

VALLENATO, SUS AIRES Y LA ACADEMIA

SAÚL MUÑOZ MALDONADO

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BUCARAMANGA
FACULTAD DE MÚSICA
BUCARAMANGA
2012

VALLENATO, SUS AIRES Y LA ACADEMIA

PROYECTO DE GRADO

ASESOR:
VLADIMIR QUESADA MARTÍNEZ
MAESTRO EN MÚSICA

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BUCARAMANGA
FACULTAD DE MÚSICA
BUCARAMANGA
2012

Nota de aceptación:

Vladimir Quesada Martínez

Álvaro Martín Gómez Acevedo

Carlos Manuel Acosta De Lima

Bucaramanga 12/ 08 / 2012

Dedicatoria.

Dedico este trabajo a mis padres quienes me apoyaron y me dieron ánimo para cumplir satisfactoriamente los requisitos que exige la carrera.

Agradecimientos

A mi profesor de instrumento Álvaro Martín Gómez Acevedo por estar siempre presto a resolver las dudas que tuve durante mi periodo académico.

A la facultad de música por brindarme las herramientas para ser un profesional funcional dentro de la sociedad.

Tabla de contenido

Tabla de ilustraciones.....	7
Introducción.....	9
1. Objetivos.....	10
1.1 Principal.....	10
1.2 Específicos.	10
2. Justificación	11
3. Referente teórico.....	12
4. Análisis de obras.....	15
4.1 Análisis 039	15
4.2 El cordobés.....	23
4.3 El alma en un acordeón.....	33
5. Resultados esperados	39
6. Formato	40
7. Repertorio.....	41
8. Bibliografía.	42
9. Enlaces de internet.....	43
10. Anexos.....	44
10.1 Acordeón: Sistema de notación musical.	44
10.2 Grafías para percusión.	52
11. Discografía.....	54

Tabla de ilustraciones

Ilustración 1	15
Ilustración 2	16
Ilustración 3	16
Ilustración 4	17
Ilustración 5	17
Ilustración 6	18
Ilustración 7	19
Ilustración 8	19
Ilustración 9	20
Ilustración 10	20
Ilustración 11	21
Ilustración 12	21
Ilustración 13	22
Ilustración 14	22
Ilustración 15	23
Ilustración 16	23
Ilustración 17	24
Ilustración 18	25
Ilustración 19	25
Ilustración 20	26
Ilustración 21	26
Ilustración 22	27
Ilustración 23	28
Ilustración 24	29
Ilustración 25	29
Ilustración 26	30
Ilustración 27	30
Ilustración 28	31
Ilustración 29	33
Ilustración 30	33
Ilustración 31	34
Ilustración 32	34
Ilustración 33	35
Ilustración 34	35
Ilustración 35	36
Ilustración 36	36
Ilustración 37	37
Ilustración 38	37
Ilustración 39	38
Ilustración 40	44
Ilustración 41	44
Ilustración 42	45
Ilustración 43	45
Ilustración 44	46
Ilustración 45	46
Ilustración 46	47
Ilustración 47	47
Ilustración 48	48
Ilustración 49	49
Ilustración 50	49
Ilustración 51	50

Ilustración 52	51
Ilustración 53	51
Ilustración 54	52
Ilustración 55	52
Ilustración 56	52
Ilustración 57	52
Ilustración 58	53

Introducción

Este trabajo se enfoca en el vallenato puro que se caracteriza por sus letras poéticas y el uso constante de los aires más destacados del género: Son, paseo, merengue y puya.

A pesar de su popularidad es común ver que el vallenato se enseña de forma empírica, además de tener tipos de escritura muy artesanales. Este proyecto tiene como objetivo presentar un concierto que consta de 7 obras (cinco arreglos y dos adaptaciones), en las cuales se propone una forma de escritura académica para el conjunto típico (caja, guacharaca y acordeón), su reducción rítmica para la batería y una obra en la cual se presenta al bajo eléctrico como instrumento solista. Además se proponen formatos de interpretación diferentes a los típicos del género.

1. Objetivos

1.1 Principal.

Elaborar cinco arreglos (para voz, flauta traversa, acordeón, guitarra eléctrica, bajo eléctrico y batería) y una adaptación (para voz, bajo eléctrico, guacharaca y caja) los cuales serán presentados en un concierto público que tendrá una duración aproximada de 30 minutos de música.

1.2 Específicos.

- Utilizar técnicas extendidas que permitan adaptar un típico son vallenato para bajo eléctrico solista acompañado de caja y guacharaca.
- Proponer un sistema de notación musical (basado en el sistema tradicional) para caja, guacharaca y acordeón que contribuya a la comprensión de los aires típicos del género dentro del quehacer académico santandereano.
- Realizar una investigación formativa que de cuenta de métodos, cartillas y documentos que algunos autores colombianos han realizado a partir de los aires típicos del vallenato: son, paseo, merengue y puya.

2. Justificación

La creación de herramientas para el aprendizaje académico musical de aquellos que no tienen la posibilidad de comprender los aires típicos del vallenato por transmisión oral hace pertinente e importante el desarrollo del presente proyecto, el cual propone un sistema de notación para la caja (bigrama), la guacharaca (monograma) y el acordeón diatónico (pentagrama) que se podrá evidenciar a través de los arreglos y adaptaciones propuestas para tal fin.

Por otra parte, la proposición de formatos instrumentales nuevos y herramientas de composición académicas permite que el género experimente cambios que generan caminos diferentes a los presentados por la industria musical. Esto como incentivo para que los músicos de nuestra región (primeramente) se animen a tomar el vallenato como herramienta de arreglo y composición dentro de su labor académica.

3. Referente teórico

En el tema de la música es prácticamente imposible conocer con exactitud el nacimiento de un género en particular. Sin embargo es común tener fechas aproximadas que nos ayudan a conocer el desarrollo cronológico del arte. En este caso, el vallenato tiene una historia propia contada por aquellos llamados juglares¹ que basados en recuerdos han dado a conocer en entrevistas los inicios de este género y su contexto socio-cultural.

El término vallenato tiene como base la expresión “nato del valle”, que se refiere al gentilicio de la región de Valledupar y al igual que muchas músicas latinoamericanas tiene sus raíces en tres vertientes diferentes: la europea, la africana y la nativa indígena. De aquí podemos percibir el origen de composiciones con una riqueza cultural que caracteriza a todo un país. Sus instrumentos tienen origen en distintos lugares del mundo y su forma de composición ha sido influenciada por estas tres fuentes culturales.

Por otra parte, **acordeonero** es un término de la jerga popular dentro de este contexto. La palabra que la Real Academia de la Lengua Española da al intérprete del acordeón es acordeonista. Sin embargo este escrito considera ofensivo desconocer una palabra creada dentro de un lenguaje popular por un simple tecnicismo. Según Julio Oñate²: “hubo una campaña liderada por Consuelo Araujo Noguera³, con cartas a la Real Academia de la Lengua, para que se aceptara esta denotación.”

Se cree que el vallenato empezó a constituirse como género musical en la primera mitad del siglo XX ya que antes de eso solo se tiene registro de aires musicales con diferentes nombres: cumbiambas, colitas, música de viento, música de salón, merengues, etc.

El nacimiento del género vallenato tiene a Valledupar como epicentro. Sin embargo, Julio Oñate habla de una región más globalizada como cuna del vallenato: “La región conocida como “País vallenato” que es donde se cocinó esta expresión folclórica, está comprendida desde el sur de La Guajira hasta el sur del departamento del Cesar, en pueblos como Rinconhondo y Chiriguaná. De este a oeste, va desde las estribaciones de la Cordillera Oriental hasta las orillas del río Magdalena.”⁴

El tema del nacimiento del vallenato se ha abordado muchas veces con un espíritu poético. Sin embargo el vallenato era de hombres parranderos con oficio de músico que ejercían con mentalidad de pobreza:

“Era tan de pobres su música -dice Leandro Díaz⁵ - que algunos acordeoneros no tenían plata para pagar un cajero y la mayoría tocaba a cambio de tragos o por un sancocho.”

“Los acordeoneros eran seres de baja ortografía, despreciados por casi toda la sociedad. Seres que vivían y vestían mal, tomaban trago durante tres días y no se cambiaban de ropa.”⁶

¹ Hombre que por dinero y ante el pueblo cantaba, bailaba o hacía juegos y truhanerías.

² Nació en Villanueva - Guajira el 13 de febrero de 1942. Considerado experto en el tema del vallenato.

³ Nació en Valledupar el 1 de agosto 1940. Fue presidente Ejecutiva de la 'Fundación del Festival de la Leyenda Vallenata', columnista del diario 'El Espectador' y autora de varios libros sobre la cultura vallenata.

⁴ Tomado de: taller de crónica en el Festival de la Leyenda Vallenata Con Alberto Salcedo Ramos - Valledupar, Colombia, del 28 de abril al 3 de mayo de 2009.

⁵ Nació en Hatonuevo (Guajira) el 20 de febrero de 1928. Reconocido expositor del género vallenato

⁶ El vallenato en tiempo de difusión - Adlai Stevenson Samper*

El vallenato era cultura típica del pueblo raso y despreciado por los estratos más altos de la sociedad. La música en aquellos tiempos se dividía según el contexto social dice Emiliano Zuleta el viejo ⁷:

"Había tres categorías de interpretes musicales: La orquesta o la banda que tocaba música clásica para los ricos. Después, la colita, para la clase media, que estaba compuesta por un bombo, un redoblante, unas maracas y una flauta. Y por ultimo, la música de los acordeoneros para el pueblo".

El club Valledupar ⁸ discriminaba claramente el género y a sus intérpretes:

"El artículo 62 de los reglamentos del Club Valledupar era muy claro y estricto al respecto: "Queda terminantemente prohibido llevar a los salones del club música de acordeón, guitarras o parrandas similares." Según Rafael Escalona ⁹

"Al Club Valledupar, creado para diversión de los pudientes, no podía entrar un acordeonero", según dice Leandro Díaz. "El primero que lo hizo fue Colacho Mendoza. Lo llevó Poncho Castro y le dieron una puñera para sacarlo porque estaba prohibido."

Si bien no eran recibidos por la alta sociedad, en aquellos días la única forma de tener música era en vivo, así que los acordeoneros eran apetecidos por las cantinas de los pueblos, en donde se retaban unos con otros a duelo para demostrar quién era el mejor, de esta manera se rebuscaban la vida. En este ir y venir de los músicos de pueblo en pueblo se creó el mito que habla de los juglares como mensajeros que llevaban recados y mensajes en cantos, esto a falta de telecomunicación. ¹⁰

De aquellos tiempos es obvio discernir la tradición oral como única herramienta para la transmisión del género y además es frecuente escuchar del robo de composiciones que se hacían los músicos unos con otros, esto por la falta de derechos de autor. ¹¹

En 1930 se abrió la primera carretera. Era modesta, pero este avance abrió las puertas para que el vallenato se expandiera más allá. Según Gabriel García Márquez, antes de esto y por causa del encierro que producía la falta de comunicación el alcance geográfico del género musical solo llegaba hasta la zona bananera de Santa Marta.

De aquí nace la idea del vallenato tradicional "puro", una música aislada que el Festival de la Leyenda Vallenata ha procurado mantener intacto. Sin embargo ha sido imposible por el fenómeno de la globalización y el curso natural del arte, la evolución.

Los músicos salieron de su zona acostumbrada para buscar mejores condiciones laborales:

Leandro Díaz dice: "El auge del banano influyó mucho en el vallenato, porque la zona abrió un frente de trabajo con mejores salarios que los de aquí.. Los acordeoneros viajaban allá los sábados a amenizar las fiestas bailables de los poderosos. Fueron los años de Chico Bolaños. Allá se hizo músico"

⁷ Nació el 11 de enero de 1912. Reconocido expositor del género vallenato.

⁸ Carrera 7 Valledupar, César Colombia

⁹ Nacido en Patillal, Cesar. El 27 de mayo de 1927. Reconocido expositor del género vallenato.

¹⁰ Huellas 67 y 68. Uninorte. Barranquilla.

¹¹ En la Convención de Roma de 1961 se establecieron derechos de autor en más de 150 países (entre los cuales está Colombia) para los artistas intérpretes o ejecutantes, productores de fonogramas y organismos de radiodifusión (los denominados Derechos Conexos o vecinos).

Poco a poco el vallenato fue tomando popularidad en otros lugares del país, lo cual hizo que finalmente la clase alta local lo aceptara alrededor del año 1958.

Luego de esto aparecen las primeras emisoras en Barranquilla, lo cual ayuda mucho a que el vallenato se expanda y se de a conocer de manera mucho mas eficiente. Paralelamente aparece la industria disquera en la costa. El primer músico de acordeón en grabar un proyecto fonográfico comercial fue Abel Antonio Villa. Todo este nuevo movimiento que gira en torno al comercio dio un cambio de contexto al desarrollo del género vallenato. El dinero y la fama se convierten en factores primordiales de la visión de los músicos, aquel canto campesino costeño empieza a ser reemplazado por música que satisface la industria.

En 1968, el 22 de enero se reúnen Consuelo Araújo, Mirian Pupo de Lacouture, Fernando Mazuera Villegas, Graciela Bermúdez y Álvaro Escallón Villa para organizar el primer Festival Vallenato. El objetivo principal del festival fue la exaltación de una festividad tradicional religiosa, conocida como “fiestas del 29 de abril” o de “la Virgen del Rosario”, sin embargo el tiempo hizo que la música se posicionara como elemento principal.

Otro factor importante que ayuda en la difusión de este género en el país es la política de Alfonso López Michelsen ¹² que en 1974 impulsa la migración del campo a las ciudades.

En 1976 aparece el Binomio de Oro que implementó un concepto del vallenato muy diferente al tradicional, fortaleciendo la imagen que la industria le daba a la música; Ropa de moda, carros deportivos, asesorías de imagen, champaña y una fusión de vallenato, ranchera y balada.

En la misma época surge un tiempo de narcotráfico en la guajira del cual los músicos se ven beneficiados:

Adolfo Pacheco: “A ellos les tocó la bonanza marimbera. Tocaban con cualquier persona de esas y les reglaban camionetas, una finca, \$500.000 (con el valor adquisitivo del año 1983) por una presentación, por una parranda, por un canto o porque simplemente lo estimaban, le gusta la música y lo acompañaban. Un tipo de esos se pasaba en su finca una semana con ellos y por el hecho de estarlos acompañando le regalaban un millón de pesos, lo que los ayudó en su economía.”

La industria comienza a cobrar por mencionar a personalidades en las canciones, y aparte se vendía espacio en la programación de las emisoras, lo cual generaba dinero y mayor difusión del género.

Hoy en día podemos ver que el vallenato se ha esparcido por toda Colombia gracias a herramientas como estas. Sin embargo ha evolucionado de tal manera que el vallenato clásico ha quedado como sombra y base de las nuevas propuestas.

¹² Presidente de Colombia de 1974 a 1978.

4. Análisis de obras

4.1 Análisis 039

- Esta obra es un paseo vallenato que ha sido transformado para proponer elementos nuevos dentro del aire del género.
- Para empezar se ha tomado un descenso armónico común y se ha cambiado con la intención de producir ambientes sonoros que atraigan el interés del oyente.

$\text{♩} = 60$

The musical score is written for five instruments: Flauta, Acordeón A D G, Guitarra Acústica, Bajo Eléctrico, and Batería. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked as $\text{♩} = 60$. The score begins with a forte (*f*) dynamic. The Flauta part starts with a half note G4, followed by a half note F#4, and then a half note E4. The Acordeón A D G part starts with a half note G4, followed by a half note F#4, and then a half note E4. The Guitarra Acústica part starts with a half note G4, followed by a half note F#4, and then a half note E4. The Bajo Eléctrico part starts with a half note G3, followed by a half note F#3, and then a half note E3. The Batería part starts with a half note G3, followed by a half note F#3, and then a half note E3. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Flauta

Acordeón A D G

Guitarra Acústica

Bajo Eléctrico

Batería

Ilustración 1

Con base en esta armonía se hacen 2 variaciones completamente diferentes. Sin embargo guardan su esencia musical semejante a la primera. Todo este material cumple función de preludio dentro de la obra.

- Variación 1 (del compás 11 al 20):

♩ = 78

Fl. *mf*

Acrdn *mf*

Ac.Gtr. *mf* C C Gmaj7 Am

B.E. *mf*

Ilustración 2

- Variación 2 (del compás 16 al 20). Esta antecede y conecta con el tema como tal por lo cual tiene un aire vallenato para generar contexto auditivo.

Fl. *mf* *f*

Acrdn *mf* *f*

Ac.Gtr. *mf* C G Am G G *f*

B.E. *mf* *f*

Ilustración 3

- En el compás 21 se expone el cuerpo de la canción con una introducción típica hasta el compás 29.

Fl. 21 $\text{♩} = 72$

Acrdn 21 *f* 3 *mf*

Ac.Gtr. 21 *f* D D

B.E. 21 *mf* 3

Btría. 21 *mf* 3

Ilustración 4

- En el compás 30 se produce un contraste rítmico brusco al pasar a merengue con la intención de proponer amalgamas dentro del paseo vallenato. Esto se extiende hasta el compás 38.

Acrdn 30 *f*

Ac.Gtr. 30 *f* C Am F G Am

B.E. 30 *f*

Btría. 30 *f*

Ilustración 5

- En el compás 39 la flauta toma el tema de manera inmediata para generar estabilidad. En el compás 43 el acordeón retoma la línea melódica con variaciones hasta el compás 47 para dar paso a la voz.

Fl. 39 *f*

Acrdn 39 *f*

Ac.Gtr. 39 G D G D

B.E. 39

Btría. 39

Ilustración 6

- La voz expone la primera estrofa desde el compás 47 hasta el 59. Durante este periodo la melodía es intercalada entre la voz y el acordeón para dar riqueza a través de la variación. Las dinámicas tienen el propósito de permitir que la voz sobresalga del resto.

Tenor 47 *f* Cuando - yo - ve-nia via ja - an-do - via-ja - ba - con mi mo-re -

Acrdn 47 *mf*

Ac.Gtr. 47 G G Am D *mf*

B.E. 47 *mf*

Btría. 47 *mf*

-
- 58
- Tenor
- ba - con mi mo - re - na - *ff* y la - lle - gar a - la ca - rre - te -
- 58
- Acórdn
- Ac. Gtr.
- 58
- B.E.
- 58
- Btría.
- Ilustración 7

- Del compás 91 al 99 se tiene una intervención musical del acordeón típica del paseo como abre bocas del primer intermedio musical.

19

- Compás 99 al 106. En este punto el bajo comienza con el trabajo de sacar de lo convencional al género con una línea que conecta lo típico y las modulaciones venideras.

Ilustración 9

- En el compás 107 hay un ambiente musical propicio para proponer algo nuevo, un contrapunto libre. Esto se extiende hasta el compás 111.

Ilustración 10

-
- Fl.
- Acrdn
- e.Gtr.
- B.E.
- Btería.
- Ilustración 11

Ilustración 11

- En el compás 121 de retoma el tema de manera súbita. La flauta y el acordeón utilizan material previamente presentado para contextualizar el retorno de la voz.

Fl.

Acrdn

Ac.Gtr.

B.E.

Btría.

Ilustración 12

Ilustración 12

Hasta el compás 173 hay una re-exposición de todo el tema con variaciones.

- En el compás 173 empieza la intervención musical final con una melodía que pretende sacar nuevamente de contexto la canción. Esta melodía es hecha una canon en el compás 177 donde ya se ha preparado el terreno para esto se pueda presentar.

Fl. 173 *mf*

Acrdn 173

Ac.Gtr. 173 G G D D

B.E. 173

Perc. 173

Ilustración 13

- Para finalizar se presenta un contrapunto libre como resultado del trabajo hecho por las líneas melódicas anteriores. El tema se ha transformado de tal manera que el oyente está preparado para escuchar lo que venga. La resolución en el modo eólico pretende un contraste entre el desarrollo del tema y el final.

Fl. 183 *f*

Acrdn 183 *f*

Ac.Gtr. 183 Em Am7 B Em Em *f*

B.E. 183 *f*

Perc. 183 *f*

Ilustración 14

4.2 El cordobés.

- Esta canción es un merengue vallenato que ha sido modificado con el propósito de presentar un color diferente con la flauta como instrumento complementario del acordeón.
- En los primeros compases se manifiesta el acordeón con una melodía típica, seguido por la flauta que aparece para romper el molde a través de un contrapunto consonante.

Ilustración 16

The musical score for 'El cordobés' is presented in a five-staff format. The top staff is for the Flauta (Flute) in treble clef, 6/8 time, with a key signature of one sharp (F#). It begins with a rest, followed by a melody starting on a quarter rest, marked with a forte *f* dynamic. The second staff is for the Acordeón (Accordion) in grand staff (treble and bass clefs), 6/8 time, with a key signature of one sharp. It starts with a forte *f* dynamic and a typical accordion melody. The third staff is for the Guitarra Acústica (Acoustic Guitar) in treble clef, 6/8 time, with a key signature of one sharp. It has a rest for the first four measures, then a single note D in the fifth measure. The fourth staff is for the Bajo Eléctrico (Electric Bass) in bass clef, 6/8 time, with a key signature of one sharp. It has a rest for the first four measures, then a melody starting on a quarter rest, marked with a forte *f* dynamic. The fifth staff is for the Batería (Drums) in common time (4/4), with a key signature of one sharp. It has a rest for the first four measures, then a drum pattern starting on a quarter rest, marked with a forte *f* dynamic. The score is labeled 'Ilustración 15' on the left side of the bottom two staves.

La batería, el bajo y la guitarra acústica aparecen en función de acompañantes. Los primeros 16 compases han tomado función de preludio que abre el telón de manera fuerte para llamar la atención del oyente.

- En el compás 17 se expone la primera estrofa, dando a conocer las dinámicas que tienen como objeto el protagonismo de la voz. De esta manera se maneja esta y las demás estrofas.

Ilustración 17

17

T *f* ya es-tá lis-to el po - llo de la cuer - da sa ba ne - ra

Fl.

Acrdn.

Gtr. Ac. *mf* G G G D

B. E. *mf*

17

mf

No se utilizan los bajos del acordeón para no generar un contexto auditivo que sería quebrado en los intermedios musicales. Esto se daría a causa de las modulaciones que el acordeón no puede interpretar utilizando bajos y pitos al mismo tiempo, por eso se utiliza únicamente la mano derecha del acordeonero.

La estrofa se extiende hasta el compás 39 entre preguntas y respuestas del acordeón y la voz.

- En el compás 40 tenemos la entrada del primer coro que sube de dinámica para contrastar con los volúmenes de la estrofa. La flauta pretende dar un toque colorido en la frase a la que le quita al acordeón el protagonismo absoluto. La batería muestra su patrón rítmico típico del merengue abierto y el bajo y guitarra lo acompañan.

Ilustración 18

El coro se extiende hasta el compás 71 entre preguntas y respuestas de la voz y los instrumentos. El bajo varía frecuentemente para evitar tedio en el oyente.

- En el compás 72 se presenta una variación del patrón rítmico en la batería con un solo que da respiro a lo que está por venir.

Ilustración 19

- En el compás 79 empieza el primer intermedio musical con un fugato¹³. La flauta presenta el sujeto que va a ser retomado por los demás instrumentos con pequeñas variaciones que se acomoden al lenguaje de cada uno.

Fl. 79 *mf*

Btría. 79

- Compás 86: La guitarra toma el sujeto.

Fl. 86

Gtr. Ac. 86 *mf*

Btría. 86

Ilustración 20

Ilustración 21

- Compás 93: El bajo toma el sujeto con una dinámica prudente.

Fl. 93

Gtr. Ac. 93

B. E. 93 *mp*

Btría. 93

¹³ Sección contrapuntística que presenta el material primario de un a fuga o pieza musical.

- En el compás 101 entra el acordeón para completar el ciclo propuesto en el compás 107.

100

Fl.

100

Acrdn. *mf*

100

Gtr. Ac.

100

B. E.

100

Btría.

Ilustración 22

- Del compás 108 al 115 se toma el material del coro para volver al contexto sonoro de la canción. Sin embargo el bajo tiene una variación que llama la atención del oyente por el contraste que se da al empezar con el modo eólico.

108

Fl. *f*

108

Acrdn. *f*

108

Gtr. Ac. *f* Em D G Am

108

B. E. *f*

108

Btría. *f*

- En el compás 116 la batería retoma su solo para dar respiro y entrada a todos los instrumentos a la estrofa segunda. Del compás 119 al 121 se da un corte típico del género rock gracias al lenguaje de la batería. Esto enriquece el género vallenato con una sonoridad que la caja y la guacharaca no podrían dar por sí solas.

Ilustración 23

Fl.

Acrdn.

Gtr. Ac.

B. E.

Btría.

pp

- Del compás 127 al 181 se hace una re-exposición de la canción a través de la segunda estrofa y el segundo coro. El bajo se encarga de generar expectativa en el oyente a través de variaciones y la re-utilización del contraste entre el modo jónico y eólico.

- En el compás 182 empieza el segundo intermedio musical con pase típico del acordeón. En el compás 199 se calla el acordeón y la flauta retoma la melodía con variaciones. El bajo y la guitarra se han rearmónico para generar interés en el oyente.

182

Acordn.

mf

182

Gtr. Ac.

G G G G G

mf

182

B. E.

mf

182

Btría.

mf

Ilustración 24

199

Fl.

mf

199

Gtr. Ac.

G Em Am D D

199

B. E.

199

Btría.

Ilustración 25

Esto se extiende hasta el compás 215 en donde se ha presentado una modulación.

- En el compás 216 el tema ha logrado salir del contexto típico de tal manera que se puede presentar un material nuevo, saltos modales armónicos que han transportado al oyente a una sonoridad completamente diferente.

216

Fl.

216

Gtr. Ac.

216

B. E.

216

Btría.

Ilustración 26

Del compás 222 al 229 es reutilizado el material que la flauta presentó en puntos anteriores (del compás 199 al 215) y rearmonizado conforme al género típico para retomar la estabilidad del oyente.

- En el compás 231 comienza un solo de bajo que se extiende hasta el 243 con el fin de dar protagonismo a un instrumento que generalmente no lo tiene.

230

B. E.

230

Btría.

Ilustración 27

- Desde el compás 244 hasta el 250 se presenta un canon con una esencia similar a las líneas melódicas presentadas anteriormente para conservar el estilo contrapuntístico de la obra.

The musical score for measures 244-250 is presented for five instruments: Flute (Fl.), Accordion (Acrdn.), Acoustic Guitar (Gtr. Ac.), Bass (B. E.), and Percussion (Btría.). The key signature is one sharp (F#). The Flute part begins with a melodic line in measure 244, which is then imitated by the Acoustic Guitar and Bass in measure 245, creating a canon. The Accordion provides harmonic support with sustained chords. The Percussion part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, marked with 'x' symbols above the notes.

Ilustración 28

Del compás 251 hasta el 256 se reutiliza el material en el modo dórico con el fin de aprovechar recursos de composición y extender el material.

- Para el final de la obra tenemos la re-utilización del material a lo largo la misma. Entre el compás 257 y 307 se exponen en una dinámica fuerte y contrastante el coro y frases de contrapunto. El bajo cumple nuevamente la función de generar expectación en el oyente a través de variaciones.

The musical score for measures 303-307 is arranged in five staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score begins at measure 303, indicated by a '303' above the first staff.

- Fl. (Flute):** The melody starts with a series of eighth notes (F#, G, A, B, C, D, E, F#) and continues with a similar pattern, ending with a half note (F#) and a quarter note (G). A *rit.* (ritardando) marking is placed above the staff in measure 305.
- Acrdn. (Accordion):** The right hand plays a melody of eighth notes (F#, G, A, B, C, D, E, F#) and quarter notes (F#, G). The left hand plays a bass line of eighth notes (F#, G, A, B, C, D, E, F#) and quarter notes (F#, G). The staff ends with a double bar line.
- Gtr. Ac. (Guitar):** The staff shows four measures of chords: G, Em, D, and D. The staff ends with a double bar line.
- B. E. (Bass):** The melody starts with a series of eighth notes (F#, G, A, B, C, D, E, F#) and continues with a similar pattern, ending with a half note (F#) and a quarter note (G).
- Btría. (Percussion):** The staff shows a series of eighth notes (F#, G, A, B, C, D, E, F#) and quarter notes (F#, G). The staff ends with a double bar line.

4.3 El alma en un acordeón

- Esta canción es un paseo vallenato típico que se ha modificado de tal manera que la guitarra eléctrica cumpla la función que el acordeón cumple normalmente. Sus intermedios musicales tienen como elemento recurrente el contrapunto libre en razón de proposición en el género.
- La canción comienza con un preludio completamente fuera de contexto, el oyente no percibe lo que viene. La intención de esto es aprovechar el timbre de los instrumentos para proponer elementos nuevos en el género.

5

E. Gtr.

E. B.

Ilustración 29

- En el compás 9 comienza la canción con la guitarra eléctrica como instrumento protagonista. Las dinámicas ayudan a establecer la idea. Esto tiene como fin decirle al público que el acordeón puede estar ausente y ser sustituido por otro instrumento.

9

a tempo

E. Gtr.

f

Ac. Gtr.

D

D

mf

E. B.

f

3

3

D. S.

mf

Ilustración 30

Esto se extiende hasta el compás 20 procurando una sonoridad típica para no generar un contexto demasiado extraño. Sin embargo se proponen unas sustituciones armónicas diatónicas para romper el molde suavemente.

- Del compás 21 al 24 se presenta un pase típico de la sabrosura en el paseo, procurando que la guitarra eléctrica y la batería cumplan con sus funciones satisfactoriamente dentro del género.

Ilustración 31

Del compás 25 al 28 se presenta un pase común para dar entrada a la voz.

- Entre compás 29 y 65 tenemos la voz con frases comunes del género. Nuevamente el propósito es generar un contexto vallenato con instrumentos que cumplen funciones poco convencionales. Sin embargo hay variaciones armónicas diatónicas para romper el molde de manera suave.

Ilustración 32

- El primer intermedio musical aparece en el compás 65 con un pase cerrado para abrir de manera convencional.

Illustración 33 shows measures 65 to 68. The score includes five staves: a vocal line, E. Gtr., Ac. Gtr., E. B., and D. S. The key signature is one sharp (F#). The vocal line starts at measure 65 with the lyrics "hom - bre". The E. Gtr. staff has a *mf* dynamic marking. The Ac. Gtr. staff shows chords G, G, G, and Em. The E. B. staff has a triplet of eighth notes. The D. S. staff has a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes. The D. S. staff also has a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes.

- En el compás 77 se presenta la respuesta del pase cerrado con una sabrosura típica para continuar con el esquema convencional.

Illustración 34 shows measures 77 to 84. The score includes five staves: E. Gtr., Ac. Gtr., E. B., and D. S. The key signature is one sharp (F#). The E. Gtr. staff has a *f* dynamic marking. The Ac. Gtr. staff shows chords G, C, G, D, D, G, Am, and G. The E. B. staff has a *f* dynamic marking. The D. S. staff has a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes. The D. S. staff also has a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes.

Esto se extiende hasta el compás 84.

- El compás 85 rompe el molde de manera inmediata para generar interés en el público, además retoma la esencia musical de lo que el preludio presentó. Esta da homogeneidad sonora a la canción.

Ilustración 35

85

E. Gtr.

Ac. Gtr.

E. B.

D. S.

mf

mf

mf

mf

El intermedio se extiende hasta el compás 92. Desde este punto se expone nuevamente la voz y sus partes hasta el compás 129.

- En el compás 130 se tiene el segundo intermedio musical que reutiliza ideas del primero con variaciones. Esto como abre bocas para salir de contexto.

Ilustración 36

129

E. Gtr.

Ac. Gtr.

E. B.

D. S.

mf

mf

mf

mf

- En el compás 139 se presenta material nuevo basado en el contexto generado por las líneas anteriores. Con esto se pretende generar expectativa en el oyente.

139

E. Gtr.

Ac. Gtr.

E.B.

D. S.

Ilustración 37

- En el compás 152 tenemos la tercera intervención de la voz propia del tema original. Las variaciones dan respiro al oyente.

185

185

185

185

185

E. Gtr.

Ac. Gtr.

E.B.

D. S.

Ilustración 38

- Esto se extiende hasta el compás 188. En este punto se presenta la intervención musical final que reutiliza con variaciones lo propuesto durante todo el tema.

189

E. Gtr.

189

Ac. Gtr.

Em D G Bm C

E.B.

189

D. S.

193

E. Gtr.

193

Ac. Gtr.

Am7 Em Em Em Em

E.B.

193

D. S.

Ilustración 39

5. Resultados esperados

Se espera que la implementación de herramientas académicas dentro de este contexto sea incentivo para tocar y enseñar de forma técnica un género que aún es débil académicamente hablando. También se pretende que el vallenato sea tomado en cuenta por escuelas de música dentro de su planteamiento académico.

6. Formato

Voz
Flauta traversa
Acordeón
Guitarra acústica
Guitarra eléctrica
Bajo eléctrico
Guacharaca
Caja
Batería

7. Repertorio

Momentos de Amor (Fernando Meneses) – Arreglo
039 (Alejandro Durán) – Arreglo
Alicia Adorada (Juancho Polo Valencia) - Adaptación
El Cordobés (Adolfo Pacheco) - Arreglo
El Alma en un acordeón (Diomedes Díaz) – Arreglo
Este Pedazo de Acordeón (Alejo Durán) - Arreglo

8. Bibliografía.

ALARCÓN VÉLEZ, Juan David. Guitarra: Técnicas extendidas.

OPPENHEIM, Tony. SLAP IT! Funk Studies for the Electric Bass. Editorial Theodore Presser Company. Theodore presser company, 1981.

PERSICHETTI, Vincent. Armonía del siglo XX. Editorial Real Musical. Año de ediciónL 1985.

POSADA GIRALDO, Consuelo. Canción vallenata: entre la tradición y los intereses comerciales. Universidad de Antioquia

ROSSI, Abner. Método para guitarra bajo. Edición número 8. Ediciones BerBEN.

SAMPER, Adlai Stevenson - Revista Huellas 67 y 68. Uninorte. Barranquilla

SAMPER PIZANO, Daniel. Biografía de Rafael Escalona. 2009.

VALENCIA RINCÓN, Victoriano. Pitos y Tambores, cartilla de iniciación musical. Ministerio de Cultura. Año de edición: 2004.

9. Enlaces de internet

<http://www.mincultura.gov.co/?idcategoria=7401>

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/araujocons.htm>

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/blaaaudio/compo/zuleta/indice.htm>

<https://maps.google.com>

<http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/elc/article/viewFile/10496/9666>

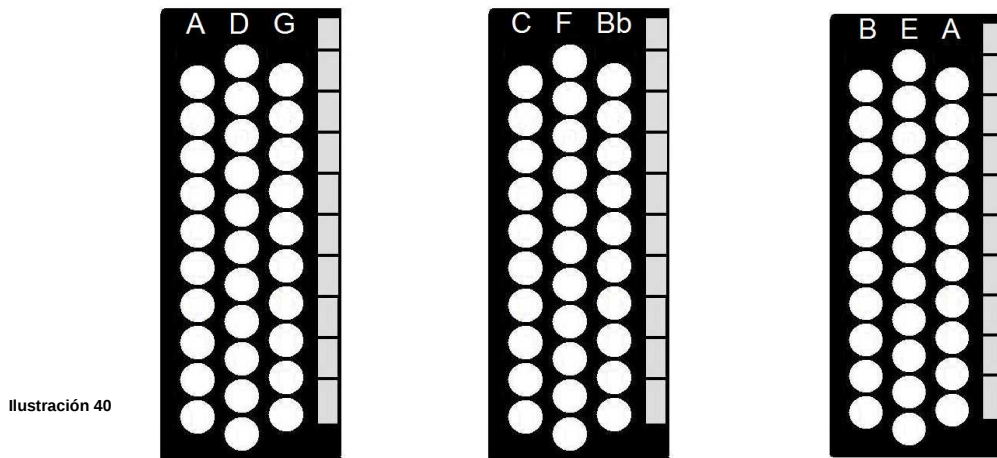
<http://www.rae.es>

10. Anexos

10.1 Acordeón: Sistema de notación musical.

El acordeón diatónico maneja tres tonalidades (una por cada hilera), por lo cual es común ver que un acordeonista tiene varios para disponer de diversas tonalidades. Esto hace que una misma obra deba ser transportada de tonalidad cada vez que se va a interpretar en un acordeón distinto, causa por la cual nace este método de escritura para el acordeón que unifica todos los acordeones sin importar sus tonalidades basándose en un sistema de intervalos que mira las notas como grados de la tonalidad

Las hileras con sus respectivas tonalidades aparecen por cuartas justas, en teoría puede haber un acordeón por cada nota de la escala cromática, sin embargo es común ver que algunas tonalidades son de uso común entre los instrumentistas. He aquí algunos ejemplos:



Este trabajo se refiere a las hileras como: Hilera de afuera, hilera de en medio e hilera de adentro (la más cercana a la parrilla del instrumento), además sus botones se enumeran en este método de arriba hacia abajo:



Cada uno de los botones del acordeón produce dos notas, una al abrir y otra al cerrar. En este caso se toma como ejemplo un acordeón A D G y se mira cada hilera para analizar de qué manera aparecen las notas. El primer botón de cada hilera tiene dos notas cromáticas como se puede apreciar en los ejemplos.

Nota importante: cada una de las siguientes ilustraciones tiene dos hileras, pero hacen referencia a una sola hilera. La hilera izquierda muestra la nota que se produce al abrir el fuelle del acordeón y la hilera derecha muestra la nota que se produce al cerrarlo:

• Hilera de afuera (LA Mayor):

* Grados de la tonalidad:

* clave:

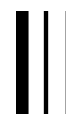
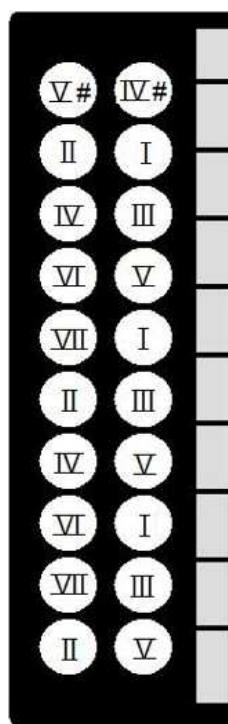
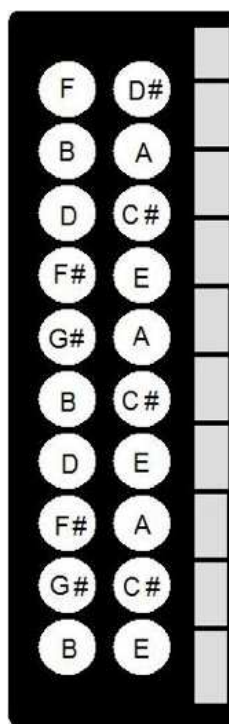


Ilustración 42

* Distribución y rango sonoro de las notas en el pentagrama:



Ilustración 43

* Hilera de en medio:

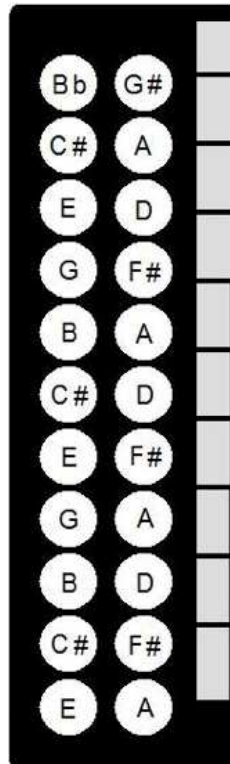
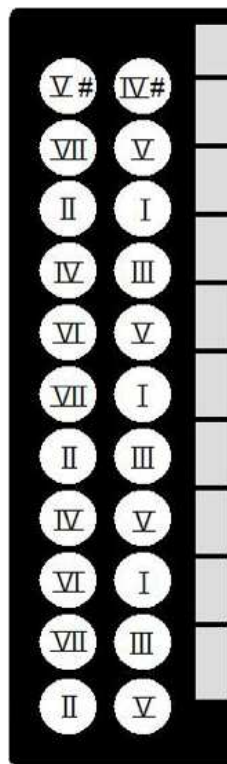


Ilustración 44

* Grados de la tonalidad:



* Clave:



* Distribución y rango sonoro de las notas en el pentagrama:

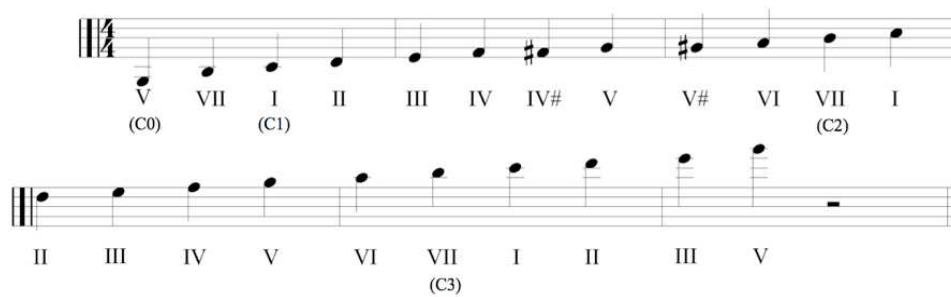


Ilustración 45

• Hilera de adentro:

* Grados de la tonalidad:

* Clave:

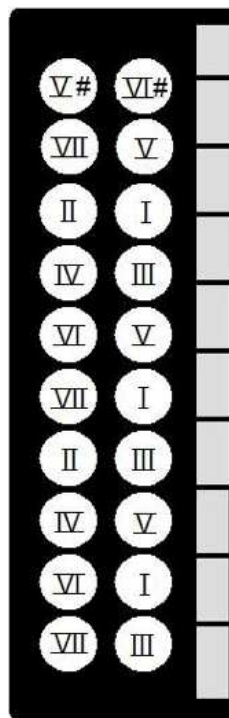
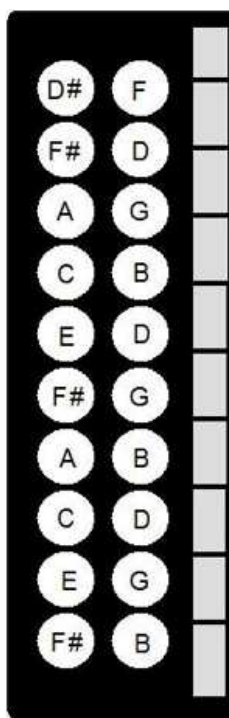


Ilustración 46

* Distribución y rango sonoro de las notas en el pentagrama:

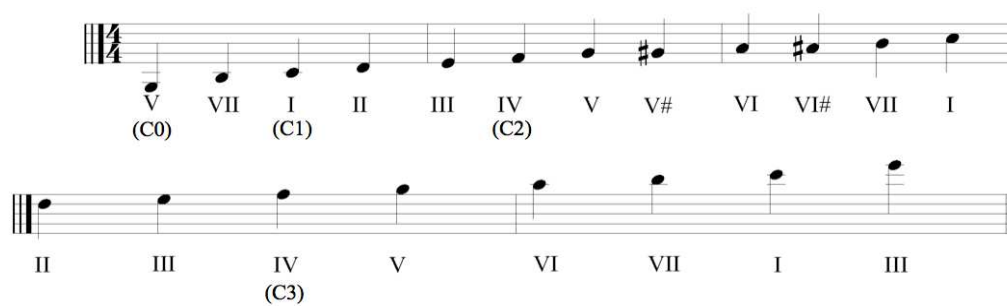


Ilustración 47

Cuando el instrumentista necesita usar notas de otra hilera que diferente a la que la clave sugiere se hace referencia a la hilera necesitada con un número, siendo la hilera de adentro 1, en medio 2 y afuera 3, es decir, si el intérprete está tocando en la hilera de adentro y necesita escribir o leer una nota en otras hileras se hace de la siguiente manera:

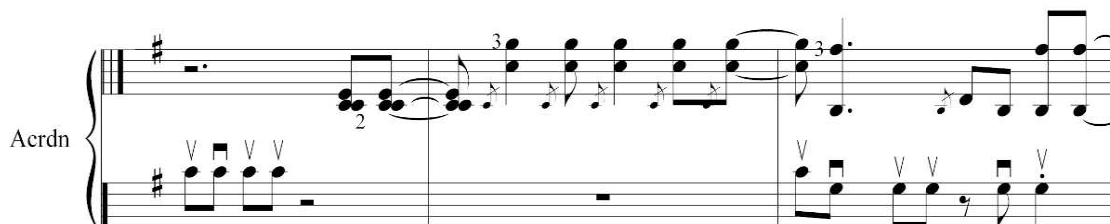


Ilustración 48

En este caso la partitura especifica que en el primer compás se debe buscar la tónica de la hilera de adentro (dada la clave) y la tónica de la hilera de en medio (dado el número 2). En el compás 2 y 3 se piden el quinto y el cuarto grado de la hilera de afuera.

Así mismo, como ocurre con una alteración bemol o becuadro, un solo número indica que durante todo el compás la nota estará altera si importar cuántas veces se haga presente, a menos que otro número aparezca haciendo una afirmación contraria.

- Bajos del acordeón:

Los bajos del acordeón tienen una particularidad: Uno de ellos es una nota, pero su acompañante es un acorde, el cual puede ser mayor o menor:

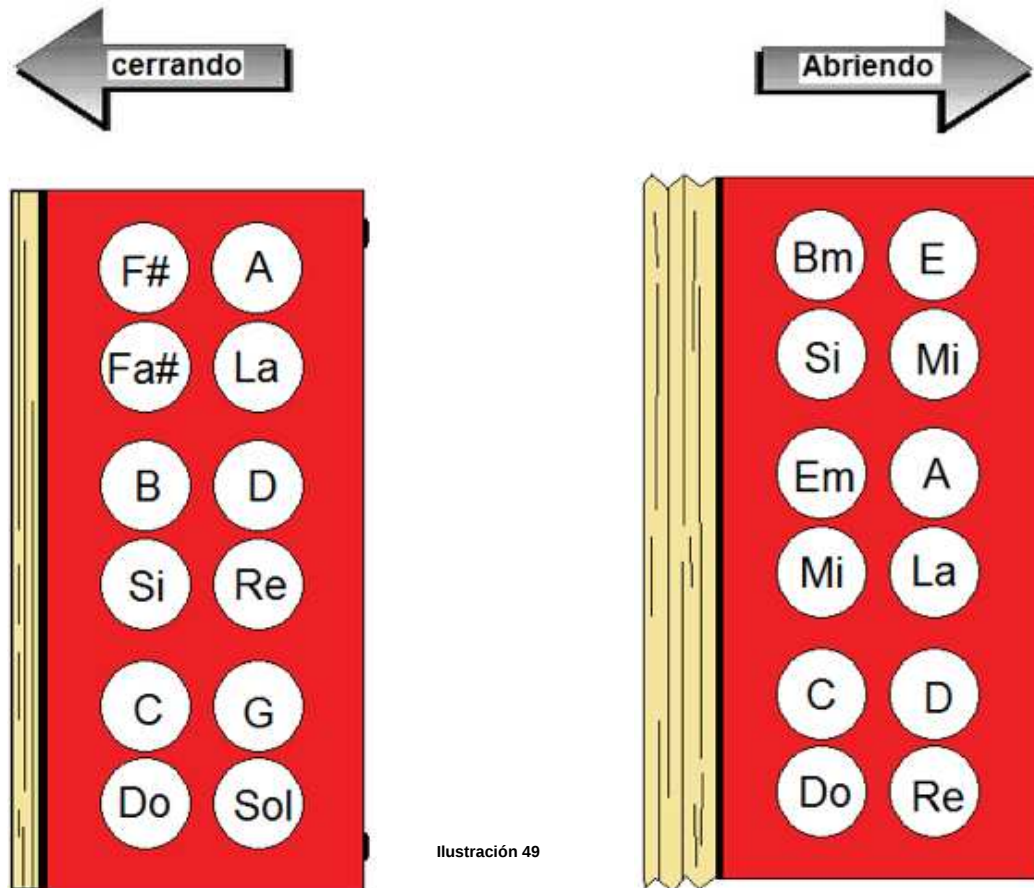


Ilustración 49

* Los bajos tienen relación directa con las hileras:

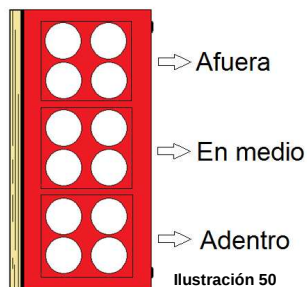


Ilustración 50

Sin embargo es imposible adjudicar de manera exclusiva los bajos a las hileras, los bajos sirven para todas las hileras porque las tonalidades tienen acordes en común.

Como se puede ver en las ilustraciones anteriores algunos bajos se repiten, pero cumplen funciones diferentes dependiendo de la hilera con la cual están relacionados. Por esta causa los bajos se distribuyen de la siguiente manera:

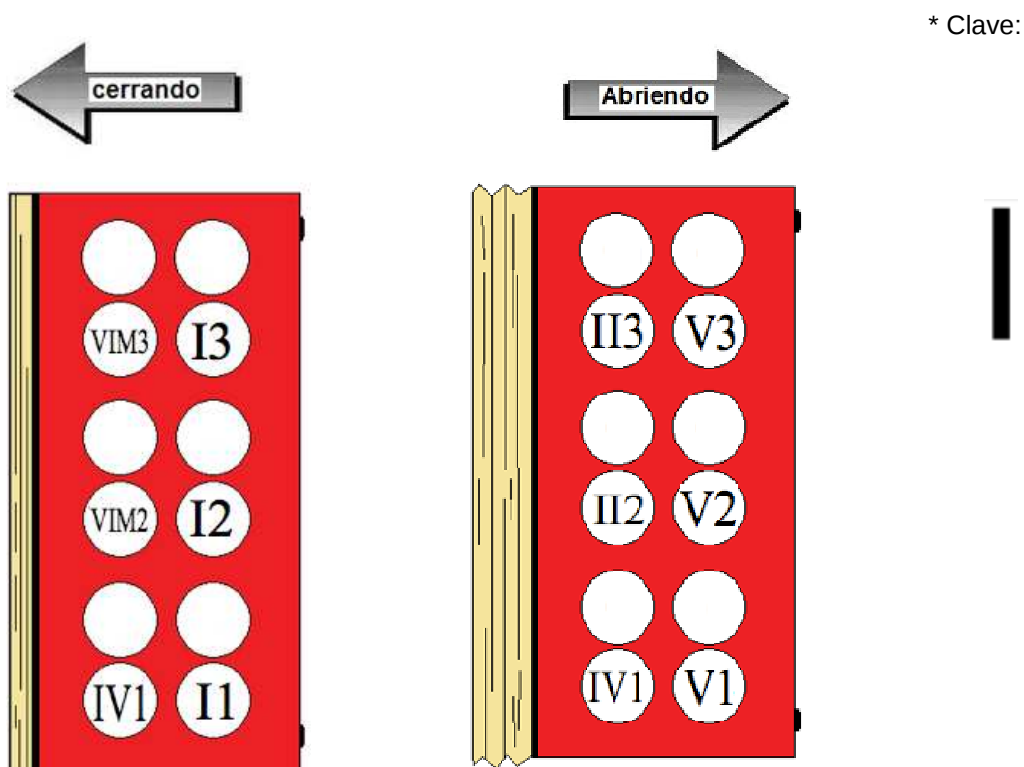
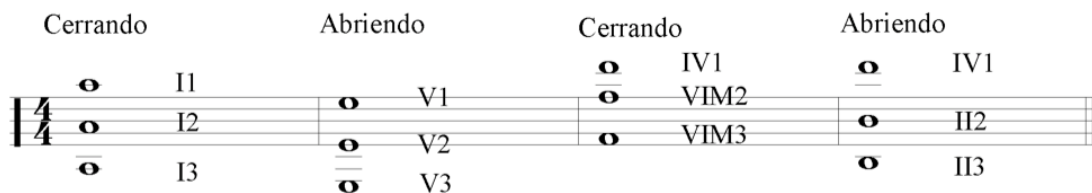


Ilustración 51



Cada bajo y su acompañante se escriben en el mismo lugar del pentagrama y se diferencian el uno del otro por las siguientes grafías:

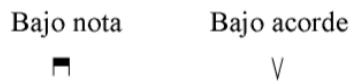


Ilustración 52

El siguiente es el patrón rítmico típico para paseo vallenato en los bajos. Está escrito para la tónica de la segunda hilera que en este caso es re mayor:



Ilustración 53

10.2 Grafías para percusión.

Del libro Pitos y Tambores del maestro Victoriano Valencia Rincón, se han tomado algunas grafías de percusión y se han usado para proponer un tipo de escritura para la caja y la guacharaca. Las grafías se escogieron de tal manera que la cabeza de las figuras tenga coherencia con los sonidos producidos por el instrumento.

• Caja:

- Golpe abierto



- Golpe Armónicos



Ilustración 54

- Golpe quemado



- Golpe Bajo



* Se propone un bigrama, donde cada una de las líneas hace referencia a una mano:

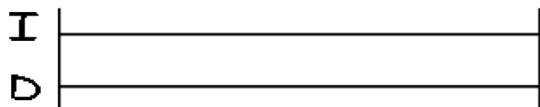


Ilustración 55

* También se propone el uso de la clave para batería:



Ilustración 56

*Ejemplo de escritura para caja:

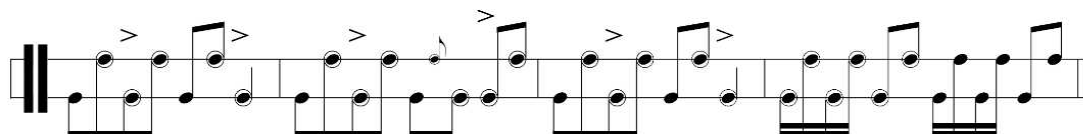


Ilustración 57

- **Guacharaca:**

- Se propone un monograma donde el intérprete del instrumento toca con su mano dominante. La clave es la misma utilizada en la caja y las flechas propuestas especifican la dirección de cada golpe:

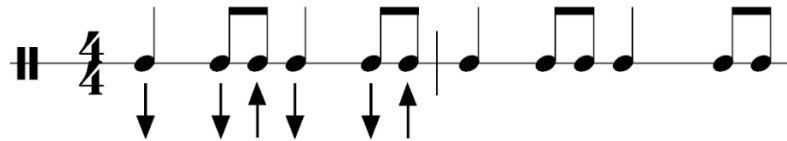


Ilustración 58

11. Discografía

Momentos de amor - Silvio Brito
Alicia Adorada - Juancho Polo Valencia y Alejandro Durán
El alma en un acordeón - Diomedes Díaz
La Casa en el Aire - Rafael Escalona
Mi Hermano y Yo - Los hermanos Zuleta
La Juntera - Marciano Martínez
La Gota Fría - Emiliano Zuleta
Luna Sanjuanera - Roberto Calderón
039 - Alejandro Durán
Matilde Lina - Leandro Díaz
Espíritu Colombiano - Luis Eduardo Bermúdez
Portrait of Tracy - Jaco Pastorius
Draw Near - Alberto y Kimberly Rivera
Generations - Alberto y Kimberly Rivera
Peace - Alberto y Kimberly Rivera
The Longing .- Alberto y Kimberly Rivera
Turn - Alberto y Kimberly Rivera
Yearnings - Alberto y Kimberly Rivera
Toma tu Lugar - Marcos Brunet