROVECHAMIENTO DE AIRES POPULARES
HISPANOAMERICANOS EN LA ENSEÑANZA DE LA GUITARRA. TE 07380
año 1989**

**SALAMANCA, Augusto. LACIDES ROMERO VIDA, OBRA Y
PLANTEAMIENTO PEDAGÓGICO. TE 07531 año 2002.**

**Salvat S.A. INSTRUMENTOS, INTÉRPRETE Y ORQUESTAS. Editorial
Salvat S.A de editores 1984.**

6. WEBGRAFÍA

Baigorri. Javier. **ENSEÑAR Y APRENDER TECNOLOGIA EN LA EDUCACIÓN SECUNDARIA.** Recuperado de internet el 10 de Enero de 2012 de

<http://books.google.com.co/books?id=lonZLD92xFsC&pg=PA21&dq=definici%C3%B3n+de+t%C3%A9cnica&hl=es&sa=X&ei=y2dnT8ufBcz5sQLpyYS3Dw&ved=0CEAQ6AEwAQ#v=onepage&q=definici%C3%B3n%20de%20t%C3%A9cnica&f=false>

DALCROZE, Emile. **LA RITMICA.** Recuperado de internet el 10 de junio de 2011 de <http://www.ritmicadalcroze.com/.html>

HISTORIA DEL VALLENATO. Recuperado de internet el 23 de febrero de 2011 de <http://karolx.lacoctelera.net/post/2007/05/12/el-vallenato-y-su-historia>

Martí, Josep. **FIESTA Y CIUDAD: PLURICULTURALIDAD E INTEGRACIÓN.**

Recuperado de internet el 5 de Septiembre de 2011 de

<http://books.google.com.co/books?id=yWGESa0cgYQC&printsec=frontcover&dq=Fiesta+y+Ciudad+Pluriculturalidad+e+integraci%C3%B3n&hl=es&sa=X&ei=ZGBnT-mZG4nHsQL8u6i2Dw&ved=0CC0Q6AEwAA#v=onepage&q=Fiesta%20y%20Ciudad%20Pluriculturalidad%20e%20integraci%C3%B3n&f=false>

ORTEGA, Isabel, RIDAURA Dominica, PARRA, Eduardo, LOZANO, Dulce.

EL NORESTE: REFLEXIONES. Recuperado de internet el 20 de septiembre

de

2011

de

http://books.google.com.co/books?id=FULXx1tgN68C&pg=RA3-PA236&dq=EL+ACORDE%C3%93N,+INSTRUMENTO+DEL+SIGLO+XX&hl=es&ei=32VzTt3YLoOftwfrnsSvDA&sa=X&oi=book_result&ct=book_thumbnail&resnum=3&ved=0CDwQ6wEwAg#v=onepage&q=EL%20ACORDE%C3%93N%2C%20INSTRUMENTO%20DEL%20SIGLO%20XX&f=false

Remnant, Mary. HISTORIA DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES.

Recuperado de internet el 14 de Noviembre de 2011 de

http://books.google.com.co/books?id=7VSUT3_zJ58C&pg=PA163&dq=HISTORIA+DEL+SHENG&hl=es&sa=X&ei=f0RnT5LXNoGxsAKP7bm2Dw&ved=0CEqQ6AEwBA#v=onepage&q&f=false

RAMIREZ. Eduardo. EL CORRIDO MEXICANO. Recuperado de internet el 3

de Octubre de 2011 de

<http://www.docstoc.com/docs/40397680/EL-CORRIDO-MEXICANO>

7. ANEXOS

7.1 DISEÑO DE ENTREVISTA PARA ACORDEONISTAS

- 7.1.1 ¿Qué entiende usted por estilo?
- 7.1.2 ¿Qué entiende usted por técnica?
- 7.1.3 ¿De los ritmos Forró, Chamamé, Corrido y Vals peruano cual (es) interpreta?
- 7.1.4 ¿Describa las características musicales del Forró?
- 7.1.5 ¿Describa las características musicales del Chamamé?
- 7.1.6 ¿Describa las características musicales del Corrido?
- 7.1.7 ¿Describa las características musicales del vals peruano?
- 7.1.8 ¿Qué ejercicios técnicos plantea para abordar el género (s) que usted interpreta?
- 7.1.9 ¿Qué aspectos del estilo se deben de tener en cuenta para la interpretación del género (s) que usted interpreta?

7.2 MÁXIMOS REPRESENTANTES DEL ACORDEÓN EN MEXICO, ARGENTINA, BRASIL Y PERU

7.2.1 México



Ramón Ayala es el máximo exponente de la música nortea y gracias a su agilidad con el acordeón, convirtió este género un uno de los más importantes y representativos de México.

El maestro Ayala nace el 8 de diciembre de 1945 en la colonia Argentina de la ciudad de Monterrey. Comienza su primer contacto con el acordeón a la edad de cinco años, gracias a que su padre Ramón Covarrubias que también interpretaba este instrumento decide compartir sus conocimientos con su hijo.

Ya que la situación económica en su casa era tan precaria Ramón a los quince años decide trabajar en un cantina y es ahí donde conoce a los maestros *Cornelio Reyna*⁶ y *Juan Peña*, siendo este último quien le proponer hacer un dueto que posteriormente se llamara *Carta Blanca*. Después de durar 3 años en este proyecto musical Juan Peña decide acabar el grupo y es ahí cuando el maestro Cornelio Reyna que también lo había conocido en esa cantina le propone al maestro Ramón Ayala trabajar juntos en un nuevo proyecto que se llamará *Los Relámpagos del Norte*. Con este grupo Ramón Ayala comienza hacer sus primeras presentaciones a públicos grandes y a darse a conocer como acordeonista. En 1964 los relámpagos graban su primer sencillo llamado *Ya No Llores* que se convertirá en un éxito de la música nortea e impulsará a la fama al maestro Ramón.

⁶ Cantante, compositor y actor mexicano. Nace el 16 de septiembre de 1940 y muere el 7 de mayo de 1977 se destaco por ser uno de los representantes más importantes que ha existido en la música nortea.

Después de 10 años de trabajo mancomunado, Cornelio Reyna decide realizar su trabajo como solista. Ramón inmediatamente conforma su agrupación la cual la llamará “*Los Bravos del Norte*”.

En 1973 firman con la compañía DLV en México con quienes realizarán su primer disco titulado *Ni Por Mil Puñados De Oro* el cual lo impulsara a la cima de su carrera.

Posterior a este éxito Ramón Ayala ha seguido cosechando más triunfos siendo así dominado nueve veces a los premios Grammy de los cuales ha recibido seis como mejor grupo nortero y más taquillero. En el 2001 Ramón Ayala y sus Bravos del Norte son ganadores del Grammy Latino por la canción *Quérame los Ojos*, en el 2002 recibieron el Grammy Americano y a finales de ese mismo año ganaron dos Grammy Latinos más.

Actualmente Ramón Ayala es reconocido como el rey del acordeón siendo de los pocos artistas mexicanos que más ha realizado producciones ya que oscilan entre 80 y 90 discos grabados desde el inicio de su carrera.

7.2.2 Argentina



Ernesto Montiel, conocido como *el Señor del Acordeón*, es considerado como uno de los pioneros del *chamamé* y la música litoraleña. Nace en 1916 El Palmar de la provincia de Corrientes. Ernesto Desde pequeño, se lo conocía en su pueblo, como *el lecherito libreño*, ya que se encargaba de repartir leche en las casas. Fue de esta manera que este gran pinero de la música litoraleña comienza sus primeros pasos en el acordeón, puesto que al llegar a la casa de un vecino escucha el acordeón y le pide que le enseñe este instrumento.

En la década de 1930 viaja a Buenos Aires, a encontrar nuevos horizontes y oportunidades para su pasión musical. Es allí donde bajo la dirección del maestro Emilio Chamorro integra la agrupación *Los Hijos de Corrientes*. Esta agrupación musical le permite al maestro Montiel, conocer más del Chamamé y viajar por todo el país mostrando este folklor y su virtuosismo en el acordeón.

Después de cumplir un tiempo con el maestro Emilio, Ernesto Montiel decide conformar su propia agrupación llamada *Cuarteto Santa Ana* fundada en 1942. Este cuarteto estaba conformado por dos acordeones y dos guitarras, y fue una de las agrupaciones más reconocidas de su época. Se presentó en el Teatro Colón en 1960.

En 1975 fallece en Buenos Aires el gran maestro del acordeón e intérprete del chamamé, dejando en una posición alta este género folklórico de la Argentina.

7.2.3 Brasil



Severino Dias Oliveira, más conocido como Sivuca, nace el 26 de mayo de 1930 en Itabaiana, una pequeña región de Paraíba. Su primer contacto con el acordeón comienza a la edad de nueve años, tocando en ferias y festivales, en donde se sumerge en la música nordestina. Cuando cumple los quince años Severino decide viajar a la ciudad de Recife, en donde empieza a trabajar en el Radio Club de Pernambuco, donde sus compañeros lo bautizan Sivuca.

Sivuca por su interés hacia la música y explorar nuevos campos de este arte y es cuando decide en 1948 estudiar composición y arreglos con el maestro *Guerra Peixe*. Después de dos años de estudios con este gran maestro, él decide realizar un disco con el gran músico brasileño *Humberto Teixeira*⁷ llamado *Continental*.

En 1955 se traslada Rio de Janeiro, en donde fue contratado por *Associated Newspapers* para realizar presentaciones en radio y televisión. Esta etapa de

⁷ Músico, poeta, compositor y abogado brasileño. Nace el 5 de enero 1915 y muere el 3 de octubre de 1979. Fue de los pineros en la música nordestina junto a Luiz Gonzaga, dejando composiciones importantes para este género tradicional del Brasil.

su vida fue de gran importancia puesto que gracias a estas presentaciones Sivuca comienza a ser reconocido internacionalmente. Un año más tarde graba un segundo disco titulado *Homenaje a la vieja guardia*.

En 1958, después de varias actuaciones en Europa con un grupo que conforma llamado *Los Brasileños*, decide vivir en Lisboa. Al año siguiente se estableció en París, donde permaneció cuatro años.

A los 64 años llega a Nueva York, donde acompañó a la cantante *Carmen Costa*. Se hizo cargo de la dirección musical de la cantante sudafricana *Miriam Makeba*. Con este último grupo graba y obtiene reconocimiento internacional como músico arreglista y realiza giras por Asia, África, Europa, América.

En el 2006, Sivuca lanza su DVD titulado *El poeta del sonido* en el que se encuentra su obra más conocida llamada *Feira de Mangaio*, con la sinfónica de Paraíba. Es este mismo año el día 14 de diciembre el gran músico e intérprete de la música nordestina del Brasil muere de cáncer.

Ha sido uno de los más grandes artistas del siglo XX, el cual fue responsable de internacionalizar los ritmos nordestinos del Brasil.

7.2.4 Perú



Alejandro Núñez Allacua nace el 18 de abril de 1943 en Moquegua. Desde muy pequeño su inclinación hacia la música y al acordeón eran muy fuertes a lo que lleva al maestro Allacua a presentarse como solista de acordeón en un programa radial llamado Radio Comparación a los nueve años de edad.

A los 17 años decide emprender un rumbo para seguir cultivando su vena artística y viaja a la capital Lima, en donde comienza sus primeros estudios de teoría musical con el maestro Manuel Cabrera Guerra. Posteriormente decide estudiar estudió cello en el Conservatorio Nacional de Música en Buenos Aires. En 1972 viaja a los Estados Unidos y comienza a ser una serie de conciertos de acordeón, lo que le ayudaría a adquirir reconocimiento mundial como intérprete de este instrumento. Desde 1987 radica en Milán, Italia, por lo que su obra es quizá más distinguida en Europa que en su país.

Ha realizados diferentes trabajos discográficos, pero el más importante es en el que interpreta la música andina y criolla del Perú. Este disco es titulado Alejandro Núñez Allacua el primer acordeonista del Perú hecho en 1969

En Italia emprende una carrera prestigiosa como compositor combinando varios estilos pero siempre llevando las músicas tradicionales de su país.

Actualmente está radicado en Italia y se dedica a la docencia.