

MANUAL DE INICIACIÓN EN EL APRENDIZAJE RÍTMICO DE LOS CUATRO
AIRES MAS REPRESENTATIVOS DE LA MÚSICA VALLENATA (SON, PASEO,
MERENGUE Y PUYA) POR MEDIO DE INSTRUMENTOS TÍPICOS (CAJA Y
GUACHARACA) E INSTRUMENTOS ANEXOS (CONGA Y TIMBAL).

FERNEY TOLOZA VELANDIA

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ARTES MÚSICA
BUCARAMANGA
2015

MANUAL DE INICIACIÓN EN EL APRENDIZAJE RÍTMICO DE LOS CUATRO
AIRES MAS REPRESENTATIVOS DE LA MÚSICA VALLENATA (SON, PASEO,
MERENGUE Y PUYA) POR MEDIO DE INSTRUMENTOS TÍPICOS (CAJA Y
GUACHARACA) E INSTRUMENTOS ANEXOS (CONGA Y TIMBAL).

FERNEY TOLOZA VELANDIA

Tesis de grado presentada como requisito para optar el título de:
Licenciado en música

DIRECTOR: LILIANA PATRICIA AMAYA COTE
Maestro en música UNAB

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ARTES MÚSICA
BUCARAMANGA
2015

CONTENIDO

	PÁG
INTRODUCCIÓN	19
JUSTIFICACIÓN	20
OBJETIVOS	22
OBJETIVO GENERAL	21
OBJETIVOS ESPECIFICOS	21
1. FUNDAMENTACIÓN Y PRECEDENTES	21
1.1 REFERENTES DE INVESTIGACIÓN	22
1.2 CONTEXTO HISTORICO Y GEOGRAFICO DE LA MÚSICA VALLENATA	23
LOCALIZACIÓN GEOGRAFICA DE LA MÚSICA VALLENATA EN COLOMBIA	26
1.3 CONSOLIDACIÓN DEL CONJUNTO INSTRUMENTAL TIPICO DE LA MÚSICA VALLENATA	27
1.3.1 El Acordeon	29
1.3.2 La caja	34
1.3.3 La guacharaca	37
1.4 INCORPORACIÓN DE LA CONGA Y EL TIMBAL AL INSTRUMENTAL DE LA MÚSICA VALLENATA	40
1.4.1 Las congas	42
1.4.2 El timbal	44
1.5 LOS AIRES VALLENATOS	46

1.5.1 La puya	46
1.5.2 El merengue	49
1.5.3 El son	51
1.5.4 El paseo	53
2. ESPACIOS PROPICIOS PARA EL APRENDIZAJE DE LA PERCUSIÓN VALLENATA	55
2.1 EN EL ENTORNO COTIDIANO	55
2.2 EN LA PARRANDA VALLENATA	57
2.3 EN LOS FESTIVALES	58
3. FUNDAMENTACIÓN METODOLÓGICA	59
4. EXPERIENCIAS Y CRITERIOS UTILIZADOS POR MAESTROS PERCUSIONISTAS PARA APRENDER LA MÚSICA VALLENATA	60
4.1 EXPERIENCIAS Y CRITERIOS UTILIZADOS EN LA CAJA VALLENATA	60
4.1.1 El pibe ribera	60
4.1.2 Tony james alvarez martinez	61
4.2 EXPERIENCIAS Y CRITERIOS UTILIZADOS EN LA GUACHARACA	62
4.2.1 El pibe ribera	62
4.2.2 Aliso fernandez “alí”	63
4.3 EXPERIENCIAS Y CRITERIOS UTILIZADOS EN LA CONGA	64
4.3.1 Jose cervantes	64
4.3.1 Milton andres beltran	65
4.4 EXPERIENCIAS Y CRITERIOS UTILIZADOS EN EL TIMBAL	66
4.4.1 Jose maria serpa	66
4.4.2 Serginio moreno cierra	68

5. FUNDAMENTACIÓN TECNICA	69
5.1 CONVENCIONES Y GENERALIDADES PARA LA CAJA VALLENATA	69
5.1.1 Partes	70
5.1.1.1 El vaso	70
5.1.1.2 El parche	70
5.1.1.3 El aro	71
5.1.1.4 La base	71
5.1.1.5 Los tensores	71
5.1.1.6 Las tuercas	72
5.1.2 Posición	73
5.1.2.1 Encima de las rodillas	73
5.1.2.2 Debajo de las rodillas	73
5.1.3 Movimientos básicos	73
5.1.3.1 Golpe fondo	74
5.1.3.2 El canteo o borde	75
5.1.3.3 Quemado	76
5.2 CONVENCIONES Y GENERALIDADES PARA LA GUACHARACA	77
5.2.1 Tipos de guacharacas	77
5.2.1.1 Guacharaca de lata	77
5.2.1.2 Guacharaca metálica	78
5.2.2 Posición	78

5.2.3 Movimientos básicos	79
5.2.3.1 Golpe abajo	79
5.2.3.2 Golpe arriba	80
5.2.3.3 Arrastre abajo	79
5.2.3.4 Arrastre arriba	81
5.3 CONVENCIONES Y GENERALIDADES PARA LA CONGA	81
5.3.1 Partes	82
5.3.1.1 El vaso	82
5.3.1.2 El parche	83
5.3.1.3 El aro	83
5.3.1.4 Los tensores	83
5.3.1.5 Laminas o chapas	83
5.3.1.6 La base	84
5.3.2 Movimientos básicos	84
5.3.2.1 Golpe abierto	84
5.3.2.2 Quemado	85
5.3.2.3 Palma	86
5.3.2.4 Dedos	86
5.4 CONVENCIONES Y GENERALIDADES PARA EL TIMBAL	87
5.4.1 Partes	88
5.4.1.1 El vaso	88
5.4.1.2 El parche	88
5.4.1.3 El aro	89

5.4.1.4 Los tensores	89
5.4.1.5 Laminas o chapas	89
5.4.1.6 La base	89
5.4.1.7 Campana	90
5.4.1.8 Jam block	90
5.4.1.9 El cencerro	90
5.4.1.10 El platillo	91
5.4.2 Movimientos basicos	91
5.4.2.1 Sonido abierto	91
5.4.2.2 Sonido apagado o relleno	92
5.4.2.3 Aro o (rim shot)	93
5.4.2.4 Cascara	93
6. PRÁCTICA Y APRENDIZAJE RÍTMICO DE LOS CUATRO AIRES VALLENATOS	94
6.1 LA CAJA VALLENATA	94
6.1.1 Paseo vallenato	95
6.1.2 Son vallenato	98
6.1.3 Merengue vallenato	100
6.1.4 Puya vallenata	102
6.2 LA GUACHARACA	103
6.2.1 Paseo vallenato	104
6.2.2 Son vallenato	106
6.2.3 Merengue vallenato	108

6.2.4 Puya vallenata	111
6.3 LAS CONGAS	113
6.3.1 Paseo vallenato	114
6.3.2 Son vallenato	116
6.3.3 Merengue vallenato	117
6.3.4 Puya vallenata	119
6.4 EL TIMBAL	121
6.4.1 Paseo vallenato	123
6.4.2 Son vallenato	125
6.4.3 Merengue vallenato	126
6.4.4 Puya vallenata	128
ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE RESULTADOS	130
CONCLUSIONES	133
TRABAJOS FUTUROS	134
BIBLIOGRAFIA	135
ANEXOS	136

TABLA DE FIGURAS

Figura 1. Caña de millo o carrizo tocada por indígena de Tacuba Municipio de Ahuapachan, Salvador	23
Figura 2. Departamentos donde se acoge la música Vallenata.	26
Figura 3. Conjunto vallenato con guacharaquero cantante	28
Figura 4. Conjunto vallenato con acordeonero cantante	28
Figura 5. Acordeón hohner III coronas	28
Figura 6. Patentes de acordeón.	30
Figura 7. Acordeón tornillo e máquina.	31
Figura 8. Acordeón moruno	32
Figura 9. Acordeón tres coronas.	33
Figura 10. Caja vallenata	34
Figura 11. Caja de origen chimala.	35
Figura 12. Caja de un solo parche	36
Figura 13. Guacharaca	37
Figura 14. Guacharaca antigua.	38
Figura 15. Conjunto vallenato de Aníbal Velásquez	39
Figura 16. Conjunto los corraleros de majagual	41
Figura 17. Conjunto los caporales del magdalena	41
Figura 18. Las congas	42
Figura 19. Tambor bantú	43
Figura 20. Conga de barril	43

Figura 21. El timbal.	44
Figura 22. Timbal abanero antiguo.	45
Figura 23. Timbal fijo con base de madera.	45
Figura 24. Fragmento de puya vallenata aborígen tocada con gaitas	47
Figura 25. Ritmo e improvisación de la puya en la caja vallenata.	48
Figura 26. Estribillo de merengue vallenato	50
Figura 27. Ritmo de merengue en la caja.	51
Figura 28. Pequeña melodía con acompañamiento de un son vallenato.	52
Figura 29. Acompañamiento de caja en un son vallenato.	53
Figura 30. Pequeña melodía con acompañamiento de un paseo vallenato.	54
Figura 31. Ejemplo rítmico de la sección de percusión en el paseo vallenato.	54
Figura 32. Alejo Durán participando en el Festival de la Leyenda Vallenata.	58
Figura 33. El Pibe Ribera con su caja.	60
Figura 34. Tony James Alvares participando en el festival vallenato.	61
Figura 35. El Pibe Ribera con su guacharaca.	62
Figura 36. Alí Fernández con su guacharaca.	63
Figura 37. José cervantes con su conga.	64
Figura 38. Milton Beltrán con su conga.	65
Figura 39. José serpa con su timbal.	66
Figura 40. Serginio con su timbal.	68
Figura 41. Vaso de la caja vallenata.	70
Figura 42. Parche de la caja vallenata.	70

Figura 43. Aro de la caja vallenata.	71
Figura 44. Base metálica para la caja vallenata.	71
Figura 45. Tensores de la caja vallenata.	72
Figura 46. Tuercas de afinación.	72
Figura 47. Posición encima de las rodillas.	73
Figura 48. Posición debajo de las rodillas.	73
Figura 49. Zona de la mano que percute el golpe fondo.	74
Figura 50. Movimiento del golpe fondo.	74
Figura 51. Zona de la mano que percute el golpe canteo o borde.	75
Figura 52. Movimiento golpe canteo o borde.	75
Figura 53. Zona de la mano que percute el golpe quemado.	76
Figura 54. Movimiento del golpe quemado.	76
Figura 55. Guacharaca tradicional.	77
Figura 56. Guacharaca metálica.	78
Figura 57. Posición de la guacharaca.	78
Figura 58. Posición de los dedos en la guacharaca.	79
Figura 59. Movimiento del golpe abajo.	79
Figura 60. Movimiento del golpe arriba.	80
Figura 61. Movimiento del arrastre abajo.	80
Figura 62. Movimiento del arrastre arriba.	81
Figura 63. Vaso de la conga.	82
Figura 64. Parche de la conga.	83

Figura 65. Aro de la conga.	83
Figura 66. Los tensores de afinación.	83
Figura 67. Laminas o chapas.	83
Figura 68. Base metálica de la conga.	84
Figura 69. Zona de la mano que percute el golpe abierto.	84
Figura 70. Movimiento del golpe abierto.	84
Figura 71. Zona de la mano que percute el golpe quemado.	85
Figura 72. Movimiento del golpe quemado.	85
Figura 73. Zona de la mano que percute el golpe de palma.	86
Figura 74. Movimiento del golpe de palma.	86
Figura 75. Zona de la mano que percute el golpe de dedos.	87
Figura 76. Movimiento del golpe de dedos.	87
Figura 77. EL vaso del timbal.	88
Figura 78. El parche del timbal.	88
Figura 79. Aro del timbal.	89
Figura 80. Tensores de afinación.	89
Figura 81. Laminas o chapas.	89
Figura 82. Base de montaje para el timbal.	89
Figura 83. La campana del timbal.	90
Figura 84. El jam block.	90
Figura 85. El cencerro.	90
Figura 86. El platillo.	91
Figura 87. Movimiento del golpe abierto.	91

Figura 88. Movimiento del sonido abierto con la mano.	92
Figura 89. Movimiento del sonido apagado.	92
Figura 90. Movimiento del sonido apagado con la mano.	93
Figura 91. Movimiento del sonido aro ó (rim shot).	93
Figura 92. Movimiento del golpe cascara.	94

LISTA DE ANEXOS

ANEXO A: TEXTO COMPLETO TRANSCRIPCIÓN DE LA ENTREVISTA REALIZADA A EL PIBE RIBERA, CAJERO.	136
ANEXO B: TEXTO COMPLETO TRANSCRIPCIÓN DE LA ENTREVISTA REALIZADA A ALIZO FERNANDEZ, GUACHARAQUERO	139
ANEXO C: TEXTO COMPLETO TRANSCRIPCIÓN DE LA ENTREVISTA REALIZADA A JOSÉ CERVANTES Jr, CONGUERO.	140
ANEXO D: TEXTO COMPLETO TRANSCRIPCIÓN DE LA ENTREVISTA REALIZADA A JOSÉ SERPA, TIMBALERO.	141

RESUMEN

TITULO: MANUAL DE INICIACIÓN EN EL APRENDIZAJE RÍTMICO DE LOS CUATRO AIRES MAS REPRESENTATIVOS DE LA MÚSICA VALLENATA (SON, PASEO, MERENGUE Y PUYA) POR MEDIO DE INSTRUMENTOS TÍPICOS (CAJA Y GUACHARACA) E INSTRUMENTOS ANEXOS (CONGA Y TIMBAL).*

AUTOR: Ferney Toloza Velandia**

PALABRAS CLAVES: Vallenato, ritmos, percusión, música folclórica, tradición oral.

DESCRIPCION:

La realización de este trabajo está encaminado al diseño de un manual de acompañamiento en el aprendizaje rítmico de la música vallenata, otorgando principal importancia a los instrumentos de percusión que han tenido mayor protagonismo en la evolución de dicho género musical.

En cuanto a la función investigativa del presente, se tomaron referentes bibliográficos de algunas de las principales instituciones educativas, centros de consulta y bibliotecas, para indagar acerca del material escrito, que pueda servir de apoyo en la construcción de este manual. Por otra parte, se realizó un trabajo de campo en busca de los intérpretes, músicos, personajes e investigadores que hacen posible la conservación de la riqueza folclórica del caribe colombiano.

Finalmente y después del estudio consiente de las técnicas, historia, interpretación y función social de la percusión vallenata, se construyó un texto y un archivo de video a partir del aporte de cada uno de los músicos involucrados directa o indirectamente en este trabajo, los cuales representan la música vallenata en su esencia, su estado más actual y acertado. Para la prueba del funcionamiento de este proyecto se dictaron dos talleres de reconocimiento del texto, en los cuales se buscaba evaluar la efectividad del manual y medir su impacto social por medio de una encuesta.

* Trabajo de Investigación.

** Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Artes Música. Director: Liliana Patricia Amaya Cote.

ABSTRACT

TITLE: INITIATION MANUAL INTO THE RHYTHMIC LEARNING OF THE FOUR AIRES MORE REPRESENTATIVE OF VALLENATO MUSIC (SON, PASEO, PUYA AND MERENGUE) USING TYPICAL INSTRUMENTS (CAJA AND GUACHARACA) AND ESCORTS INSTRUMENTS (CONGA AND TIMBALE)*

AUTHOR: Ferney Toloza Velandia**

KEYWORDS: Vallenato rhythms, percussion, folk music, oral tradition.

DESCRIPTION:

The realization of this work is aimed to design a manual accompanying the rhythmic learning vallenato music, giving primary importance to the percussion instruments that have greater role in the evolution of this genre.

As for the investigative function of this, bibliographic references for some of the leading educational institutions, counseling centers and libraries were taken to inquire about the written material that can serve as support in the construction of this manual. Furthermore, a field study was conducted in search of performers, musicians, characters and researchers that make the conservation of the Colombian Caribbean folkloric richness.

Finally, after the consent study of the techniques, history, interpretation and social function of vallenato percussion, a text and a video file from the contribution of each of the musicians involved directly or indirectly in this work was constructed, which represent vallenato music in its essence, most current and accurate status. To test the operation of this project, two workshops text recognition, in which it sought to evaluate the effectiveness of manual and measure their social impact through a survey were issued.

* Work of Investigation.

** Faculty of Human Sciences, School of Arts – Music Director: Liliana Patricia Amaya Cote.

INTRODUCCIÓN

La necesidad de encontrar un camino académico en el aprendizaje de la música folclórica, es el estímulo inicial para elaborar un documento, que ayude a músicos y particulares a interpretar ritmos propios de la cultura vallenata. La inexistencia, o poca presencia, de manuales y métodos que brinden un mecanismo fácil para conocer las músicas folklóricas, nos remiten a la tarea de acudir a la fuente misma del conocimiento, la cual está compuesta por los músicos, investigadores y cultores del caribe colombiano, que se han dedicado a gestar el vallenato como una vertiente viva e importante de la tradición colombiana.

Los modelos de aprendizaje al interior de escuelas y universidades, se perciben muy distintos a la forma como se aprende, en un entorno coexistente con los elementos mismos de la tradición, es por esto, que al intentar unir estos dos modelos de enseñanza, se podrían encontrar un sin número de posibilidades de aprehensión, que ayuden a doctos y empíricos en su formación integral del conocimiento folklórico.

Este trabajo se construye a partir de la investigación del “saber hacer” de los percusionistas vallenatos, estudiando el antecedente y el estado del arte actual, para seguidamente y utilizando herramientas gramaticales, ilustrativas y musicales, producir un testimonio escrito y un recurso digital de ayuda, para los aprendices que se interesen por la percusión del caribe colombiano.

JUSTIFICACIÓN

Este trabajo pretende crear una referencia académica, basada en los hechos folclóricos, vivencias y estudios, que han llevado a la creación, evolución e interpretación de la percusión vallenata. Ya que en nuestro entorno sociocultural estamos rodeados de dicho género musical, sin embargo, en el ámbito académico carecemos de material de estudio y conocimiento específico al momento de la reproducción clara y consiente de éste.

Uno de los principales interrogantes que se presentan entre los músicos al interior de las universidades de nuestra región, es el ¿por qué no se ahonda en la música folclórica de nuestro país, y cuando se ahonda, son poco visibles los textos y materiales que sirvan como base aprendizaje? Bien es cierto, que en cada lugar, la música cambia y se interpreta de una forma diferente, pero es más que necesario que en pleno siglo XXI la sociedad en general tenga acceso a herramientas que permitan conocer verazmente la riqueza cultural que aún existe en nuestro país.

Este manual se realiza con el ánimo de elaborar un documento que permita a estudiantes, educadores y formadores en el área de percusión, conocer, estudiar o reproducir la música vallenata; al igual que aquellos que no tengan una formación musical, puedan beneficiarse de los videos, lecturas y anexos que el presente trabajo aporta como una herramienta de acercamiento a la música y cultura de nuestro país.

OBJETIVOS

Objetivo General

Diseñar un manual para aprender a tocar los cuatro ritmos representativos de la música vallenata, conservando la tradición transmitida oralmente por los maestros percusionistas de la costa caribe colombiana, logrando que dicho conocimiento perdure como patrimonio folclórico nacional. Asimismo, crear un material de apoyo para instituciones y universidades que en su programa académico incluyan música folclórica o música tradicional colombiana.

Objetivos Específicos

- Resaltar el valor de la música tradicional colombiana por medio de un material escrito que permita su conservación y divulgación.
- Recopilar información en un manual práctico que contenga, tanto las técnicas básicas de ejecución, como las experiencias y enseñanzas de músicos y maestros que hicieron aporte al aprendizaje e interpretación de la música del caribe colombiano.
- Crear un material de apoyo para instituciones y universidades que orienten sus contenidos en la música folclórica o música tradicional colombiana.

1. FUNDAMENTACIÓN Y PRECEDENTES

1.1 REFERENTES DE INVESTIGACIÓN:

Relacionado con la música tradicional vallenata, en el “Compendio General de folklore Colombiano”¹ se hace referencia acerca de los orígenes y significados de los ritmos vallenatos, su grupo musical y su proyección social. En este mismo texto, encontramos información alusiva a la historia, construcción y clasificación organológica de la caja vallenata y la guacharaca de caña².

Consuelo Araujo Noguera, presenta un llamativo documento llamado “Trilogía Vallenata”³, en el cual expone un breve esbozo de la entrada del acordeón a Colombia y el efecto de éste en la cultura y la música, que se produciría posteriormente en nuestro país.

Héctor González, en su libro “Vallenato, tradición y comercio”⁴, presenta un análisis morfológico de los aires vallenatos, enunciando e ilustrando por medio de gramática musical, la influencia de ritmos foráneos y aledaños en el resultado de dichas músicas.

Por otra parte, en lo que se refiere al material multimedia, Héctor González,⁵ en este mismo texto presenta un trabajo sonoro que contiene un listado de ritmos, improvisaciones e influencias musicales de los aires típicos vallenatos.

“El abc del vallenato”⁶ de Julio Oñate Martínez, es la referencia bibliográfica con mayor contenido aprovechado para el presente trabajo, ya que es trata de un texto de historia desde el punto de vista instrumental y de intérpretes importantes en la música tradicional vallenata.

¹ ABADIA Morales Guillermo. Biblioteca del Banco Popular. Santafé de Bogotá. Colombia.1983, p.208,211

² Ibíd., p. 256, 283

³ ARAUJO Noguera Consuelo. Trilogía Vallenata, Biblioteca Luis Ángel Arango. Santafé de Bogotá. Colombia. 2002, P. 29, 40

⁴ GONZALEZ Héctor. Vallenato, tradición y comercio. Universidad del valle. Cali. Colombia. 2007, P. 169, 211

⁵ GONZALEZ Héctor. Vallenato, tradición y comercio [CD] Universidad del valle. Programa editorial. Cali Colombia ,2007. 27 minutos, sonido estéreo

⁶ MARTINEZ Oñate Julio. El abc del vallenato, Biblioteca Virgilio Barco. Santafé de Bogotá. Colombia. 2003.

1.2 CONTEXTO HISTÓRICO Y GEOGRAFICO DE LA MÚSICA VALLENATA:

Al igual que la gran mayoría de géneros musicales que en la actualidad existen y perduran en las civilizaciones del mar caribe, Consuelo Araujo⁷, formula que el vallenato nace de la unión de tres etnias culturales, las cuales quedaron arraigadas en nuestro país; el conquistador español hacia el siglo XVI, el africano prófugo de los esclavistas españoles refugiado en los litorales selváticos de la costa caribe y el indígena de las tribus ya existentes en lo que hoy son los departamentos del Magdalena, Cesar y la Guajira.

Los primeros cantos y melodías que iniciaron la poesía vallenata, no eran más que cantos labriegos llamados “Zafra y Cantos de vaquería”⁸, heredados de los españoles y adaptados a las costumbres de los esclavos africanos en nuestro país; dichos cantos los acompañaban en sus épocas de cosecha y arduas jornadas de recolección, además de esto, el indígena aportó un importante instrumento melodioso, “la gaita, caña de millo ó carrizo”⁹ que se transculturó entre negros, blancos y mulatos para después ser remplazada por el acordeón.

Figura 1. Caña de millo o carrizo tocada por indígena de Tacuba municipio de Ahuapachan, Salvador



Luis Velásquez. El hombre que derrotó la matanza del 32 [Fotografía]
<http://www.elfaro.net/es/201201/fotos/7243/> Publicado 23 el enero de 2012

⁷ ARAUJO Noguera Consuelo. Trilogía Vallenata, (Biblioteca Luis Ángel Arango. Santafé de Bogotá. Colombia. 2002, P. 25, 28)

⁸ ABADIA Morales Guillermo. Compendio general del folclor colombiano. Biblioteca del Banco Popular. Santafé de Bogotá. Colombia. 1983, p.206,207

⁹ MARTINEZ Oñate Julio. El abc del vallenato, (Biblioteca Virgilio Barco. Santafé de Bogotá. Colombia. 2003. P 14

Las hipótesis existentes sobre la entrada del acordeón a Colombia son diversas, pues no se tiene un registro exacto o probable de fechas y protagonistas, Consuelo Araujo dice: “ Se acepta como verdad común que los primeros acordeones ingresaron al país, por vía de Riohacha, en manos de marinos europeos, más posiblemente alemanes o italianos que españoles.”¹⁰ Popularmente se comenta que estos extranjeros intercambiaban instrumentos por oro, o artículos que se producían en las costas de nuestro país, también se considera la idea de que en las noches de verbena celebradas en bares del antiguo puerto de la Guajira, los marineros olvidaban los acordeones en estos sitios y pasaban a manos de los habitantes de la zona.

Por otra parte, en la película documental, *El Acordeón del Diablo*, el cineasta alemán Stefan Schwietert¹¹ comenta por medio del narrador que un barco alemán repleto de acordeones con rumbo a Argentina, encalló en nuestras costas, de esa forma entro el acordeón al país y los nativos que hasta el momento solo tenían los tambores de los negros y los pitos de los indígenas, aprendieron a tocar por ellos mismos los acordeones, creando un estilo particular naciente de la mezcla triétnica.

A Principios del siglo XIX, el acordeón junto al piano y la guitarra fueron instrumentos de preferencia en las festividades de las clases sociales más sobresalientes de la aristocracia criolla, a su vez, los criados y esclavos, hacían sus propias fiestas acompañados de tambores y cantos nacidos de la reciente mezcla racial, de esta manera a comienzos del siglo XX, emerge un evento de carácterailable, festejado con música de acordeón valiéndose de ritmos europeos como el vals, pasodobles, polcas, mazurcas, entre otros.

El conjunto instrumental era conformado por un acordeón principal acompañado por bombo, redoblante y maracas, a este festejo se le llamó Colita¹². Al darse por terminado este baile, los dueños de casa permitían a los sirvientes y peones que parrandeaban en el patio y la cocina, pasar a la sala y unirse al festejo; además según la opinión de Daniel Samper Pizano y Pilar Tafur¹³ fue un punto de cambio que fomentó la socialización del vallenato, considerado en esa época música de gente baja.

¹⁰ ARAUJO Noguera, Consuelo. Trilogía Vallenata, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá 2002 P. 29

¹¹ STEFAN Schwietert, *El Acordeón del Diablo* [DVD] Alemania, Colombia, Suiza 2000, min 1-3, Historia, vida y obra de Francisco Rada Batista 1907-2003.

¹² MARTINEZ Oñate Julio. *El abc del vallenato*, Biblioteca Virgilio Barco. Santafé de Bogotá. Colombia. 2003. P 14

¹³ PIZANO Samper Daniel, TAFUR Pilar. *Cien años de vallenato*, Citado por OÑATE Martínez Julio. *El abc del vallenato*. Colombia, Bogotá. 2003 P.14

Dado este y muchos otros hechos, el acordeón fue pasando al dominio de las clases populares, creando su estilo y promoviendo su ejecución al punto de expandir su popularidad entre los grupos humanos marginados de aquel entonces. De acuerdo con Consuelo Araujo¹⁴, años más tarde, florecida en la Costa Atlántica Colombiana la Zona Bananera, fue uno de los epicentros más importantes para la proyección a nivel regional y nacional de la música tocada con acordeón, puesto que el incremento del cultivo del banano y la explotación que se hacía por parte de compañías extranjeras, hicieron que trabajadores de todas las regiones del país se motivaran por la creciente oportunidad laboral y los buenos salarios. Es de suponerse que muchas personas de los alrededores llevaron consigo el culto al acordeón, aparte de ser un instrumento musical, era tradición que los mensajes se corrieran por medio de canciones; canciones que tenían una forma y un fondo el cual más tarde se convertirían en características musicales del vallenato moderno. De esta manera y desde el punto de vista cultural, la zona bananera se convirtió en el principal asentamiento del desarrollo y progreso de esta música, pero así como las eventualidades socioeconómicas se reunieron y edificaron en esta región, la paulatina decadencia de este imperio de progreso obligó a muchas personas a desplazarse y radicarse en otros lugares, entre los cuales Valledupar fue un sitio de preferencia que se convertiría con el paso de los años en un epicentro de desarrollo socioeconómico, geográfico y cultural.

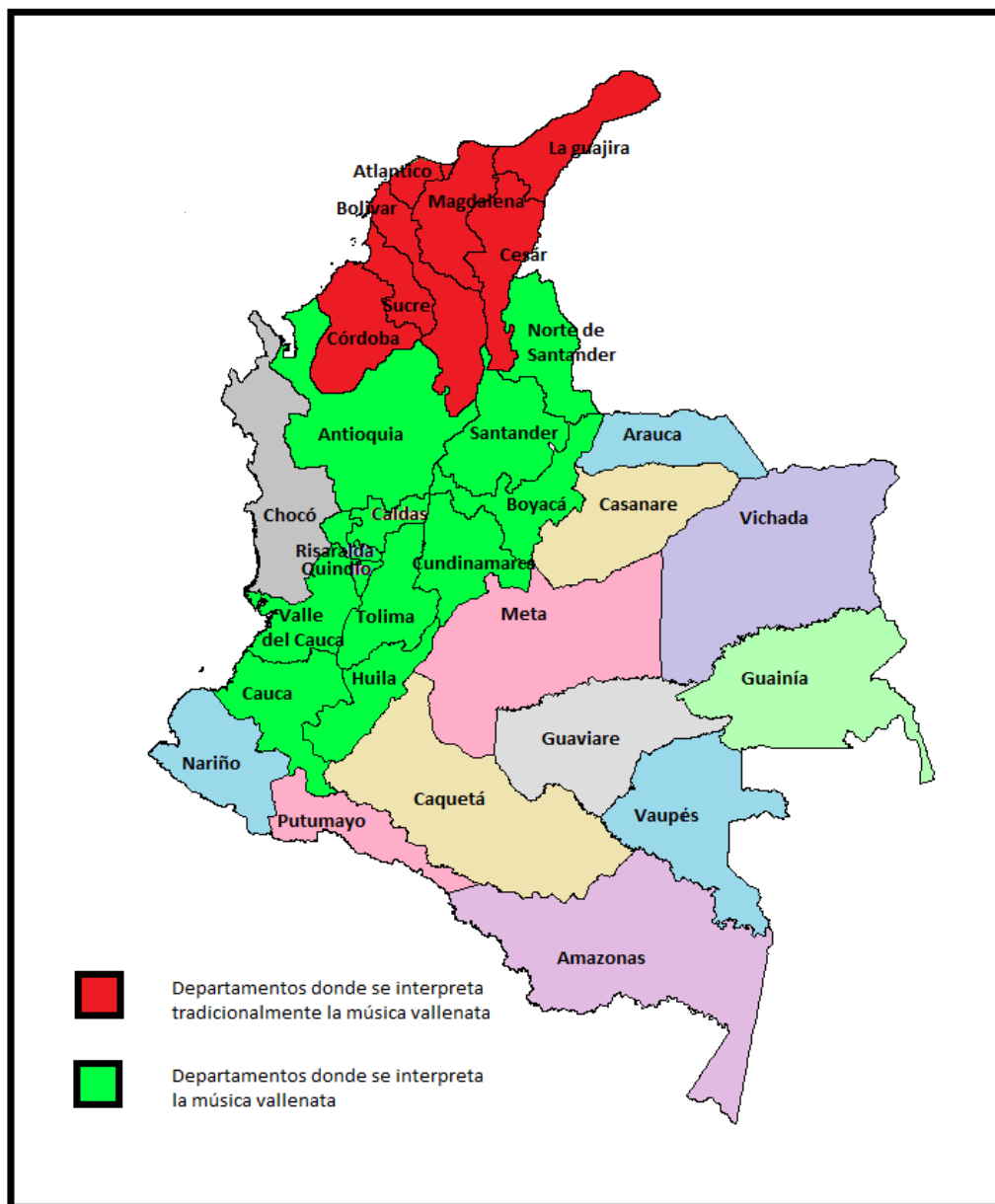
Acabada la bonanza de las bananeras, cada quien dio vuelta atrás y regresó a su lugar de origen, llevando entre sus cosas, una muy buena experiencia laboral y las tonadas pegajosas cantadas en sus horas vespertinas que después fueran divulgadas y adaptadas a las costumbres en cada región. De esta y otras maneras, lo que hoy se conoce con el nombre de vallenato fue llevado por viajeros y mensajeros de pueblo en pueblo, relatando historias y acontecimientos, evolucionando y tomando forma en cada región hasta propagarse y ser conocido por todo el territorio colombiano y buena parte del mundo.

¹⁴ ARAUJO Noguera Consuelo. Trilogía Vallenata, Biblioteca Luis Ángel Arango. Santafé de Bogotá. Colombia. 2002, P. 32, 33

LOCALIZACIÓN GEOGRÁFICA DE LA MÚSICA VALLENATA EN COLOMBIA

En la figura 2, se muestran en rojo los departamentos en donde la música vallenata se interpreta de forma tradicional, como parte de su costumbre y su tradición cultural. Los departamentos coloreados con verde son aquellos donde la música vallenata a llegado y se interpreta, bien sea por el desplazamiento de habitantes de la costa atlántica al interior del país o por la simple difusión radial. Cabe aclarar que en todo el territorio colombiano se escucha, se comparte y se identifica el vallenato, por ser este uno de los géneros con más auge y proyección a nivel nacional.

Figura 2. Departamentos donde se acoge la música vallenata.



1.3 CONSOLIDACIÓN DEL CONJUNTO INSTRUMENTAL TÍPICO DE LA MÚSICA VALLENATA

En sus inicios el vallenato era una expresión meramente poética y comunicativa transmitida por un *juglar*¹⁵, el cual llevaba noticias y mensajes de pueblo en pueblo y compartía festejos o parrandas donde quiera que llegara, haciendo sonar las notas de su acordeón con firmeza y virtuosismo, mientras que un aficionado del lugar lo acompañaba con un tamborcito de madera entre sus piernas.

El momento de la conformación instrumental de la caja, la guacharaca y el acordeón como elementos indispensables en esta cultura musical, es un tema descuidado por los investigadores, pese a la carencia de documentación y evidencias que puedan sustentar este importante hecho. De acuerdo con Tomás Darío Hinojosa¹⁶, se entiende como verdad común, que el conjunto instrumental nace de la mezcla racial de indio, negro y español cuyo origen se encaminó en el mismo momento en que la fusión triétnica dio inicio, finalizada la primera mitad del siglo XVI.

Según la cacica Consuelo Araujo.

Si nos atenemos al testimonio oral de testigos de la época que nos cuentan que, cuando los acordeoneros de renombre, allá a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, celebraban sus célebres piquerías, duelo musical entre dos versados trovadores sin el respectivo acompañamiento de caja, debemos concluir que la combinación de este instrumento con el acordeón no tiene la antigüedad del establecimiento del acordeón mismo y la introducción de la guacharaca en el binomio acordeón-caja es aun de más reciente data.¹⁷

¹⁵ MARTINEZ Oñate Julio. El abc del vallenato, Biblioteca Virgilio Barco. Santafé de Bogotá. Colombia. 2003. P 14

¹⁶ HINOJOSA Tomás Darío. Cultura vallenata: Origen, teoría y pruebas. Biblioteca universidad nacional. Santafé de Bogotá. Colombia 1992. P 522,523

¹⁷ ARAUJO Noguera Consuelo. Sobre la conformación del trio instrumental de la música vallenata. Trilogía Vallenata. Biblioteca Luis Ángel Arango. Bogotá, 2002. P 39

Hoy en día, la Fundación Festival de la Leyenda Vallenata (*) aclara con respecto a las reglas de participación en el festival vallenato (**), que:

Los instrumentos musicales de estos conjuntos serán, necesariamente, los acordeones de botones en cualquiera de sus marcas, tamaños y tonos; las cajas cilíndricas de madera y con parches de cuero templado, y las guacharacas de caña brava, caña de lata o cualquier otra clase de madera de las que se han venido utilizando tradicionalmente en la confección de este instrumento musical.¹⁸

Actualmente, la agrupación típica se conforma por acordeón, caja, guacharaca y cantante, el cantante puede ser cualquiera de los intérpretes; por tradición lo hace el acordeonero que generalmente es el líder. En la figura 3 y 4 se muestra dos conjuntos típicos participando en el festival vallenato, a la izquierda el guacharacero asume el rol de cantante y a la derecha es el acordeonero el que canta.

Figura 3. Conjunto vallenato con guacharacero cantante.



Figura 4. Conjunto vallenato con acordeonero cantante.



Tony James. Festival vallenato. [Fotografías].

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10152065205188372&set=t.889265060&type=3&theater>. Citado 10/11/2014.

¹⁸ http://www.festivalvallenato.com/imgs/el_festival/2011/REGLAMENTOS.pdf

(*) Ente encargado de fomentar el folclor vallenato en cualquiera de sus dimensiones dentro y fuera del país.

(**) Concurso musical de mayor importancia para la música vallenata.

1.3.1 El acordeon:

Es un instrumento musical de viento de procedencia austriaca, compuesto por un fuelle, un diapasón con botones y dos cajas de madera tal como se muestra en la figura 5.

Figura 5. Acordeón hohner III coronas



Doremusic Export. Acordeon hohner 3500 corona ii fbbeb diatonic accordion (red pearl) [Fotografía] <http://www.doremusicexport.com/index.php?act=viewProd&productId=2183>

Citado 18/09/2014.

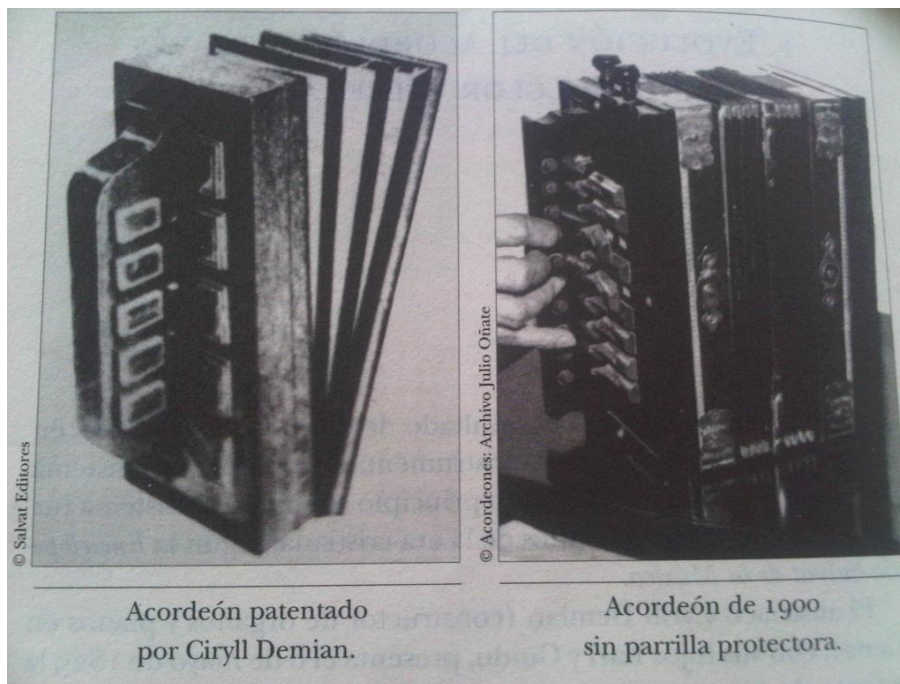
El acordeón nace como resultado de introducir un sistema de lengüeta libre y metálica como principio de sonoridad. “Este sistema fue conocido por los chinos antes de la era cristiana, según la Enciclopedia Salvat de la Música.”¹⁹

Como afirma Julio Oñate Martínez²⁰ en el abc del vallenato, Cyrill Demian (Austriaco constructor de órganos y pianos en Viena) produjo el 6 de mayo de 1829 una patente de instrumento musical a la que llamó “Acordion”, compuesto por una caja de 21 cm de largo, por 9 cm de ancho y una altura aproximada de 6 cm. Este pequeño acordeón poseía en su lateral derecho 5 teclas, cada tecla dejaba oír dos acordes según se abriera o cerrara, poniendo en vibración las lengüetas instaladas en su interior.

¹⁹ MARTINEZ Oñate Julio. Sobre el sistema de lengüeta libre del acordeón .El abc del vallenato, Biblioteca Virgilio Barco. Santafé de Bogotá. Colombia. 2003. P 14

²⁰ Ibíd., p. 19.

Figura 6. Patentes de acordeón.

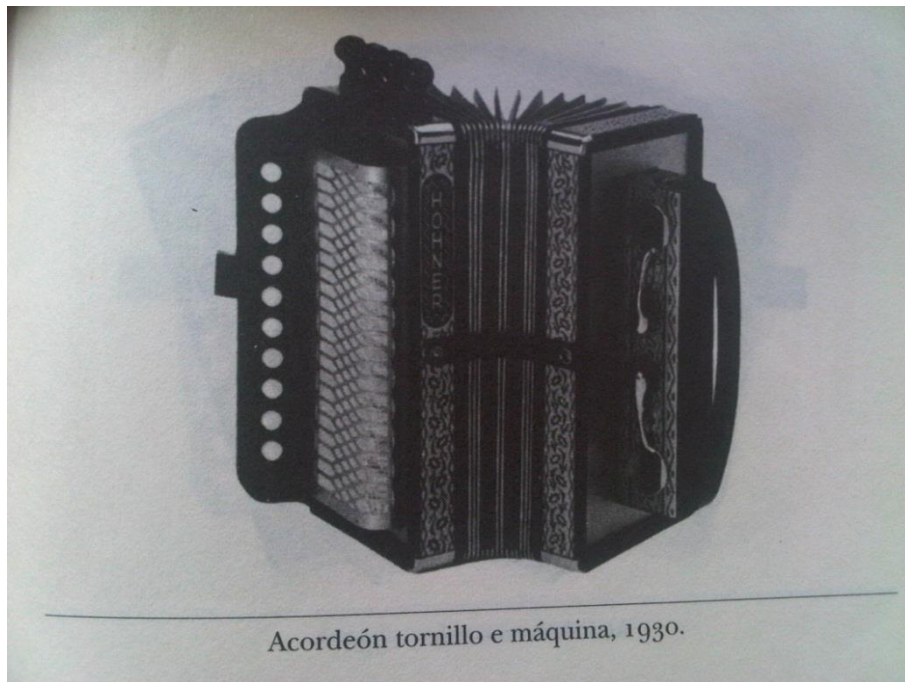


Oñate Martínez Julio. El abc del vallenato [Fotografía] Bogotá, Colombia. Altea, Taurus, Alfaguara, S.A 2003. Libro. p 20.

Consecuente a este hecho, el italiano Beraldi, constructor de acordeones y guitarras, incorporó un teclado para la mano izquierda como resultado del análisis de cómo se producen los acordes en la guitarra, contribuyendo en un importante avance y el punto de partida para la creación de varios tipos de acordeones.

Después de 1940, empezó su larga búsqueda de sonoridad y estética, experimentando cambios en su afinación, registro y sonoridad, propagándose en muchas culturas tanto europeas como del Continente Americano.

Figura 7. Acordeón tornillo e máquina.



Oñate Martínez julio. El abc del vallenato [Fotografía] Bogotá, Colombia. Altea, Taurus, Alfaguara, S.A 2003. Libro. p 21.

Entrada la época de 1930, dice Oñate Martínez ²¹ que en Colombia, se popularizó un acordeón llamado “Acordeón tornillo e máquina” el cual paso a ser parte de la leyenda vallenata (*) por ser el instrumento utilizado en la mítica batalla que libró el juglar francisco el hombre con el Diablo. Consta de diez botones en el caballete; a la izquierda el sistema de bajos es activado por dos pequeñas palancas en forma de cucharas, cuyo funcionamiento es nombrado por los juglares como “bajo de cuchara”. En su parte superior derecha posee una pieza conocida como “caja del instrumento” que incluía cuatro tornillos de madera que al ser accionados hacia arriba, variaban el sonido de los pitos desde el brillante al grave. Pese a su antigüedad actualmente la Casa Honner sigue fabricando este tipo de acordeón.

²¹ MARTINEZ Oñate Julio. El abc del vallenato, Biblioteca Virgilio Barco. Santafé de Bogotá. Colombia. 2003. P 21

(*) Compilación de mitos, leyendas, relatos, canciones y tradiciones que son parte de la cultura vital en el departamento del cesar y la guajira.

Figura 8. Acordeón moruno



Oñate Martínez Julio. El abc del vallenato [Fotografía] Bogotá, Colombia. Altea, Taurus, Alfaguara, S.A 2003. Libro. p 22.

Para finales de los años treinta llega al país un acordeón similar al anterior pero suprimiendo el mecanismo de los tornillos, brindando un sonido más fuerte y vigoroso; a la izquierda, se cambiaron el sistema de cucharas por botones y se incluyeron dos sonidos más. “Los viejos acordeoneros de la provincia lo bautizaron Acordeón Moruno”²²

²² Ibíd., p. 22.

A comienzos de la década del sesenta, llega a Colombia el acordeón insignia de la música vallenata actual, es el “Corona III”, dice Julio Oñate Martínez²³ que se popularizó como el “Tres Coronas”. A diferencia de los anteriores, incluía cerca de la parrilla cinco botones que al ser accionados semejaban sonidos de instrumentos como clarinete, piano y otros. Estos botones posteriormente caerían en desuso puesto que los intérpretes buscaban un sonido más claro y fuerte, particular del acordeón vallenato moderno.

Figura 9. Acordeón tres coronas.



Oñate Martínez julio. El abc del vallenato [Fotografía] Bogotá, Colombia. Altea, Taurus, Ifaguara, S.A 2003. Libro. p 27.

²³ MARTINEZ Oñate Julio. El abc del vallenato, Biblioteca Virgilio Barco. Santafé de Bogotá. Colombia. 2003. P 25

1.3.2 La caja:

Es un instrumento musical de percusión, compuesto por una membrana de piel de animal, natal de la región, que de acuerdo con Oñate Martínez²⁴ eran, antiguamente, Buche de caimán, piel de marimonda negra y actualmente piel de chivo. Un vaso de madera extraído de un árbol fibroso como el *Mucurutú*, el *Cañahuate* o el *Matarratón*, dos aros metálicos que sostienen el cuero y el vaso y cuatro tensores para la afinación.

Figura 10. Caja vallenata



Rovi Music Instrumentos. Caja Santa La Rosa Natural Con Rayas Rojas (CSLR-C)
[Fotografía] <https://rovimusic.com/index.php?route=caja-santa-la-rosa-cslr-cr>
Citado 18/09/2014.

Según el criterio de Tomás Darío Gutiérrez Hinojosa, “la caja vallenata nace de la evolución del tambor doble de la Cultura Chimala, el cual, estaba conformado por dos parches sujetos por un bejuco seco templados en ambos lados por una cabuya, era tocado con dos palos o baquetas y poseía una sonoridad mayor a la actual caja vallenata, más adelante gracias al aporte africano, los palos se suprimirían y se optaría por tocar con las manos. Seguidamente, el segundo tambor de origen africano era un tambor con una sola membrana, templado con cuñas de madera y cabuya, una mezcla entre el tambor Chimala y las percusiones utilizadas por los descendientes africanos en sus rituales.”²⁵

²⁴ MARTINEZ Oñate Julio. El abc del vallenato, Biblioteca Virgilio Barco. Santafé de Bogotá. Colombia. 2003. P 42

²⁵ GUTIERREZ Hinojosa Tomás, Investigador. Citado por: Julio Oñate Martínez, El abc del vallenato. Santafé de Bogotá. Colombia. 2003. P 39

Figura 11. Caja de origen Chimala.



Oñate Martínez Julio. El abc del vallenato [Fotografía] Bogotá, Colombia. Altea, Taurus,Alfaguara, S.A 2003. Libro. p 40.

En la década del cincuenta, Cirino Castilla nativo de Valledupar, dedicado al negocio de las pieles, suprimió una membrana de su vieja caja de dos parches, imitando al tambor de fondo abierto²⁶ utilizado a lo largo del Rio Magdalena. Esta novedad fue adoptada por los cajeros de su época puesto que al tener el fondo abierto, la caja resonaba con más claridad.

²⁶ ABADIA, Morales Guillermo. Instrumentos de la música folklórica de Colombia. Biblioteca Luis ángel Arango. Bogotá, 1981. Lámina 39

Seguidamente, nace un segundo instrumento de origen africano, era un tambor con una sola membrana según se muestra en la figura 12, templado con cuñas de madera y cabuya, una mezcla entre el tambor Chimala y las percusiones utilizadas por los descendientes africanos en sus rituales.

Figura 12. Caja de un solo parche



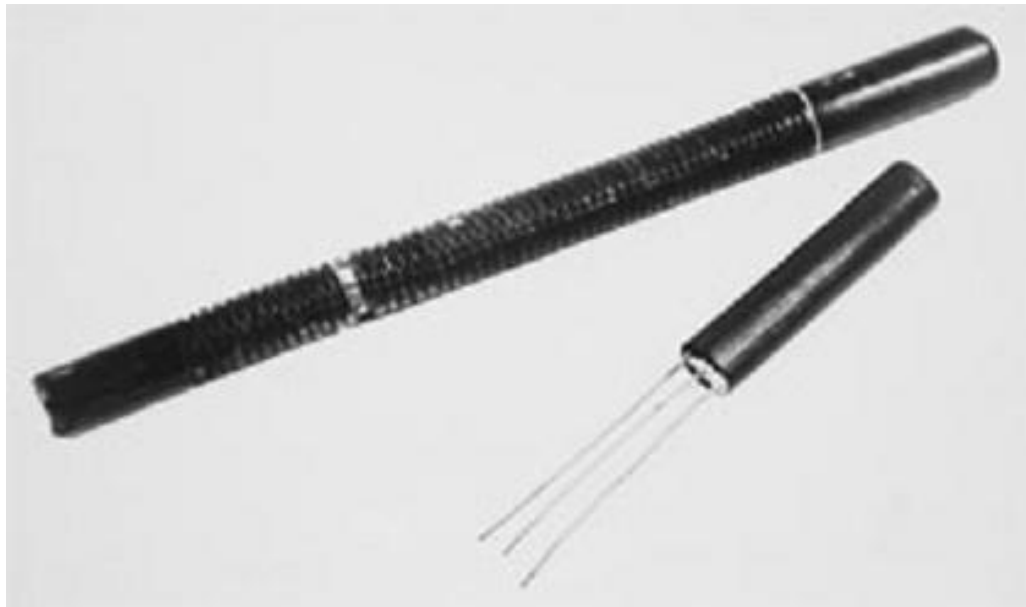
Oñate Martínez Julio. El abc del vallenato [Fotografía] Bogotá, Colombia.
Altea, Taurus, Alfaguara, S.A 2003. Libro. p 41.

Tradicionalmente la caja vallenata se construye a partir de un cuerpo de madera fibrosa, extraído de un árbol como el cañahuate o el matarratón, dos aros metálicos que sostienen la piel y cuatro tensores para la afinación. En la actualidad pueden existir diversos materiales para su fabricación que influyen en factores como el sonido, el peso y estilo.

1.3.3 La guacharaca:

Instrumento de percusión clasificado en el compendio general del folklore colombiano²⁷ como Idiófono de fricción llamado caña-raspa. Su cuerpo es un trozo de caña de aproximadamente 40 o 35 cm, extraída de una planta común en la costa caribe colombiana llamada Uvita de lata o caña de playón (*Bactris minor*).

Figura 13. Guacharaca



Oñate Martínez Julio. El abc del vallenato [Fotografía] Bogotá, Colombia. Altea, Taurus, Alfaguara, S.A 2003. Libro. p 48.

Está tallada con ranuras o estrías en su exterior y su producción sonora es posible al friccionar el cuerpo del instrumento con un trinche de madera que finaliza en alambres metálicos.

Dice Julio Oñate Martínez²⁸, que la guacharaca es el instrumento más antiguo del folclor vallenato y se encuentra en muchas otras culturas del mundo. Este instrumento era utilizado por los indígenas que habitaban nuestro país y desde

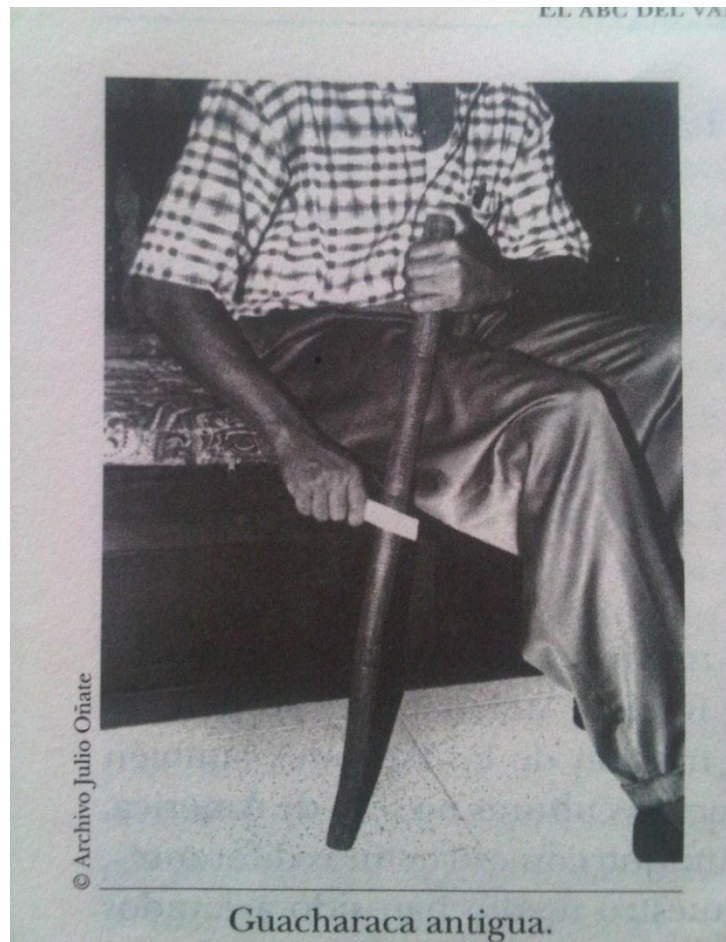
²⁷ ABADIA Morales Guillermo. Compendio general del folclor colombiano. Biblioteca del Banco Popular. Santafé de Bogotá. Colombia.1983, P 173

²⁸ MARTINEZ Oñate Julio. El abc del vallenato, Biblioteca Virgilio Barco. Santafé de Bogotá. Colombia. 2003. P 47

mucho antes de la llegada del acordeón, fue utilizada en las antiguas canciones propias de estas tribus.

Inicialmente, la guacharaca medía no más de 1 metro o 1 metro con 20 centímetros, pero hacia finales de 1940 y comienzos del cincuenta, empezó a disminuir su tamaño considerablemente hasta llegar a 80 cm, tanto así que el ejecutante tradicionalmente tocaba el instrumento sentado; por otra parte el elemento de fricción que producía el sonido lo comprendía una costilla de animal previamente limpiada y secada al sol.

Figura 14. Guacharaca antigua.



Oñate Martínez Julio. El abc del vallenato [Fotografía] Bogotá, Colombia. Altea, Taurus, Alfaguara, S.A 2003. Libro. p 48.

En los años siguientes el instrumento seguiría reduciendo su tamaño hasta alcanzar los 40 centímetros de longitud, además se utilizaba una costilla de vacuno para producir el sonido. Fue omitida gracias a que un artesano anónimo creó el actual trinche, un mango de madera con radios de bicicleta insertados en

su interior. Este modelo de guacharaca se conserva hasta nuestros días con una longitud aproximada de 35 cm.

Aclara Oñate Martínez²⁹ que al comenzar la década de los sesenta la guacharaca de madera, es remplazada por un cilindro metálico con ranuras en su exterior utilizado comúnmente como recipiente para envasar bebidas calientes. Este cilindro se asemejaba de gran manera a la tradicional guacharaca y fue utilizado por primera vez por el guacharacero Jaime López en una grabación a la que asistió sin su instrumento, hecho por el cual tuvo que improvisar con este cilindro. Gracias a este suceso, la guacharaca evolucionó en su forma, construyéndose con una lámina de metal cilíndrica, labrada a manera de rayador y friccionada con un trinche.

Figura 15. Conjunto vallenato de Aníbal Velásquez



Oñate Martínez Julio. El abc del vallenato [Fotografía] Bogotá, Colombia. Altea, Taurus, Alfaguara, S.A 2003. Libro. 49

²⁹ MARTINEZ Oñate Julio. El abc del vallenato, Biblioteca Virgilio Barco. Santafé de Bogotá. Colombia. 2003. P 48, 49.

1.4 INCORPORACIÓN DE LA CONGA Y EL TIMBAL AL INSTRUMENTAL DE LA MÚSICA VALLENATA

En sus inicios, el vallenato fue una expresión individual que necesitaba únicamente de la presencia del acordeón para su difusión, el acordeonero era a su vez el autor, el intérprete y el acompañante. Los viejos acordeoneros o juglares* recorrían los pueblos de la costa colombiana con respecto al calendario de festividades de cada región, encontrándose en cada parada con cajeros y guacharqueros que acompañaban sus faenas fiesteras sin consolidar agrupaciones estables. Estos juglares fueron los que marcaron el inicio de la difusión y práctica del acordeón. La referencia de Julio Oñate dice que “Hacia la segunda mitad de los años cuarenta los acordeoneros comienzan a tomar conciencia de que lograban mejores presentaciones acompañados con caja y guacharaca que tocando ellos solos, y es entonces cuando se configura el segundo formato hoy considerado el clásico de la modalidad: acordeón, caja y guacharaca.”³⁰ Formato que hasta hoy en día se conserva como el esencial y la columna vertebral de estas agrupaciones musicales.

Años más tarde dice Julio Oñate Martínez³¹, hacia 1944 el cantautor Guillermo Buitrago** incorpora la guitarra como instrumento acompañante, lo cual tendría un gran impacto en lo que posteriormente se produciría en los estudios de grabación. Seguidamente Luis Enrique Martínez*** en el paseo “mujer querida” de Julio Vázquez, introduce por primera vez el cencerro en una grabación de vallenatos, pero es en los estudios de discos Fuentes en Medellín y Discos Tropical en Barranquilla a finales de los cincuenta, donde la instrumentación de la música tocada con acordeón cambian y se transforma debido a la influencia del merengue, la salsa, el son y ritmos caribeños que poseían percusiones con sonidos y ritmos diferentes como las congas o el timbal, además de instrumentos que proporcionaban más fuerza y sentido armónico como el contrabajo o el bajo eléctrico. A finales del año 1963 aparece una figura importante en la creación de nuevos formatos en la música vallenata, “el Rebelde del acordeón” Alfredo Gutiérrez Vital**** quien tras su paso por el grupo Los Corraleros de Majagual, crea Alfredo Gutiérrez y Sus Estrellas y Los Caporales Del Magdalena.

(*) Persona que viajaba de pueblo en pueblo dando a conocer en sus cantos las noticias, eventualidades o vivencias que en su andar recolectaba.

³⁰ MARTINEZ Oñate Julio. Sobre la conformación del formato típico de la música vallenata. En: El abc del vallenato, Biblioteca Virgilio Barco. Santafé de Bogotá. Colombia.

³¹ Ibíd., p 54-60

(**) Músico Compositor, y cantante colombiano. Además considerado uno de los pioneros de la popularización del vallenato.

(***) Innovador cantante acordeonero y compositor. Es uno de los más reconocidos músicos por ser una referencia en cuanto a trabajos musicales y éxitos en su carrera.

(****) Compositor, cantante e innovador del vallenato en los años 70 mezclando música extranjera con folclor.

Consolidando la presencia del timbal y las congas como la base rítmica secundaria después de la tradicional caja y la guacharaca, además de incorporar el bajo eléctrico, el bombardino, el clarinete, el saxofón, el cencerro, los coros y el cantante. Alfredo alcanzó en algunas ocasiones de 11 a 13 músicos en escena, formato que se utilizaría y que en los tiempos actuales prevalece en las agrupaciones vallenatas modernas que buscan nuevos sonidos y estilos con instrumentos como el sintetizador o las gaitas folklóricas.

Figura 16. Conjunto los corraleros de majagual



Oñate Martínez Julio. El abc del vallenato [Fotografía] Bogotá, Colombia. Altea, Taurus, Alfaguara, S.A 2003. Libro. p 58.

Figura 17. Conjunto los caporales del magdalena



Oñate Martínez julio. El abc del vallenato [Fotografía] Bogotá, Colombia. Altea, Taurus, Alfaguara, S.A 2003. Libro. p 56.

1.4.1 Las congas:

Instrumento de percusión perteneciente a la familia de los membranófonos, traído de su folclor al continente americano por los esclavos africanos de origen bantú*; arraigándose y perfeccionándose en las islas del caribe con mayor repercusión en Cuba.

Figura 18. Las congas



Recordingtc. Congas en madera. [Fotografía] <http://www.recordingtc.com/instrumentos-musicales/percusion/congas.html> Citado 18/09/2014.

De acuerdo con el criterio del percusionista colombiano Víctor Hugo Zapata Gómez³², La conga tradicional se construye a partir de un tronco de madera extraído de un árbol de gran envergadura, tallado y ahuecado hasta coincidir en un cilindro en forma de barril, posee un parche de piel animal en la parte superior y unos tensores de afinación que pueden ser cuñas y cabuyas ó chapetas (**) y herrajes. El tambor de makuta, de origen bantú, ha sido identificado como un posible antepasado. Otro antiguo nombre dado por los nativos africanos a este instrumento fue «tahona», Luego se le llamó «tumba», palabra derivada de la lengua bantú. Posteriormente, se emplearon nombres como «salidor», «3-2» y «quinto».³³

³² ZAPATA Víctor Hugo. Notación musical y generalidades para conga y tumbadora. Libroarte Ltda. Medellín, Colombia. 2008.

³³ Wikipedia. Conga (instrumento musical) [En línea]

([http://es.wikipedia.org/wiki/Conga\(instrumentomusical\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Conga(instrumentomusical))) Citado 18/09/2014.

(*) Grupo étnico del sur de África.

Figura 19. Tambor bantú.



Ariel Vega. Acerca de las congas [Fotografía]

<http://percusionsanmartindelosandes.blogspot.com/2010/03/acerca-de-las-congas.html>

Citado 18/09/2014.

Debido al aporte tecnológico de los europeos y los antiguos tambores de las negritudes en América, la construcción de las congas paulatinamente sustituyó el vaso hecho de tronco de madera por los barriles de vino traídos del antiguo continente, los cuales comprendían un grupo de tablillas agrupadas en forma de círculo y ajustadas con un aro de madera a su alrededor.

Figura 20. Conga de barril.



En la actualidad el nombre congas, se utiliza para llamar el conjunto de estos dos tambores debido a que un baile con este mismo nombre se popularizara en los Estados Unidos causando la asociación del baile con el nombre de este instrumento.

(**) Pieza metálica incrustada en el cuerpo de la conga que sostiene los tensores de afinación.

1.4.2 El timbal:

El timbal latino actual, está constituido por dos vasos metálicos de aproximadamente 14 y 15 pulgadas, los cuales sostienen los parches en la parte superior; los parches son afinados por tornillos ubicados alrededor de los vasos que a su vez tensionan el aro ejerciendo presión a los parches.

Figura 21. El timbal



Cursos hacer música. Timbales Latinos [Fotografía]
<http://cursoshacermusica.com/20131/course/info.php?id=35>
Citado 18/09/2014.

Los tambores se sostienen en un pedestal o base en la que también se ubican las campanas que sirven para el acompañamiento rítmico de la música que se toca, especialmente ritmos latinoamericanos y del caribe.

El timbal es un instrumento de percusión membranófono descendiente del timbal sinfónico europeo. Inicia su transformación en las orquestas típicas u orquestas tropicales de Cuba hacia finales del siglo XVIII y principios del XIX. Estas, utilizaban una versión más pequeña del timbal clásico para poder interpretar contradanzas criollas o danzas habaneras (*); las agrupaciones eran conformadas por flauta, violín, contrabajo, piano y timbal.³⁴

³⁴ Wikipedia Timbales Música. [En línea]
<http://cursoshacermusica.com/20131/course/info.php?id=35>
Citado 18/09/2014.

(*) Género musical originado en Cuba constituido principalmente por una danza cantada a tiempo lento.

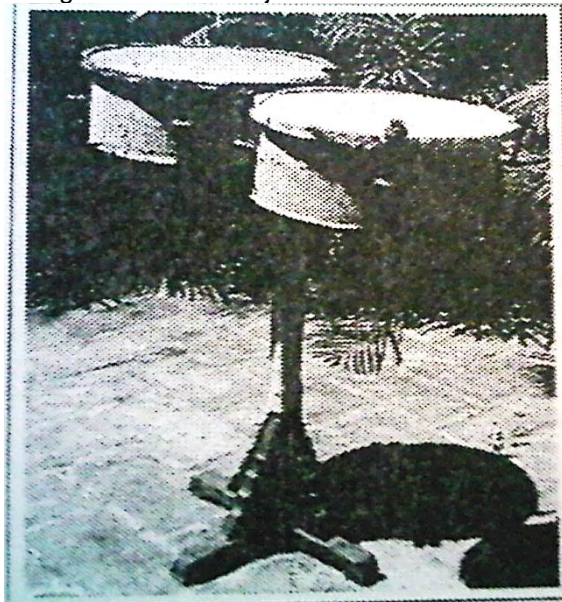
Figura 22. Timbal abanero antiguo.



Daniel Genton. Les tumbaos de la salsa. [Fotografía]
Editions Musicales Francaises. 2000. p 59.

Más adelante y a lo largo del siglo XIX, el timbal experimentaría variadas modificaciones en su construcción, reduciendo su tamaño, ya que los tambores traídos de Europa en su forma, eran muy difíciles de transportar y debido a que las agrupaciones se trasladaban de un lugar a otro constantemente, el timbal siempre era motivo de molestia para ellos.

Figura 23. Timbal fijo con base de madera.



Daniel Genton. Les tumbaos de la salsa. [Fotografía]Editions Musicales Francaises. 2000. P 59.

1.5 LOS AIRES VALLENATOS:

La música vallenata nace de la fusión racial iniciada antes de finalizar la primera mitad del siglo XVI, momento en el cual se amalgamaron los cantos españoles con instrumentos musicales brunos y aborígenes. La manera como se nombraban las danzas, ritmos, cantos y las mismas músicas que existieron anteriores al vallenato, se tornan como un punto de referencia para la constitución y clasificación de los aires característicos de dicho género. En palabras del investigador Tomas Darío Hinojosa se coincide en la importancia de la lingüística española en esta época, para lo cual, el enuncia que en cuanto a “Los términos, volviendo a ellos, también tuvieron una ubicación inicial, reflejo de cada tendencia: por ejemplo, chicote, guacharaca, anchiyama, etc., fueron propios de las zonas de predominio aborígen, son, paseo, décima, etc.; caracterizaron lo español; y merengue, cumbiamba, chandé, etc., se hallaron más abundantemente en terrenos de predominio negroide”.³⁵ La naciente mezcla de culturas ayudó en la construcción de una identidad que poco a poco se arraigaría en el litoral caribe colombiano.

La clasificación de los aires vallenatos es guiada por Tomas Darío Hinojosa³⁶ en su orden cronológico: puya, merengue, son y paseo. El orden cronológico es definido como el momento en que cada ritmo se integra al mundo del acordeón. Hinojosa comenta con respecto a esto que:

Desde el punto de vista cultural o desde el estrictamente musical, puede decirse que los cuatro aires vallenatos se agrupan en dos familias: la primera conformada por la puya y el merengue, con su típico compas de seis por ocho y su estirpe virtuosamente zamba; y la segunda, constituida por el son y el paseo, de quienes en forma unánime se dice y se cree que el segundo nació del primero y que se diferenció originalmente por el mensaje de uno y otro; y en el terreno musical por la métrica y la notoria síncopa del paseo.³⁷

1.5.1 La puya:

Es el aire más antiguo del folclor vallenato, era interpretado por las gaitas aborígenes en Colombia, le llamaban puya y antiguamente solo era un ritmo dancístico de subdivisión ternaria que nunca tuvo canto. Gutiérrez Hinojosa³⁸ dice que la puya consistía en una imitación hecha por la caña de carrizo (*) en ritmo de pajarito;

³⁵ GUTIERRES, Hinojosa Tomas Darío. Sobre la influencia del español, indígena y africano en el origen de los aires vallenatos. Cultura vallenata: Origen, teoría y pruebas. Biblioteca UNAL. Bogotá 1992. P 524.

³⁶ *Ibíd.*, 529.

³⁷ *Ibíd.*, 534.

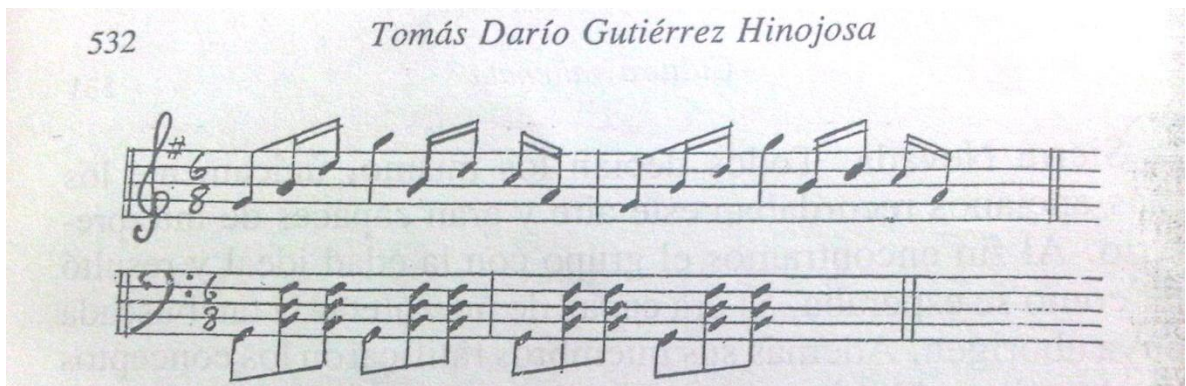
³⁸ *Ibíd.*, 530.

(*) Instrumento de viento de 35 a 45 centímetros elaborada con una caña llama millo o carrizo.

imitación copiada por los indígenas y mestizos del canto de los pájaros y se bailaba en hileras llevando las manos abiertas a la altura del pecho, paralelas a la otra persona, apuntándole con los dedos simulando que se puyaba al que iba adelante. En el criterio de Ciro Quiroz Otero³⁹, la puya es una sátira o crítica burlesca equivalente a decir cosas en contra de un adversario, por otra parte, plantea que en sus inicios, la puya era un canto con el cual el negro insultaba a su amo, atribuyéndole críticamente su conducta animal. Se cree que de la manifestación negra, este aire adquirió su valor poético, dando un paso importante en lo que sería posteriormente la puya vallenata moderna.

El ritmo de puya vallenata posee una estructura basada en la repetición de pequeñas células rítmico-melódicas que la identifican. Tomas Darío Hinojosa⁴⁰ muestra un pequeño fragmento de una investigación realizada en la Sierra Nevada de Santa Marta, con un grupo de gaiteros vallenatos aborígenes, los cuales tocaban un ritmo a seis octavos muy semejante a la puya actual.

Figura 24. Fragmento de puya vallenata aborígen tocada con gaitas



Tomas Darío Gutiérrez Hinojosa. Cultura vallenata: Origen, teoría y pruebas. [Partitura] Biblioteca UNAL. 1992. P 532.

En el fragmento anterior se advierte la escritura en tonalidad de *Sol mayor*, lo que permite discernir el sentido alegre y dancístico de la puya; en cuanto al ritmo, cada compás del sistema superior se construye con una corchea, seis semicorcheas y una negra, produciendo rítmicamente el efecto de canto de pájaros. Por otra parte, el sistema inferior nos muestra una agrupación de seis corcheas, distinguiéndose cuatro grupetos de corchea por compás, lo que acentúa los seis octavos característicos de la puya.

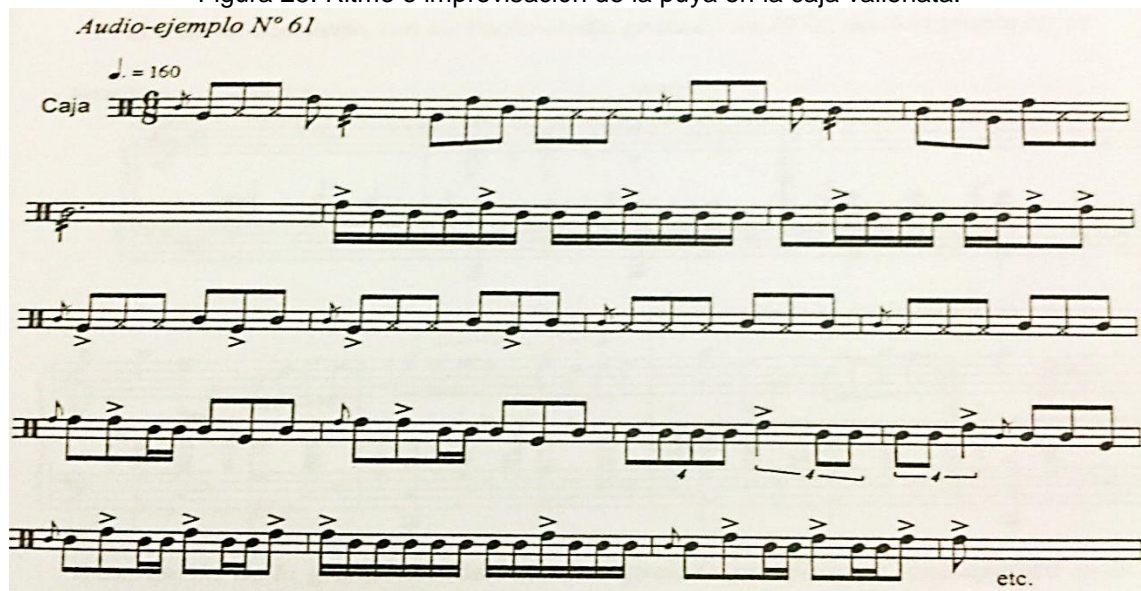
³⁹ OTERO, Ciro Quiroz. Ritmos e instrumentos de los cantos vallenatos. Patronato colombiano de folclor. [Artículo] Hemeroteca. Biblioteca Virgilio Barco. Bogotá 1986.

⁴⁰ GUTIERRES, Hinojosa Tomas Darío. Cultura vallenata: Origen, teoría y pruebas. Biblioteca UNAL. Bogotá 1992. P 532.

De igual importancia, las melodías indígenas llamadas puyas y el canto sarcástico del mulato, enriquecieron la llegada del acordeón a nuestro país, debido a que las primeras canciones fueron la imitación de las flautas y pitos indígenas. Además, en este punto el tambor primitivo de origen Chimala tocado con palitos o baquetas (antigua caja vallenata), adopta una ejecución más firme, propia del tamborero negro y se convierte en un compañero importante en el conjunto vallenato típico.

En el criterio de Héctor Gonzales⁴¹ la puya conserva una estructura que se fundamenta en la repetición de pequeños patrones rítmico-melódicos que la hacen identificable, tal como se distinguen en otros aires de la Costa Atlántica y en ritmos tradicionales de los Llanos Orientales como el seis por derecho o el pajarito; presentando al oyente un ritmo presuroso que se está exhibiendo. En este mismo texto, el autor presenta un fragmento rítmico de lo que él considera es el ritmo de puya interpretado en la caja vallenata y seguido a esto, una improvisación, exponiendo el carácter desafiante de la interpretación.

Figura 25. Ritmo e improvisación de la puya en la caja vallenata.



Héctor Gonzales. Vallenato, tradición y comercio.
[Partitura] Biblioteca Nacional. Bogotá 1992. p 195.

En la imagen anterior, se muestran las tres alturas básicas de la caja, de las cuales el sonido más bajo se produce al percutir con la mano abierta la parte media central de la caja, el sonido más agudo, se produce percutiendo con los dedos el borde del instrumento y el sonido quemado, representado con una equis ("x") se produce al percutir la caja con la mano medio cerrada en el centro del instrumento.

⁴¹ GONZALES, Héctor. Vallenato, tradición y comercio. Universidad del valle. Cali, Colombia. 2007. P 186.

La improvisación es un elemento importante en este aire vallenato puesto que desde sus inicios y a través de la historia se conoce la puya como un ritmo alegre, rebelde y virtuoso heredado de los indios y los negros, en el cual se permite mostrar las capacidades musicales de cada intérprete individualmente.

1.5.2 El merengue:

Este ritmo musical, se remonta a la época de la colonia en la antigua Gobernación de Santa Marta y acudiendo al criterio de Tomas Darío Gutiérrez Hinojosa⁴², la palabra merengue en Colombia, proviene del vocablo muserengue, nombre de una de las culturas africanas que llegaron de las costas de guinea a la Costa Atlántica colombiana y que se caracterizaron por ser altamente musicales. Hinojosa describe en su libro (Cultura vallenata: Origen, teoría y pruebas) el motivo de la palabra merengue en Colombia, como llegó y su posible transformación diciendo que:

De la descripción "cantos de los muserengues" se llegó a merengue para designar el ritmo con mayor diseminación y popularidad en cada una de las subregiones del Valle de Upar. Cabe la posibilidad de que las frases evolutivas del vocablo africano original hayan sido las siguientes: muserengue – murengue – merengue. Al respecto resulta ilustrativo el siguiente cuarteto recogido en becerril y que según la versión oral del anciano acordeonero Filemón Quiroz, los versos pertenecen a la autoría de un antiguo cantador de gaitas que llegó a este pueblo, al parecer procedente de Rincón Hondo:

Soy un negrito murengue,
Me llaman Vicente Mure;
A mi negra que se apure
Porque su negro se muere.⁴³

La música traída por las negritudes muserengues, prontamente recibió la influencia de la Cultura Chimala constituida por flautas, tambor bimembranófono e idiófono de fricción lo que causó prontamente el nacimiento de un ritmo musical con su respectiva coreografía, enriquecido por cantares notoriamente negros pero con un carácter indiscutiblemente triétnico. Asimismo, Gutiérrez Hinojosa⁴⁴ acude a la versión de los ancianos del Valle de Upar, los cuales coinciden en que una especie de jolgorio con la organología de tambores cónicos, tambores bimembranofonos y carrizo o flauta aborígen, fueron llamados merengue o cumbiamba;

⁴² GUTIERRES, Hinojosa Tomas Darío. Cultura vallenata: Origen, teoría y pruebas. Biblioteca UNAL. Bogotá 1992. P 536-537.

⁴³ *Ibíd.*, Sobre la posibilidad evolutiva del vocablo muserengue para referirse al ritmo musical merengue. P.537.

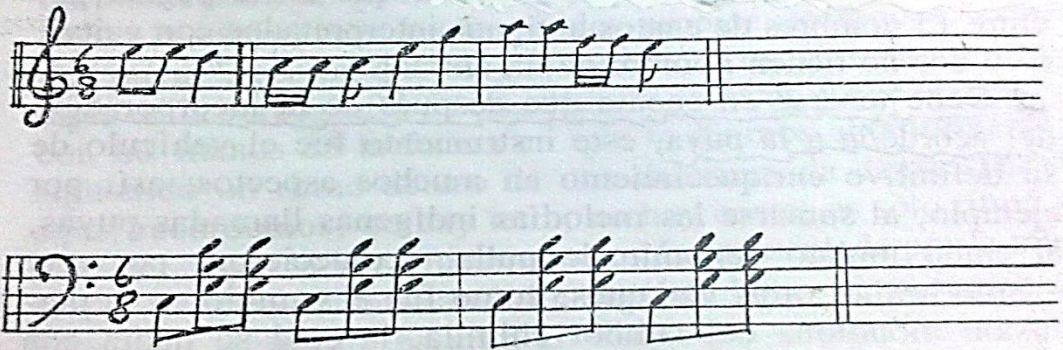
⁴⁴ *Ibíd.*, P 537.

Otros recuerdan el merengue como un antiguo género cantado pero todos concluyen que ninguno de los actuales aires vallenatos fue antiguamente tan popular como el merengue, que desde el propio primer momento de la fusión zamba, en épocas coloniales, hunde sus raíces en todas y cada una de las subregiones desde las costas de Riohacha hasta los pueblos del Río Magdalena.

En última instancia es preciso traer como ejemplo al anciano Genaro Arias Montero oriundo de Atanquez quien comenta: "en Atanquez, cuando yo era muy niño, había un indio muy viejo, tenía 110 años, se llamaba Hilario Talco; él decía que había conocido los ejércitos de Simón Bolívar y recordaba los merengues que los cantadores de por ahí le hacían a la independencia"⁴⁵

Por otra parte, en lo que concierne al criterio musical, el maestro Rafael Fernández Padilla añade que el merengue vallenato tradicional posee un ritmo a seis octavos y que este es el aire más complejo y a la vez el más original entre los cuatro tradicionales. Para su justificación, Rafael Fernández transcribe un pequeño estribillo de un merengue vallenato de Rafael Escalona, el cual se aprecia en la siguiente imagen:

Figura 26. Estribillo de merengue vallenato



* Autor: Rafael Escalona Martínez. Transcripción musical: Rafael Fernández Padilla.

Tomas Darío Gutiérrez Hinojosa. Cultura vallenata: Origen, teoría y pruebas. [Partitura] Biblioteca UNAL. 1992. P 536.

Así mismo, Héctor González⁴⁶ afirma que el merengue vallenato es un ritmo de subdivisión ternaria transcrito a seis octavos, en el cual, la percusión se encarga de reforzar acentos que corresponden tanto a la agrupación ternaria como binaria. Por lo tanto, la caja ejecuta patrones uniformes como los que se muestran a continuación:

⁴⁵ ARIAS Montero, Genaro. Versión grabada. Citado por: GUTIERRES, Hinojosa Tomas Darío. Cultura vallenata: Origen, teoría y pruebas. Biblioteca UNAL. Bogotá 1992. P 543.

⁴⁶ GONZALES, Héctor. Vallenato, tradición y comercio. Universidad del valle. Cali, Colombia. 2007. P 183.

Figura 27. Ritmo de merengue en la caja.

Audio-ejemplo N° 45

Héctor Gonzáles. Vallenato, tradición y comercio.
[Partitura] Biblioteca Nacional. Bogotá 1992. p 138.

1.5.3 El son:

El son vallenato es un aire musical de ancestros mulatos e indígenas, cadencioso, nostálgico y delicado en su ejecución, sobresalió en las zonas ribereñas cuyo epicentro era la zona media del Río Magdalena y los asentamientos negros. El juicio acerca del origen del son vallenato muchas veces es confundido con el ritmo cubano que lleva este mismo nombre, pero es Tomás Darío Gutiérrez Hinojosa quien separa el uno del otro definiendo la homonimia de palabras como una simple derivación de la lengua española para designar una expresión musical, afirmando que:

La palabra son proviene del latín *sonus* que quiere decir “sonido agradable producido con arte”. Por su propio significado este término ha estado desde siempre ligado a la música; un popularísimo refrán conocido en el mundo de habla hispana es muy elocuente en este sentido: “Al son que me toques bailo”. Es entonces un tanto ridículo, además de irresponsable, pretender que, porque existe una especie musical cubana llamada son, el son vallenato tenga necesariamente que provenir de aquel, menos aun cuando musicalmente constituyen dos géneros diferentes, no obstante su común ancestro mulato que los hace hermanos de origen, al igual que el jazz.⁴⁷

En un principio se creía que el son vallenato dio paso al paseo vallenato, pero sujeto al juicio de Héctor Gonzáles quien cita una entrevista hecha a el viejo juglar vallenato Emiliano Zuleta Baquero*, en la cual declara “Lo que pasaba era que

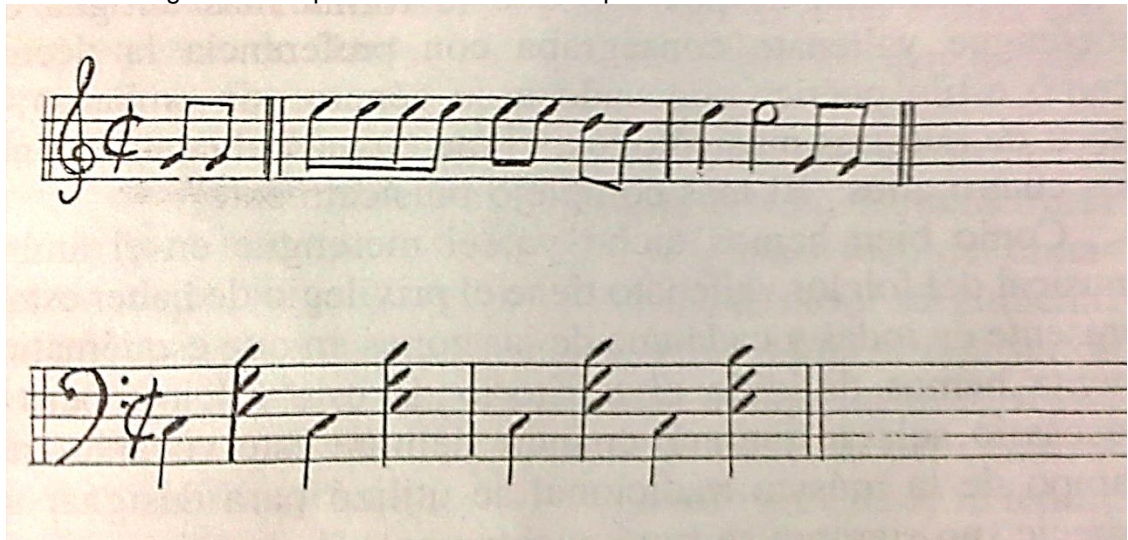
⁴⁷ GUTIERRES, Tomás Darío. La palabra son utilizada en diferentes superficies de la cultura hispana y desligada a la generalización de un ritmo musical. *Cultura Vallenata: Origen, teoría y pruebas*. Bogotá 1992. P. 547.

aquí paseo y son se llamaban son, después uno los diferencio con el toque”⁴⁸. Efectivamente las diferencias entre los dos ritmos son muy sutiles; el son es más lento y el toque del bajo en el acordeón cambia a comparación del paseo.

Por tanto, queda claro que el son es ejecutado en una cuadratura de compás de dos cuartos en un ritmo lento y que su característica esencial es la prominente utilización de los bajos del acordeón, lo que puede ser más notorio que la misma melodía emitida por el teclado.

Tomas Darío Gutiérrez Hinojosa⁴⁹ presenta una pequeña melodía de un son vallenato en la cual es notorio el ritmo continuo del bajo, acentuando el tiempo débil de cada compás, lo que refleja un ritmo pausado y predispuesto al mensaje y la lírica.

Figura 28. Pequeña melodía con acompañamiento de un son vallenato.



Tomas Darío Gutiérrez Hinojosa. Cultura vallenata: Origen, teoría y pruebas.
[Partitura] Biblioteca UNAL. 1992

⁴⁸ GONZÁLES, Héctor. Vallenato, tradición y comercio. Universidad del valle. Cali, Colombia. 2007. P 196

⁴⁹ GUTIERRES, Hinojosa Tomas Darío. Cultura vallenata: Origen, teoría y pruebas. Biblioteca UNAL. Bogotá 1992. P 545.

(*) Cantante, compositor y acordeonero de música vallenata, popularmente conocido como "El Viejo Mile".

Figura 30. Pequeña melodía con acompañamiento de un paseo vallenato.



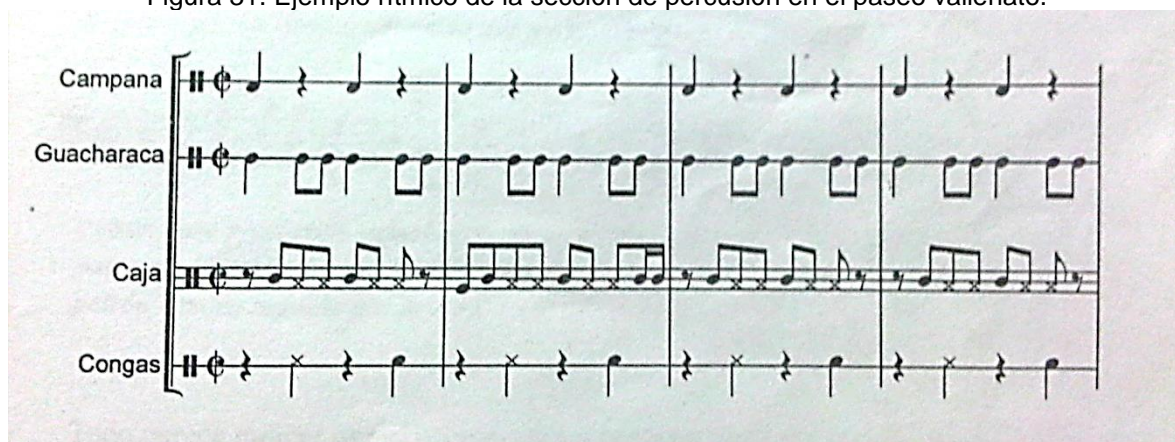
The image shows a musical score for a vallenato melody and accompaniment. The top staff is in treble clef and contains a melody with a series of eighth notes followed by a descending line. The bottom staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment consisting of chords and single notes. The score is written in a simple, handwritten style.

* Autor: Rafael Escalona Martínez. Transcripción musical: Rafael Fernández Padilla.

Tomas Darío Gutiérrez Hinojosa. Cultura vallenata: Origen, teoría y pruebas.
[Partitura] Biblioteca UNAL. 1992. 548.

Igualmente, Héctor Gonzáles⁵¹ presenta un ejemplo rítmico de la sección de percusión utilizada en la música vallenata, en la que también se evidencia la escritura en compás binario. Además de esto, incluye instrumentos como la campana y las congas, los cuales complementan el ritmo base de la caja y la guacharaca.

Figura 31. Ejemplo rítmico de la sección de percusión en el paseo vallenato.



The image shows a rhythmic score for four percussion instruments: Campana, Guacharaca, Caja, and Congas. Each instrument has a staff with a specific rhythmic pattern. The Campana part consists of a series of eighth notes. The Guacharaca part consists of a series of eighth notes with a steady rhythm. The Caja part consists of a series of eighth notes with a steady rhythm. The Congas part consists of a series of eighth notes with a steady rhythm. The score is written in a simple, handwritten style.

Héctor Gonzales. Vallenato, tradición y comercio.
[Partitura] Biblioteca Nacional. Bogotá 1992. p 209.

⁵¹ GONZALES, Héctor. Vallenato, tradición y comercio. Universidad del valle. Cali, Colombia. 2007. P 209

2. ESPACIOS PROPICIOS PARA EL APRENDIZAJE DE LA PERCUSIÓN VALLENATA

Al iniciar un proceso de adiestramiento en un instrumento musical e inclusive, si hacemos referencia a los hechos folclóricos que dieron evolución a la tradición vallenata, podemos darnos cuenta sin profundizar en la investigación que dicho aprendizaje se sigue impartiendo por tradición oral e imitación. Esto no quiere decir que no se cuente con material bibliográfico que guíe a estudiantes y maestros, de hecho, si lo hay, el problema se arraiga en que no está unificado o estandarizado, o se encuentra muy poco, además de ello, la interpretación de un instrumento folclórico necesita un acercamiento a los hechos que hacen parte de la tradición, la historia y evolución de un pueblo.

A través de encuentros y entrevistas con exponentes de la percusión folclórica y académica, se realiza un acercamiento a los fundamentos que hacen posible la composición y creación de la rítmica vallenata, la sensibilidad, el carisma y la picardía que debe tener un buen percusionista, muchas veces no se logra incluir en el formalismo académico. Es por esto que se acude a la fuente misma de la información, personas, eventos y lugares que puedan atestiguar la importancia que tiene esta música para nuestro país y el aporte que ella pueda hacer al mundo.

El presente escrito busca exponer los aspectos básicos de estos instrumentos y la música que con ellos se toca, así como recopilar sus ritmos, técnicas y modelos de aprendizaje para que sirvan a cualquier persona que conozca la gramática musical y a su vez se interese por el papel que tiene la percusión en un grupo vallenato.

El percusionista principiante puede extraer las mejores enseñanzas y conocimientos de:

2.1 EN EL ENTORNO COTIDIANO:

Gran parte de lo que se aprende en música, se aprende escuchando. Es esta misma facultad del ser humano la que se enriquece a diario con las canciones de nuestro país, ya que por medio de la radio difusión, el folclor ha podido trascender de lo rural a lo urbano.

En el caso de la música vallenata y a lo largo y ancho del territorio nacional, se muestran ejemplos de cómo esta cultura ha traspasado barreras regionales y ha llegado al oído de los colombianos en general, aunque no es del gusto de todos. Los que se interesan por este género llegan a entender y comprender como suena un paseo o como debe ser la rítmica de un merengue vallenato sin ahondar en particularidades técnicas.

El siguiente, es un relato corto de la opinión del maestro Pibe Ribera* sobre cómo se aprende en el entorno cotidiano, en los primeros contactos con el instrumento y de la forma en que él ha enseñado a algunos aprendices de Valledupar.

“Tener el instrumento para ensayarlo, grabarse acá lo que vio hacer y ahí-- y yo a muchos muchachos aquí les enseñe a toca caja, a toca guacharaca bien, bien tocaos, es que hay que enseñar bien y hay que tener la paciencia por lo menos-- a un niño –de, de cuatro cinco año, hay que hablarle para la caja, ahí que eto (sonido guacharaca) hay que enseñarle a poné la mano y ponerle y llevarlo.”

De esa misma forma Aliso Mendoza**, guacharaquero, oriundo del paso cesar menciona:

“Eso es hereditario, eso la música es de herencia, puede que uno la rescate en la tercera cuarta generación y puede ser que uno osea no tenga un hijo que sea músico pero un nieto puede, puede se músico eso viene de herencia, eso vienen en las venas y entonces la familia mía es así, la familia mía son muchos que son músicos son compositores son acordeoneros entonces eso sale de mi familia.”

El timbalero vallenato José María Serpa***, también aporta su opinión acerca del como una persona que está rodeada constantemente del folclor aprende si tiene las facultades físicas para asimilar la música que lo rodea.

“Bueno si, inicialmente si, primero que todo tú como músico debes de entender y comprender que la música nace con la persona, si la persona de pronto le gusta la música y no tiene ese oído, no tiene esa vocación para esa profesión, yo creo que, yo creo que no, si quiere aprende música, yo creo que no, si no tiene la vocación y no le nace, no creo que sea; porque yo he visto mucho caso aquí en Valledupar. Yo tengo un amigo que él le gustaba el timbal y tocaba el timbal pero, erda yo o sea, lo ponían, lo ponían y o sea nunca aprendió, pero lo que dices tú es verdad. Aquí los niños como la costumbre es esa de la parranda y uno nace con eso, y si el niños que sí, que la inquietud de la música, quel papá le gusta, que tiene un amigo que es compositor, que es acordeonero y lleva la parranda constantemente, semanalmente a su casa y el niño está viendo eso, todo eso, todas esas cosas que están haciendo en la parranda, en la música, a él le crece la inquietud y poray nace.”

* RIVERA, Abraham. Los primeros contactos con el instrumento. Valledupar, Colombia. Entrevista grabada en video. 2014.

** MENDOZA, Aliso. La música se hereda. Valledupar, Colombia. Entrevista grabada en video. 2014.

*** SERPA, José María. Como se aprende si se tienen las facultades. Valledupar, Colombia. Entrevista grabada en video. 2014.

2.3 EN LA PARRANDA VALLENATA:

La parranda vallenata es una fiesta donde se reúnen amigos, familiares e intérpretes en torno al disfrute de la comida, la bebida y la música. Este encuentro es uno de los más importantes momentos donde el músico puede aprender de los maestros, escuchar sus melodías, apreciar su ejecución y demostrar su talento. En la parranda vallenata tocan los que saben, casi siempre los de mayor experiencia o los más viejos, los principiantes esperan el instante en el que el maestro le conceda una oportunidad de mostrarse.

En la entrevista realizada por Gaira café cumbia house⁵² a cinco importantes compositores vallenatos se menciona por parte de ellos que:

- Nafer Duran:

Una parranda vallenata es un grupo de amigos, de amigas, con un sancocho de chivo.

- Isaac Carrillo:

Se hacían de esta manera, un acordeón, una caja, una guacharaca, de pronto unas maracas. Pero anteriormente eso le decían colita.*

- Beto Murgas:

Es el escenario donde van a compartir intelectuales, van a hablar de poesía, de conocimientos.

- Gustavo Gutiérrez:

Y la parranda tiene que sé con vallenato clásico, yo no me imagino ni a nadie en una parranda vallenata cantando un vallenato de esos llorones.

- Sergio Moya:

La parranda vallenata no se bailaba, se baila ahora los conciertos, porque ya la parranda se ha vuelto es concierto. Ahora le llaman un concierto en una tarima con una cantidad de público aplaudiendo pues al que se está presentando en el momento.

⁵² GAIRA CAFÉ CUMBIA HOUSE. Importantes representantes del vallenato nos cuentan qué es una verdadera parranda vallenata [en línea]. <https://www.youtube.com/watch?v=jTzB-oy-e-E> [citado 13 de mayo de 2014].

(*). Festejo que se realizaba posterior a los bailes de los españoles dueños de casa; donde dejaban entrar a esclavos y peones que festejaban en la cocina y el patio para seguir la parranda hasta amanecer.

2.4 EN LOS FESTIVALES

Figura 32. Alejo Durán participando en el Festival de la Leyenda Vallenata.



Fundación festival de la leyenda vallenata. Evolución del festival de la leyenda vallenata. [Fotografía] <http://www.festivalvallenato.com/web/index.php/fes/evolu> Citado 10/11/2014.

Los festivales de música tradicional tocada con acordeón fueron y siguen siendo un espacio donde se reúnen los principales exponentes de la música vallenata. Allí se pueden encontrar reunidos en las calles, parques, tarimas y sitios de presentación todos aquellos maestros y que aportaron de una u otra forma una historia más en la Leyenda Vallenata. La Fundación Festival de la Leyenda Vallenata considera esta competencia como una de las más trascendentes en el país, testimonio de ello es el parágrafo donde manifiesta:

La importancia que a nivel nacional ha tenido desde su creación el Festival de la Leyenda Vallenata es innegable, no solo por la presencia del Presidente de la República y algunos miembros del Gabinete Ministerial en sus actos de inauguración, todos los años, sino por el inusitado éxito que la música vallenata cobra cada día. Cerca de 400 periodistas que representan un número aproximado de 200 medios de comunicación de todo el país y algunos de carácter internacional participan en el cubrimiento de este evento.⁵³

El festival es un encuentro apropiado para entender los aires representativos del folclor vallenato, ya que es un requisito prioritario para participar en él. Manifiesto de ello es el reglamento mismo de la Fundación Festival de la Leyenda Vallenata, donde declara que “Los conjuntos deben estar en el sitio indicado, ante el Jurado correspondiente, en los días señalados y a la hora establecida por la organización del Festival de la Leyenda Vallenata y competirán en igualdad de condiciones ejecutando los aires tradicionales del vallenato por estricto orden alfabético: merengue, paseo, puya y son”⁵⁴.

⁵³ FUNDACIÓN FESTIVAL DE LA LEYENDA VALLENATA. Importancia del festival [en línea]. <http://www.festivalvallenato.com/web/index.php/fes/importancia>. [Citado 15 de mayo de 2014].

⁵⁴ FUNDACIÓN FESTIVAL DE LA LEYENDA VALLENATA. Sobre el reglamento de participación en el festival vallenato. Reglamentos de los diferentes concursos típicos del festival de la leyenda vallenata. Valledupar: Parque de la leyenda vallenata “Consuelo Araujo Noguera”. p. 4.

3. FUNDAMENTACIÓN METODOLOGICA

La presente investigación se funda en los principios del enfoque cualitativo, el cual pretenden indagar sobre el porqué de los hechos sociales, su inicio, su desarrollo, su transformación y proceso evolutivo. De igual manera, la relación que un ambiente pueda tener entre los naturales de una región y cómo la sociedad afecta directamente la creación artística. En relación a esto Elssy Bonilla-Castro⁵⁵ sostiene que en los métodos cualitativos, se estudia el contexto determinado para lograr revelar conclusiones detalladas y veraces de la situación, con el fin de explicar la realidad y los mecanismos culturales que mueven a los miembros de la sociedad.

Asímismo, el proceso investigativo que se hizo con la percusión folclórica y subordinada a este ambiente, acude a la óptica de investigación etnográfica, la cual busca una observación participante en un periodo de tiempo, encontrándose en contacto directo con el grupo a estudiar, su identidad, costumbres y facultades que los caracterizan de los demás grupos humanos. Es posible para esto, asumir un *rol* dinámico, involucrándose en actividades cotidianas de la comunidad, para llegar a entender el porqué de dichos comportamientos, que a simple vista no son percibidos por alguien que no pertenece a esta región. Con base a este tipo de investigación Spraley y McCurdy⁵⁶ afirman que una descripción etnográfica está compuesta por rasgos culturales, raciales, sociales y humanos de un determinado asentamiento, examinando su proceso evolutivo y concluyendo en afirmaciones fundamentadas en la investigación, para dar credibilidad a su descripción.

Seguidamente el artefacto de investigación fue la entrevista directa, la grabación tanto de voz y video en la ciudad de Valledupar, donde se encuentra el mayor asentamiento de músicos vallenatos, el diálogo constante con cultores musicales y la consulta del material bibliográfico existente para este tipo de músicas en la capital del país.

Como finalización, se procedió a realizar una prueba de funcionamiento, la cual consistió en dictar un taller, mostrando el texto final y calificando su efectividad por medio de una encuesta como instrumento de evaluación. Dicha encuesta ayudó a comprobar el total alcance de los objetivos planteados y su alcance como proyecto investigativo y cultural.

⁵⁵ BONILLA-CASTRO, Elssy y RODRIGUEZ SEHK Penélope. Sobre los métodos cualitativos. Más allá del dilema de los métodos: la investigación en ciencias sociales. Bogotá: Grupo editorial norma. 1997. p. 36

⁵⁶ GOETZ, JP. y LECOMPTE, M. D. Etnografía y diseño cualitativo en investigación educativa. Madrid: Ediciones Morata S.A, 1988. P 28. ``Citado por`` FERNANDEZ, Laura Carolina. Guía de iniciación en la gaita hembra. Universidad Industrial de Santander. 2009. P. 42

4. EXPERIENCIAS Y CRITERIOS UTILIZADOS POR MAESTROS PERCUSIONISTAS PARA APRENDER LA MÚSICA VALLENATA

Se acudió a la fuente misma del conocimiento como herramienta de investigación del presente trabajo, visitando, invitando y entrevistando a los mejores exponentes de la música vallenata de Santander y el Cesar, los cuales actualmente y desde muy temprana edad fueron estimulados en la ejecución de la percusión y a lo largo de su vida han ejercido, estudiado y evolucionado a la par de su música. Actualmente son considerados como figuras representativas en su región y como una referencia inmediata en materia de interpretación de sus instrumentos.

4.1 EXPERIENCIAS Y CRITERIOS UTILIZADOS EN LA CAJA VALLENATA

4.1.1 Pibe ribera

Nació en el municipio de Calamar localizado al noreste del departamento de Bolívar, en la región del Canal del Dique. Aprendió a tocar inicialmente guacharaca y luego la caja.

Figura 33. El Pibe Ribera con su caja



Ferney Toloza. Entrevista casa del maestro [Fotografía]
Valledupar, Cesar, 2014.

Inició su vida artística como cajero y guacharaquero en el grupo de Aníbal Velásquez en 1956, luego fue llamado por Lisandro esa para conformar su agrupación. Grabó un sin número de canciones en Barranquilla, Medellín y Bogotá, dice el pibe ribera* “Yo salía de un estudio de grabación a otro”. Fue fundador del grupo Aniceto Molina y Toco conga con los corraleros y Calixto Ochoa. Llegó a la ciudad de Valledupar en 1960 donde se enamoró de su mujer con quien tuvo 10 hijos. Conformó el grupo de los embajadores vallenatos con el cual viajó a muchos países de América y Europa. Actualmente vive en Valledupar desde hace 54 años. El Pibe Ribera es una referencia viva de lo que fue el vallenato en sus inicios, ya que su talento y experiencia lo llevó a interpretar sus instrumentos en toda Colombia y países del mundo. Además de eso actualmente recibe regalías por parte de las compañías disqueras en las cuales grabó muchos de los éxitos de la música sabanera y vallenata.

4.1.2 Tony James alvares martínez

Natal de Barrancabermeja Norte de Santander donde inició su gusto particular por la música vallenata. En la foto tocando su caja en el festival vallenato.

Figura 34. Tony James Alvares participando en el festival vallenato.



Sami Ariza jr. Festival vallenato categoría juvenil. [Fotografía]. Valledupar, Cesar 2012.

** RIVERA, Abraham. Su versatilidad como músico de sesión. Valledupar, Colombia. Entrevista grabada en video. 2014.

Aprendió a tocar los ritmos representativos de la Costa Atlántica de la mano de uno de sus maestros Juan Pipa, dice tony* “ yo todo eso se lo aprendí a un maestro en barranca, vive todavía, le dicen Juan pipa. Yo siempre fui necio y me le iba a la casa y pa pa pa pa pa, el viejo tomaba cerveza, a veces mi mamá me regalaba 500 ó 1000 pesos y yo me iba pa ya, 1000 pesos en esa época le alcanzaban como pa 4 cerveza en ese tiempo, a ese señor, se metía su cervecita feliz y el man colocaba su vaina , esto es así pa pin pa pin pa pa golpe de conga en la caja, ducutu, bacata, ducutu, bacata, listo viene va esto y me ponía sssss y me ponía y me ponía y me ponía, colocaba cauchos y dele y yo tenía que abrir los deo uno por uno con el caucho y dele, pa aprender toó ese poco de lujitos y un man que nunca supo, pero si vea, la tenía clara”.

Ha participado en la categoría infantil, aficionado y profesional de festivales a nivel nacional, donde ha alcanzado 130 coronaciones en todas las categorías. Ganó en el cuna de acordeones de Villanueva Guajira con 17 años en 1997. Ha obtenido un total de 53 triunfos como mejor cajero en festivales a nivel nacional. Ha grabado con su caja más de 1000 canciones desde hace 18 años para agrupaciones como los chiches, los embajadores vallenatos, Alfredo Gutiérrez, Lisandro Meza, el binomio de oro, Diomedes Días, Jorge Oñate, Fabián Corrales entre otras producciones, para México, Ecuador, Paraguay, Argentina y España.

4.2 EXPERIENCIAS Y CRITERIOS UTILIZADOS EN LA GUACHARACA

4.2.1 Pibe ribera

Figura 35. El Pibe Ribera con su guacharaca.



Ferney Toloza. Entrevista casa del maestro [Fotografía] Valledupar, Cesar, 2014.

* JAMES, Alvares, Tony. Como aprendió los ritmos de la costa atlántica. Valledupar, Colombia. Entrevista grabada en video. 2014.

Nació en el municipio de Calamar Bolívar, en la ribera del Canal del Dique. Aprendió inicialmente a tocar guacharaca.

Inició su carrera musical como guacharaquero en el grupo de Aníbal Velásquez en 1956, luego fue llamado por Lisandro Mesa para integrar su agrupación, seguidamente ejecutó las congas con los corraleros de majagual y Calixto Ochoa. Conformó el grupo de los embajadores vallenatos con el cual viajó a muchos países de América y Europa. Vive actualmente en Valledupar desde hace 54 años.

El PibeRibera es una referencia viva de lo que fue el vallenato en sus inicios, ya que su talento y experiencia lo llevó a interpretar sus instrumentos en toda Colombia y países del mundo. Además de eso es recordado como uno de los percusionistas más importantes de la música vallenata en sus inicios.

4.2.2 Aliso fernandez “alí”

Figura 36. Alí Fernández con su guacharaca.



Ferney Toloza. Ali Fernández grabando guacharaca [Fotografía]
Valledupar, Cesar, 2014.

Aliso Fernández, nació en el Paso Cesar, comenzó tocando parrandas junto a sus tíos con los cuales tocaba su guacharaca desde pequeño. En su juventud se trasladó a la ciudad de Valledupar donde participó en varios festivales vallenatos, después fue llamado a integrar grupos vallenatos como guacharaquero oficial.

Profesionalmente participó en la agrupación de Diomedes Dionisio Díaz hijo de Diomedes Díaz, Rolando Ochoa, Farid Ortiz, Ernesto Mendoza y los Hermanos Osorio. Su larga experiencia le ha otorgado el mérito de participar en diversos trabajos de grabación para completar su experiencia y dominio en su instrumento. Alí* habla y opina acerca de cómo se aprende la música vallenata, el comenta “Se puede da en el entorno social porque es que eso en el entorno social se puede da pero también hay que tener la visión y el oído musical, si tú no tienes oído musical y estás en el entorno de la música no va a pasa nada, tienes que tener oído musical para... Necesariamente aprender, así sea tu que toques otros instrumentos o vengas de otra parte tienes que tene un oído musical y la disposición claro pues, ahora horita mismo hay muchas tesis acerca lo que es la percusión vallenata y muchos, ya están saliendo libros donde uno puede aprender con partituras, con notación musical, instrumento y aparte de eso si tú eres estudioso y tienes un oído, aprendes enseguida.”

4.3 EXPERIENCIAS Y CRITERIOS UTILIZADOS EN LA CONGA

4.3.1 Jose cervantes.

Figura 37. José cervantes con su conga.



Ferney Toloza. José cervantes con su conga. [Fotografía] Valledupar, Cesar, 2014.

José Cervantes Jr., nació en Bucaramanga, su padre es percusionista empírico, aprendió el vallenato por estímulo de él. En su infancia empezó a escuchar vallenato y reproducía lo que escuchaba tocando en los potes de leche en polvo.

*FERNANDEZ, Ali. Disposición y oído. Valledupar, Colombia. Entrevista grabada en video. 2014.

En época de vacaciones viajaba a Valledupar, su padre lo llevaba a las presentaciones y grabaciones de niño y empezó a aprender, José* comenta “empecé tocando con una agrupación, la primera agrupación fui a hacer un remplazo a mi papà, a mi papá lo operaron, Emilio Oviedo y Edward Morelo, toqué un solo baile pero majinese yo taba recién Y... venia de Bucaramanga de to, de fusionar otros ritmos, tocaba con orquesta toncess no no no o sea no no no di la talla porque todavía faltaba para el vallenato tonces mi papá me decía ensaye vallenato me decía,, y empecé a darle duro con mi papá gracia a Dios aprendí. Luego, me buscó Diomedes Dionicio Díaz un hijo de Diomedes trabajé 5 años con Diomedes Dionicio, de Diomedes Dionicio me llamaron los hermanos Zuleta gracias a Dios, trabajé tres años con los hermanos Zuleta donde grabé mi primer cd profesionalmente completo y yo ya había grabado ya con Dionicio, grababa tres tema cuatro pero ya con los Zuleta me dieron la oportunidad de grabar todo el cd que fue el cd de la cuchilla, gracias a Dios pego bastante”

Actualmente vive en la ciudad de Valledupar tocando las congas con el grupo Kvrass. José ha grabado para muchas agrupaciones. Gracias a su experiencia y dominio de la conga, José ha llegado a ser uno de los mejores intérpretes del vallenato en Colombia.

4.3.2 Milton andres beltran

Figura 38. Milton Beltrán con su conga.



Férney toloza. Milton Beltrán con su conga. Fotografía] Bucaramanga, Santander, 2014.

*CERVANTES, José. Sus primeros pasos. Valledupar, Colombia. Entrevista grabada en video. 2014.

Nació en puerto Wilches Santander, situado a la margen derecha del Rio Magdalena. Desde su juventud sintió un gran interés por la percusión folclórica de su región, interés que lo llevó a buscar la forma de aprender con maestros que tocaban casualmente en fiestas y reuniones. Milton Andrés* comenta, “Mi primera experiencia, prácticamente fue como viendo tocar grupos eee,, en mi tierra ya sea fueron grupos de tambora ahí fue donde di mis primeros pasito ahí como percusionista y después ya pasé a la cuestión de una orquestica que existía allá como tamborero dominicano, después me pasaron a las congas y de ahí para acá se me abrieron puertas”.

Actualmente Milton es el mejor representante de la conga vallenata en los Santanderes, a acompañando a grupos de renombre. Milton* aporta un breve comentario acerca de cómo aprende un músico a tocar un instrumento afín a la música vallenata “para que un músico principiante aprenda la música vallenata primero que todo tiene que tener como ese indicio de sentir, de que quiere aprender a tocar un instrumento vallenato, segundo, tener mucha disciplina en el momento en que lo esté aprendiendo a tocar, ya sea caja, guacharaca o x instrumento que represente la música vallenata”

4.4 EXPERIENCIAS Y CRITERIOS UTILIZADOS EN EL TIMBAL

4.4.1 Jose maria serpa

Figura 39. José serpa con su timbal.



Ferney toloza. José serpa con su timbal. [Fotografía] Valledupar, Cesar, 2014.

* BELTRAN, Milton. Su inicio en la música. Bucaramanga, Santander. Entrevista grabada en video. 2014.

Natal de Valledupar, inició su vida musical integrando un grupo de músicaailable, específicamente con la agrupación de Armando Pulido en 1988. Permaneció 7 años trabajando con él. Seguido a esto se vio obligado a prestar el servicio militar. Retomó su música una vez terminado el servicio pero su trabajo decayó en dicha orquesta, lo que lo llevó a recurrir a la música vallenata, debido a que la música tropical pasaba por un mal momento.

José serpa participó como timbalero en agrupaciones de artistas como Diomedes Dionicio Díaz hijo de Diomedes Días, los Chiches Vallenatos, Silvestre Dandgon y Peter Manjarres. En uno de sus viajes cuenta José que sufre un accidente el cual le costó 14 meses de incapacidad. Después de su recuperación tocó el timbal con el grupo de Iván Villazon, donde prácticamente duró un mes por que al mismo Iván Villazon no le gustó su estilo, de allí se ubicó en la agrupación de *Poncho Zuleta* y el *Cocha Molina*, grupo con el cual toca el timbal desde hace ya cinco años.

El siguiente es un pequeño resumen de lo que José María Serpa* cuenta fueron sus inicios musicales, resaltando los estímulos que recibió por parte de amigos y familiares a muy temprana edad.

“Desde pequeñito tenía la inquietud, tenía como esa esa vena musical , me ponía aaa ha fregá con los pote con las lata y ya despue que crecí bueno seguí con la inquietud de la música, y tuve una hermana que se casó, que vivió con un músico que tocaba bajo y con ellos viva un muchacho que tocaba timbal se llamaba Jorge Colmenares y de ahí me puse yo a neciá con mi inquietud de la música y cogía el cencerro en esa época cogía el cencerro del, como ello hacían parranda me ponía acompañarlo sobre la música con el cencerro, cogía la música el cencerro sobre la música me ponía a tocalo y avece que el armaba el timbal y yo lo cogía pero eso fue algo innato que llevo a mi vida y a rai de eso bueno, me siguió gutando y hubo un amigo que como te comenté ahoritica de Armando Pulido, ellos tenían un timbalero pero no era fijo en ese grupo de Armando Pulido entonces el sufría mucho con eso, de erdaa ete man se va pa otro grupo, que tal, que nos va deja tiraos y el amigo mío que prácticamente e un hermano mío él se llama Alberto Nieve, el es conguero. Y le comentò a Armando Pulido, ven acá pero poray un pelao que le gusta la música y tiene oído y maomenos vamo, vamo tráelo paca pa vee . y así fue ve, por medio del yo entré a ese grupo, si, a la orquesta y me escucharon y me vieron no pero ete pelao nojoda se va puliendo, lo hace bien, porque yo tenía la medida, tu sabe que lo fundamental de un músico es la medida, la métrica si, y ya después bueno, ya lo demás se lo aprende uno y busca alguien que lo oriente que lo guie y de ahí me fui y pues bueno esos fueron mis inicios en la parte de la música, del timbal.”

* SERPA, José, María. Sus inicios en el timbal. Valledupar, Cesar. Entrevista grabada en video. 2014.

4.4.2 Serginio moreno cierra

Figura 40. Serginio con su timbal.



Ferney toloza. Serginio Moreno con su timbal. [Fotografía]
San Alberto, Cesar, 2014.

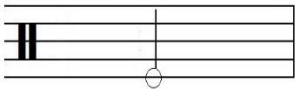
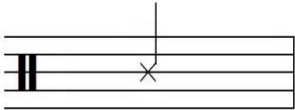
Nació en San Alberto, municipio ubicado al sur del departamento del Cesar, inició su carrera como timbalero con un colectivo de niños en su pueblo, allí dio sus primeros pasos. Una vez terminada su secundaria viajó a estudiar a la ciudad de Bucaramanga, empezó a tocar su timbal con grupos universitarios donde dio a conocer su trabajo y talento, acompañó a artistas como los Embajadores Vallenatos, Felipe Peláez, Fabián Corrales y Luis Mateus. Actualmente Serginio es un timbalero reconocido en los Santanderes y el Cesar.

El siguiente es un relato de Serginio* expresando sus vivencias al momento de iniciar su aprendizaje en la música... “En mi caso fue llamado, esto viene de raíz, viene de mi padre que también es músico, cuando terminaba sus presentaciones el traía las grabaciones, en ese tiempo eran casete y traía y me los colocaba y empecé con las famosas ollas de la casa, las tapas y voltiaba los peroles entonces pienso yo que fue más que todo llamado empíricamente aunque la disciplina viene después”. Actualmente como se aprende a tocar un instrumento de la música vallenata...? Personalmente recomiendo el escuchar y ver, esa fue las herramientas con la que yo empecé, escuchando y viendo a los maestros... y con el tiempo, después de que ya aprendí, quise formalizar más la cuestión de la música y fue donde vino el estudio y la disciplina.

*MORENO, Serginio. Su iniciación musical. San Alberto, Cesar. Entrevista grabada en video. 2014

5. FUNDAMENTACIÓN TÉCNICA

5.1 CONVENCIONES Y GENERALIDADES PARA LA CAJA VALLENATA

FIGURA	DESCRIPCIÓN — TIMBRICA
	Canteo o borde. Se toca entre el aro y el parche de la caja.
	Fondo. Golpe ejecutado con los dedos sobre el parche impidiendo la vibración o tapándolo con un poco de presión.
	Quemado. Golpe seco con la palma de la mano sobre el centro del parche.
>	Acento. Se utiliza para indicar un énfasis sonoro en uno o varios golpes del ejercicio.
D	Digitación o movimiento con la mano derecha en la nota a percutir.
I	Digitación o movimiento con la mano izquierda en la nota a percutir.

5.1.1 Partes

5.1.1.1 El vaso

Figura 41. Vaso de la caja vallenata.

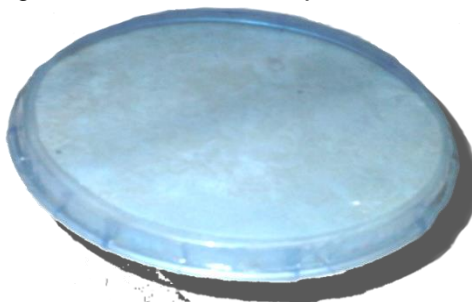


Este es la caja de resonancia del instrumento. Su cuerpo es cónico, abierto en ambos extremos, en donde su parte inferior o base es más angosta que la parte superior. Posee una altura aproximada de 28 cm (11') que varía según el constructor. Los modelos y materiales de construcción son:

- Enteriza: Consiste en un trozo de tronco vaciado en su interior y moldeado en su exterior para conseguir un vaso en forma cónica con aberturas en sus extremos.
- En fibra de vidrio: Se fabrica con un molde de madera o plástico, recubierto con capas de láminas en fibra de vidrio, hasta conseguir la forma cónica de la caja original.
- En acrílico: A una lámina de acrílico de aproximadamente 28 cm (11') se le moldea utilizando calor hasta conseguir la forma de cono de la caja vallenata.
- De tablillas: Se obtiene al pegar tablillas levemente cóncavas una junto a la otra, de la misma forma en que se hacen los barriles, pero coincidiendo en una figura cónica.

5.1.1.2 El parche

Figura 42. Parche de la caja vallenata.



Es el lugar donde se percute la caja vallenata. Tradicionalmente era construido con piel de animal como la marimonda negra, el buche de caimán o la piel de chivo. Actualmente, se utilizan materiales sintéticos como la radiografía, el acetato o los parches utilizados en los tambores de batería. Posee un anillo de metal adherido a éste, el cual se ajusta perfectamente en el vaso y el aro.

5.1.1.3 El aro

Figura 43. Aro de la caja vallenata.



El aro sostiene el parche y lo ajusta firmemente en el vaso, permitiendo la afinación por medio de los tensores. Está construido con acero inoxidable y posee cuatro orejas que junto con los tensores ejercen presión al parche. Por otra parte, es un elemento importante al momento de tocar, puesto que de la buena colocación de este, dependen la comodidad del intérprete y algunos de los sonidos del parche.

5.1.1.4 La base

Figura 44. Base metálica para la caja vallenata.



Está ubicada en la parte inferior del instrumento, sostiene el vaso y los tensores para darle firmeza a los mecanismos de afinación. Se construye con acero inoxidable y posee cuatro orificios por donde pasan los tensores.

5.1.1.5 Los tensores

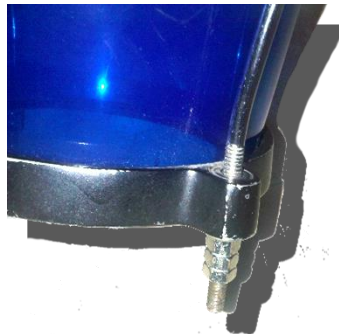
Figura 45. Tensores de la caja vallenata



Son tramos de acero que incluyen en uno de sus extremos una forma de garfio, que hala el aro hacia abajo, y en el otro extremo, una rosca que gradúa la tensión. La presión de los cuatro tensores simultáneamente es la que produce la afinación deseada por el intérprete.

5.1.1.6 Las tuercas

Figura 46. Tuercas de afinación.



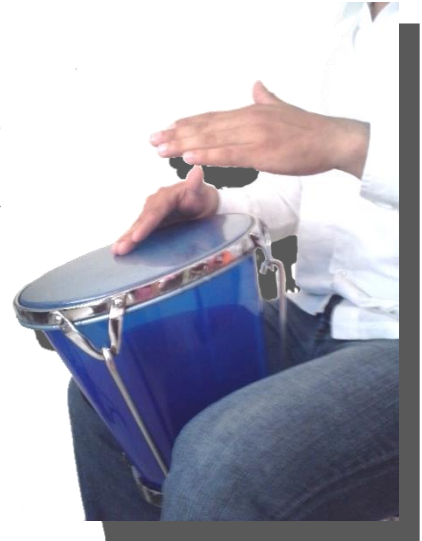
Las tuercas, ejercen presión a los tensores hacia abajo para producir la afinación. Están ubicadas en la parte inferior de la base y se encuentran en igual número que los tensores.

5.1.2 Posición

5.1.2.1 Encima de las rodillas

Se ubica la caja en medio de las rodillas presionándola con estas en su parte central, bien sea con los tensores o el vaso hacia la cara interna de las piernas.

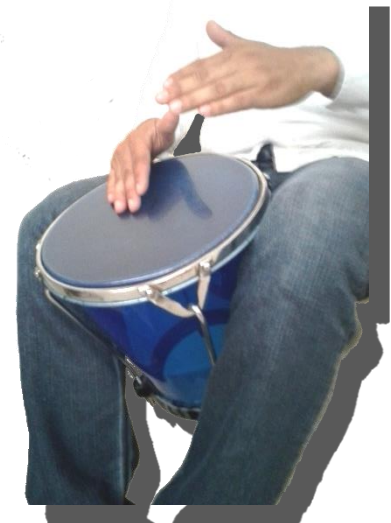
Figura 47. Posición encima de las rodillas.



5.1.2.2 Debajo de las rodillas

Se ubica la caja en medio de las rodillas presionándola con estas un poco más abajo del aro con el vaso hacia la cara interna de las piernas.

Figura 48. Posición debajo de las rodillas.



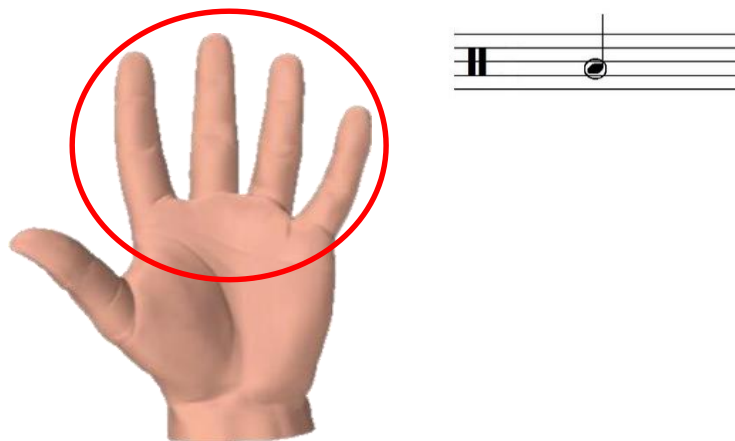
5.1.3 Movimientos básicos

Estos movimientos ayudarán en primera instancia a la producción de los sonidos más importantes en los ritmos vallenatos para la caja. Se recomienda la práctica lenta y constante de cada uno de ellos para conseguir un buen resultado.

5.1.3.1 Golpe fondo

Se realiza al percutir la caja con la parte media de la palma de la mano hasta los dedos, esta zona se muestra en la siguiente figura:

Figura 49. Zona de la mano que percute el golpe fondo.



Se emplea un movimiento completo de arriba, abajo y nuevamente arriba con ayuda de la muñeca como lo muestra la siguiente imagen, esto deberá producir un tono profundo y ahogado en el instrumento. Solamente cuando sea necesario un volumen más alto de sonido, debemos ayudarnos con el antebrazo.

Figura 50. Movimiento del golpe fondo.



Como se muestra en la imagen, la mano inicia su movimiento desde arriba (1), tocando el parche con la parte media de la palma hasta los dedos, con un golpe moderado (2) luego de producido el sonido de fondo, la mano regresa nuevamente arriba (3).

Lo anterior se debe repetir hasta que el conjunto de los tres movimientos se hagan en un solo paso.

5.1.3.2 El canteo o borde

Este golpe recibe el nombre de canteo debido a que produce un sonido brillante y de registro agudo. Se logra con un movimiento arriba, abajo y finalizando arriba con los dedos de la mano sobre el aro. Este golpe se realiza en el borde del instrumento, más o menos a unos 3 centímetros del aro. La siguiente figura, muestra la zona de la mano a utilizar en este movimiento:

Figura 51. Zona de la mano que percute el golpe canteo o borde.

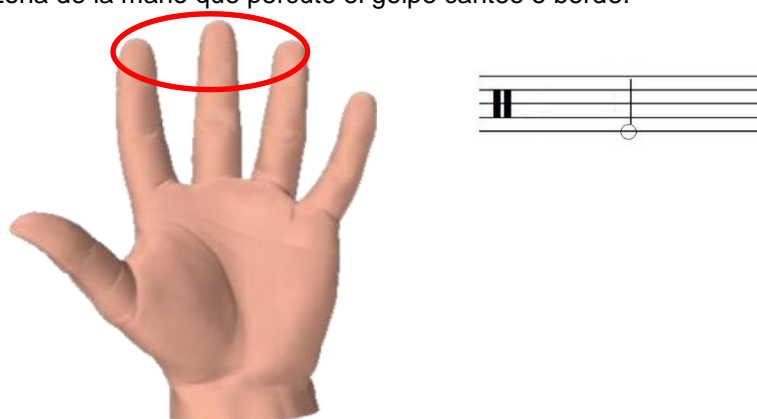


Figura 52. Movimiento del golpe canteo o borde.



En este golpe se utilizan únicamente los dedos señalados en la figura de arriba (índice, corazón y anular), se percute el aro y el parche a la vez para obtener un sonido brillante y prolongado.

5.1.3.3 Quemado

El quemado es un golpe seco de la palma de la mano completa que produce un sonido fuerte y contundente. Se realiza con un movimiento arriba y finalizando abajo sobre la parte media central del parche; se considera necesario levantar un poco el pulgar y juntar suavemente los dedos para que el sonido final sea limpio y seguro. La siguiente figura, representa la zona que se utiliza para producir el sonido quemado.

Figura. 53 Zona de la mano que percute el golpe quemado.

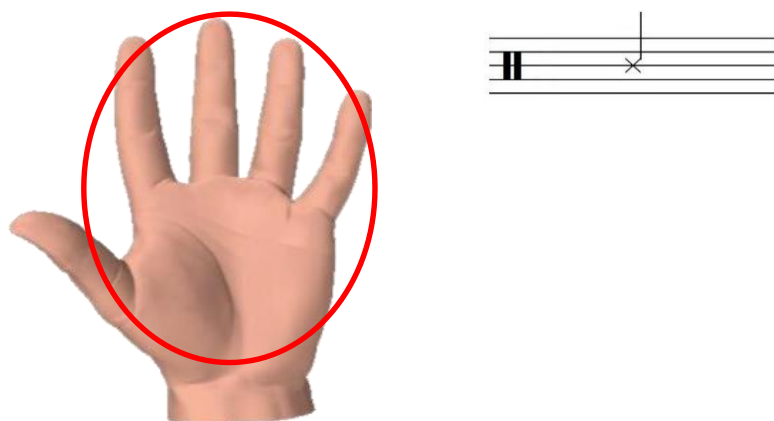


Figura 54 Movimiento del golpe quemado.

1. Arriba

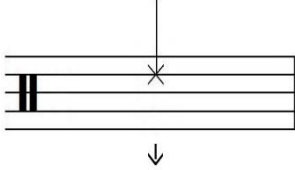
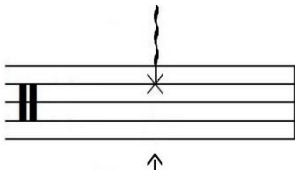


2. Abajo



Para lograr un buen resultado en la realización de este golpe, debemos acomodar la mano con una leve concavidad o cuna, que nos permita tocar el parche necesariamente con los dedos, debido a que estos producen un sonido seco y fuerte en el instrumento.

5.2 CONVENCIONES Y GENERALIDADES PARA LA GUACHARACA

FIGURA	DESCRIPCIÓN — TIMBRICA
	Golpe abajo. Utilizando el trinche se percute en forma descendente en un solo movimiento.
	Golpe arriba. Utilizando el trinche se percute en forma ascendente en un solo movimiento.
	Arrastre abajo. Utilizando el trinche se arrastra en forma descendente en un solo movimiento.
	Arrastre arriba. Utilizando el trinche se arrastra en forma ascendente en un solo movimiento.

5.2.1 Tipos de guacharacas

Existen solamente dos tipos de guacharacas utilizadas para reproducir la música vallenata. Cada una de ellas cumple con una función sonora en especial.

5.2.1.1 Guacharaca de lata

Figura 55. Guacharaca tradicional.



Es la guacharaca que por tradición se utiliza para el aprendizaje de la música vallenata, ya que ésta, exige la utilización de una buena técnica para su producción rítmica y sonora.

También es exaltada como un instrumento importante en la tradición vallenata, puesto que con ella se grabaron las primeras canciones de este género e incluso hoy en día se sigue prefiriendo esta por su sonoridad particular.

5.2.1.2 Guacharaca metálica

Figura 56. Guacharaca metálica.



Ésta, es la guacharaca más moderna y utilizada por las agrupaciones vallenatas actuales. Posee un sonido fuerte y brillante debido a que su cuerpo está compuesto por una lámina metálica. Se crea por la necesidad de conseguir un sonido más robusto que estuviera al nivel sonoro de otros instrumentos de percusión como el timbal, las congas, e incluso el bajo eléctrico.

5.2.2 Posición

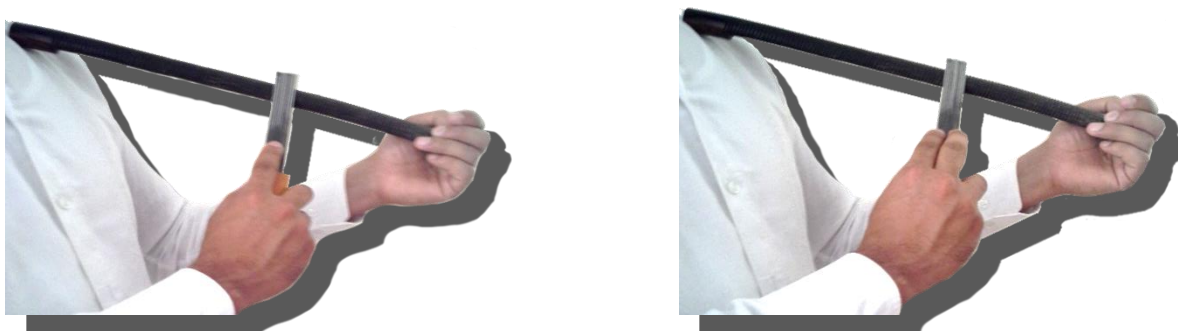
El instrumento debe ubicarse en la parte alta del pecho por un extremo, mientras que el otro extremo es sujetado con la mano. Los dedos se sitúan en forma de cuna en dirección al pecho.

Figura 57. Posición de la guacharaca.



El agarre debe ser ligero pero estable, debido a que los sonidos de la guacharaca se producen al vibrar las fibras internas del instrumento.

Figura 58. Posición de los dedos en la guacharaca.



El trinche se ubica perpendicular a la guacharaca, como se muestra en la imagen, ubicando comúnmente uno o dos dedos en los alambres; esto se hace con el fin de aplicar una presión mayor al instrumento y producir un sonido fuerte y preciso.

5.2.3 Movimientos básicos

Estos movimientos ayudarán en primera instancia a la producción de los sonidos más importantes en los ritmos vallenatos para la guacharaca. Se recomienda la práctica lenta y constante de cada uno de ellos para conseguir un buen resultado.

5.2.3.1 Golpe abajo

Se realiza al elevar el trinche en la parte superior de la guacharaca sin tocarla, seguido a esto, se ejecuta un golpe descendente hacia la parte baja del instrumento.

Figura 59. Movimiento del golpe abajo.

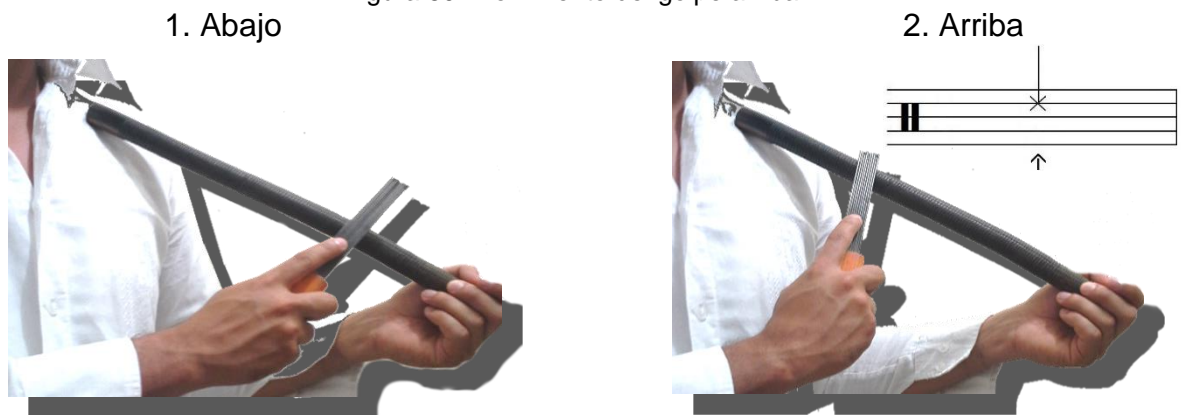


Como se muestra en la imagen anterior, el trinche inicia su recorrido desde arriba (1) sin tocar la guacharaca. Luego, con un movimiento rápido hacia abajo (2), emitimos un golpe seco, lo que producirá un sonido fuerte al raspar cortantemente el instrumento.

5.2.3.2 Golpe arriba

Se realiza al elevar el trinche en la parte baja de la guacharaca sin tocarla, seguido a esto, se efectúa un golpe ascendente hacia el punto alto del instrumento.

Figura 60. Movimiento del golpe arriba.

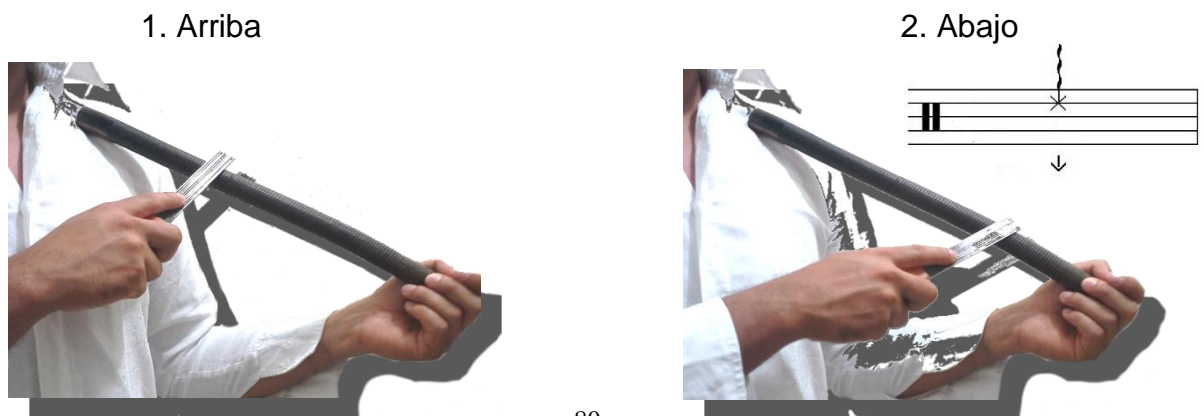


El trinche inicia su recorrido desde abajo (1) sin tocar la guacharaca, luego, con un movimiento rápido hacia arriba (2) emitimos un golpe seco, lo que producirá un sonido fuerte al raspar cortantemente el instrumento.

5.2.3.3 Arrastre abajo

Se realiza al situar el trinche en la parte superior media de la guacharaca tocándola, seguido a esto, se ejecuta un arrastre descendente hacia la parte baja del instrumento.

Figura 61 Movimiento del arrastre abajo.



Como se muestra en la imagen anterior, el trinche inicia su recorrido desde arriba (1) tocando la guacharaca. Luego, con un movimiento hacia abajo (2), emitimos un arrastre, lo que producirá un sonido continuo al raspar ininterrumpidamente el instrumento.

5.2.3.4 Arrastre arriba

Se realiza al situar el trinche en la parte baja media de la guacharaca tocándola, seguido a esto, se ejecuta un arrastre ascendente hacia el punto alto del instrumento.

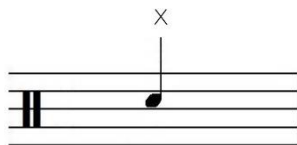
Figura 62. Movimiento del arrastre arriba.



El trinche inicia su recorrido desde abajo (1) tocando la guacharaca, luego, con un movimiento rápido hacia arriba (2), emitimos un arrastre, lo que producirá un sonido continuo al raspar ininterrumpidamente el instrumento.

5.3 CONVENCIONES Y GENERALIDADES PARA LA CONGA

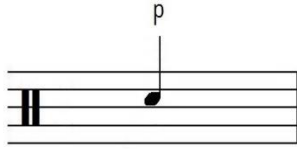
FIGURA



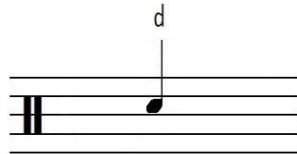
DESCRIPCIÓN — TIMBRICA

Abierto. Golpe con la mano sobre el parche de la conga.

Quemado. Golpe con la palma de la mano en la parte media central del parche.



Palma. Sonido con la mano extendida sobre el centro del parche.



Dedos. Golpe sobre el centro del parche utilizando los dedos.

5.3.1 Partes

5.3.1.1 EL VASO

Este es la caja de resonancia del instrumento. Su cuerpo es cilíndrico en forma de barril abierto en ambos extremos, en donde su parte inferior o base es más angosta que la parte superior. Posee una altura aproximada de 76 cm (30´) que varía según el constructor.

Modelos y materiales de Construcción

- Enteriza: Consiste en una sección de tronco vaciado en su interior y moldeado en su exterior para conseguir un vaso en forma de barril con aberturas en sus extremos.
- En fibra de vidrio: Se fabrica con un molde de madera o plástico, recubierto con capas de láminas en fibra de vidrio, hasta conseguir la forma cilíndrica de la conga original.
- De tablillas: Se obtiene al pegar tablillas levemente cóncavas una junto a la otra, de la misma forma en que se hacen los barriles, pero coincidiendo en una figura cónica.

Figura 63. Vaso de la conga.



5.3.1.2 El parche

Es el lugar donde se percute la conga. Tradicionalmente era construido con pieles de animales como el buey, el búfalo, el venado, la vaca o el chivo, actualmente, se utilizan materiales sintéticos y plásticos que tienen la misma forma, textura y en ocasiones el mismo sonido que las pieles naturales. También, Posée un anillo de metal adherido a éste, el cual se ajusta perfectamente en el vaso y el aro.

Figura 64. Parche de la conga.



5.3.1.3 El aro

El aro sostiene el parche y lo ajusta firmemente en la parte superior del vaso, permitiendo la afinación por medio de los tensores. Está construido en acero inoxidable y contiene seis asas (orejas) que junto con los tensores ejercen presión al parche.

Figura 65. El aro de la conga.



5.3.1.4 Los tensores

Son tramos de acero que incluyen en uno de sus extremos una forma de garfio, que hala el aro hacia abajo, y en el otro extremo, una rosca que gradúa la tensión por medio de una tuerca. La presión de los seis tensores simultáneamente es la que produce la afinación deseada por el intérprete.

Figura 66. Los tensores de afinación.



5.3.1.5 Laminas o chapas

Son láminas metálicas que se sujetan al vaso de la conga por medio de tornillos y tuercas. Las chapas son el lugar donde se fijan los tensores para producir la afinación del parche. Estas mismas, pueden encontrarse en formas comunes como triángulos, óvalos y rectángulos.

Figura 67. Laminas o chapas.



5.3.1.6 La base

Está situada en la parte inferior del vaso. Su función es la de proteger la conga del maltrato cuando se toca o pone el en piso, la base está hecha de acero inoxidable y es sujeta con tornillos y tuercas o con remaches.

Figura 68. Base metálica de la conga.



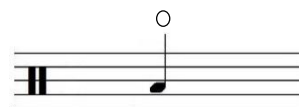
5.3.2 Movimientos básicos

Estos movimientos ayudaran en primera instancia a la producción de los sonidos más importantes en los ritmos vallenatos en para congas. Se recomienda la práctica lenta y constante de cada uno de ellos para conseguir un buen resultado.

5.3.2.1 Golpe abierto

Se realiza al percutir el parche un poco más adelante del borde con la parte media de la palma de la mano hasta los dedos, esta zona se muestra en la siguiente figura:

Figura 69. Zona de la mano que percute el golpe abierto.



Se emplea un movimiento completo de arriba, abajo y nuevamente arriba con ayuda de la muñeca como lo muestra la siguiente imagen, esto deberá producir un tono profundo en el instrumento. Solamente cuando sea necesario un volumen más alto de sonido, debemos ayudarnos con el antebrazo.

Figura.70 Movimiento del golpe abierto.

1. Arriba



2. Abajo



3. Arriba



Como se muestra en la imagen, la mano inicia su movimiento desde arriba (1), tocando el parche con la parte media de la palma hasta los dedos con un golpe moderado (2) y aprovechando el rebote en la superficie del tambor, regresa nuevamente arriba (3).

Lo anterior se debe repetir hasta que el conjunto de los tres movimientos se hagan en un solo paso.

5.3.2.2 Quemado

El quemado es un golpe seco de la palma de la mano y los dedos que produce un sonido fuerte y contundente. Se realiza con un movimiento arriba y finalizando abajo sobre la parte media central del parche; se considera necesario levantar un poco el pulgar y juntar suavemente los dedos para que el sonido final sea limpio y seguro. La siguiente figura, representa la zona que se utiliza para producir el sonido quemado.

Figura 71. Zona de la mano que percute el golpe quemado.



Figura 72. Movimiento del golpe quemado.

1. Arriba



2. Abajo



Para lograr un buen resultado en la realización de este golpe, debemos acomodar la mano con una leve concavidad o cuna en la palma, que nos permita tocar el parche necesariamente con los dedos, debido a que estos producen un sonido seco y fuerte en el instrumento.

5.3.2.3 Palma

Es un sonido producido por el centro o palma de la mano, se inicia al elevar está por encima del parche con ayuda del antebrazo(1), luego, se deja caer hacia el centro del tambor imprimiendo un poco de fuerza(2), lo que finaliza con un sonido profundo, grabe y ahogado. Es necesario mantener la mano recta y relajada paralela a la conga.

Figura 73. Zona de la mano que percute el golpe de palma.

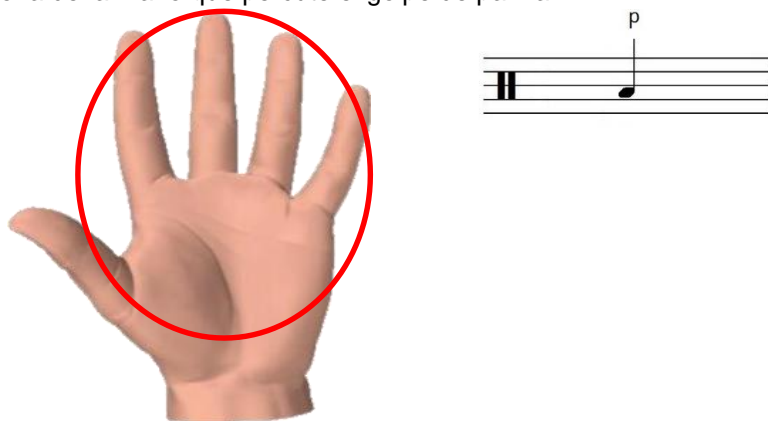


Figura 74. Movimiento del golpe de palma.

1. Arriba



2. Abajo



La realización de este movimiento, se asemeja al ejercicio de poner la mano encima de una mesa, la relajación y la alineación de la mano, son necesarias desde el punto de partida (1) hasta el punto final (2).

5.3.2.4 Dedos

El golpe de dedos se inicia desde el parche mismo del instrumento ubicando la mano en el centro de este (1), seguidamente, se levantan los dedos 30 grados sobre el parche (2) para finalmente percudir (3) utilizando la zona señalada a continuación.

Figura 75. Zona de la mano que percute el golpe de dedos.



Figura 76. Movimiento del golpe de dedos.

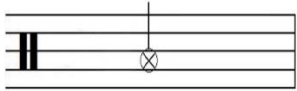


5.4 CONVENCIONES Y GENERALIDADES PARA EL TIMBAL

FIGURA	DESCRIPCIÓN — TIMBRICA
	<p>Campana. Instrumento metálico en forma triangular, construido a partir de una lámina gruesa de acero.</p>
	<p>Jam block. Instrumento fabricado a partir de materiales plásticos que semeja el sonido de los antiguos bloques de madera.</p>
	<p>Cencerro. Instrumento metálico en forma triangular, construido a partir de una lámina gruesa de acero.</p>
	<p>Platillo. Es un disco circular hecho a partir de una aleación de cobre o latón.</p>



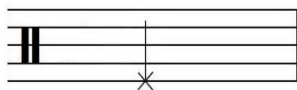
Abierto. Golpe con la baqueta sobre el parche del timbal.



Apagado. Golpe ejecutado con los dedos sobre el parche impidiendo la vibración o tapándolo con un poco de presión.



Aro (rim shot). Se percute el aro y el parche simultáneamente.



Cascara. Se llama cascara a los costados del instrumento.

5.4.1 Partes

5.4.1.1 El vaso

Este es la caja de resonancia del instrumento. Es fabricado en acero inoxidable o aleaciones de bronce, además, su cuerpo es cilíndrico, abierto en ambos extremos. Posee una altura aproximada de 18 cm (7') y una circunferencia de 36 o 38 cm (14' o 15'). Tradicionalmente su exterior es cromado brillante, pero algunos intérpretes pintan sus vasos de acuerdo a su gusto.

Figura 77. El vaso del timbal.



5.4.1.2 El parche

Es el lugar donde se percute el Timbal. Los parches utilizados en este instrumento son los mismos que se utilizan en los tambores de la batería, se construyen a partir de materiales sintéticos y plásticos. Posee un anillo de metal adherido a éste, el cual se ajusta perfectamente en el vaso y el aro.

Figura 78. El parche del timbal.



5.4.1.3 El aro

El aro sostiene el parche y lo ajusta firmemente en la parte superior del vaso, permitiendo la afinación por medio de los tensores. Está construido en acero inoxidable y contiene seis asas (orejas) que junto con los tensores ejercen presión al parche.

Figura 79. Aro del timbal.



5.4.1.4 Los tensores

Son tramos de acero que incluyen en uno de sus extremos una forma de garfio, que hala el aro hacia abajo, y en el otro extremo, una rosca que gradúa la tensión por medio de una tuerca. La presión de los seis tensores simultáneamente es la que produce la afinación deseada.

Figura 80. Tensores de afinación.



5.4.1.5 Laminas o chapas

Son piezas metálicas que se sujetan al vaso del timbal por medio de tornillos y tuercas. Las chapas son el lugar donde se fijan los tensores para producir la afinación del parche.

Figura 81. Laminas o chapas



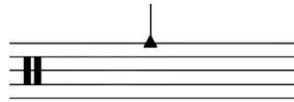
5.4.1.6 La base

Es el punto de apoyo tanto de los timbales como de sus accesorios. En ella se ubican los dos tambores horizontalmente un poco más arriba a nivel de la cadera. Posee un soporte en el que se ubican la campana, el jam block y el cencerro.

Figura 82. Base de montaje para el timbal.



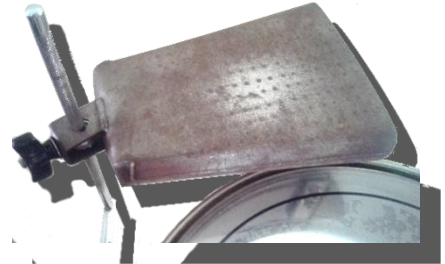
5.4.1.7 Campana



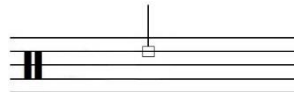
Es un instrumento metálico en forma triangular, construido a partir de una lámina gruesa de acero inoxidable. Produce un sonido metálico muy brillante y se ubica horizontalmente frente a la mano diestra del intérprete.

La campana se toca en su punto central con el cuerpo de la baqueta (4 centímetros más atrás de la punta).

Figura 83. La campana del timbal.



5.4.1.8 Jam block

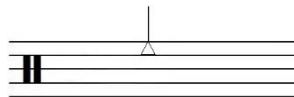


Se ubica en la posición contraria a la campana, es un instrumento fabricado a partir de materiales plásticos. Produce un sonido contundente similar a las claves o al Wood block y se utiliza en la música vallenata especialmente para acentuar los tiempos fuertes del compás en una canción. El jam block, se toca con el cuerpo de la baqueta de la misma forma que en la campana.

Figura 84 El jam block.



5.4.1.9 El cencerro



Al igual que la campana, el cencerro se construye a partir de una lámina gruesa de acero inoxidable en forma triangular. Produce un sonido metálico brillante y moderado. Se ubica en la parte alta del soporte mirando hacia afuera. Además, el cencerro se toca con el cuerpo de la baqueta en el borde de su apertura al que se le llama "monte".

Figura 85. El cencerro.



5.4.1.10 El platillo

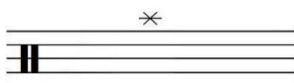


Figura 86. El platillo.

Es un disco circular hecho a partir de una aleación de cobre o latón, poseen un orificio que se utiliza para ubicarlos en un soporte y su tamaño varia en pulgadas de acuerdo a su sonoridad. Usualmente los interpretes de la música vallenata prefieren medidas de 16 a 18 pulgadas, puesto que estas proporcionan un sonido fuerte y explosivo en su instrumento.



5.4.2 Movimientos basicos

Estos movimientos ayudarán en primera instancia a la producción de los sonidos más importantes en los ritmos vallenatos para el timbal. Se recomienda la práctica lenta y constante de cada uno de ellos para conseguir un buen resultado.

5.4.2.1 Sonido abierto

Se efectúa al percutir con la baqueta en el centro del parche de cualquiera de los dos timbales; también se logra al tocar con la mano izquierda el timbal hembra en su borde. Inicia con el movimiento de la baqueta arriba (1), baja con velocidad moderada y golpea el parche (2) y finalmente aprovechando el rebote de la superficie sube hasta el punto inicial (3).



Figura 87. Movimiento del golpe abierto.

1. Arriba

2. Abajo

3. Arriba



El sonido abierto con la mano, se realiza de la misma forma que el ejercicio anterior, ubicando la mano izquierda desde el punto inicial arriba (1), luego, con un movimiento descendente se golpea el borde del timbal con la parte media o palma de la mano hasta los dedos (2) y finalmente vuelve arriba hasta el punto inicial (3).

Figura 88. Movimiento del sonido abierto con la mano.



5.4.2.2 Sonido apagado o relleno

Se ejecuta al presionar con la baqueta en el centro del parche de cualquiera de los dos timbales; también se logra al tocar con los dedos de la mano izquierda el timbal hembra en su borde. Inicia con el movimiento de la baqueta arriba (1), baja con velocidad moderada y golpea el parche (2) y finalmente aprovechando el rebote de la superficie sube hasta el punto inicial (3).



Figura 89. Movimiento del sonido apagado.



El sonido apagado o relleno con la mano, se realiza de la misma forma que el ejercicio anterior, ubicando la mano izquierda desde el punto inicial arriba (1), luego, con un movimiento descendente se toca el centro del timbal con los dedos (2) y finalmente vuelve arriba hasta el punto inicial (3).



Figura 92. Movimiento del golpe cascara.

1. Inicio

2. Golpe

3. Inicio

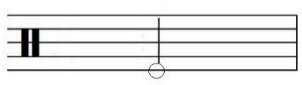


6. PRÁCTICA Y APRENDIZAJE RÍTMICO DE LOS CUATRO AIRES VALLENATOS

6.1 LA CAJA VALLENATA

Ejercicios preliminares

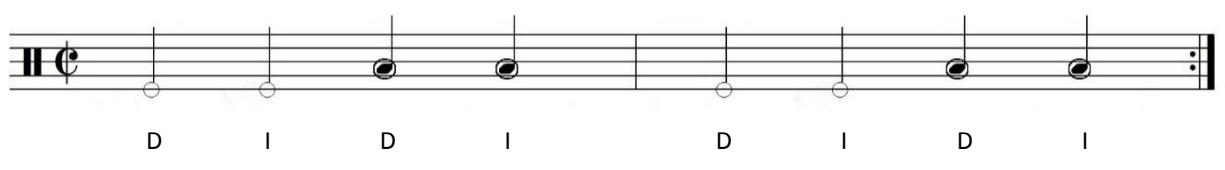
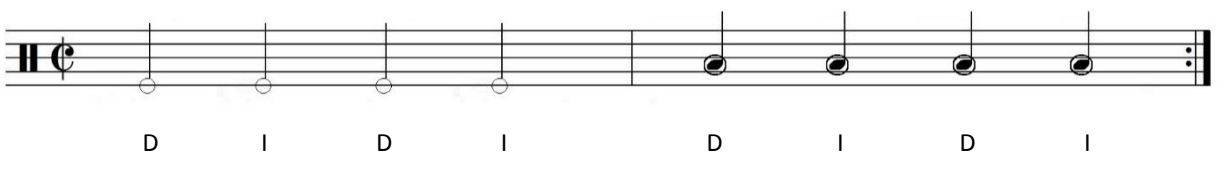
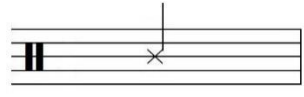
Canteo



Fondo



Quemado



Four staves of musical notation for guitar in 2/4 time. Each staff shows a sequence of chords (D and I) and rhythmic patterns (circles for notes, crosses for rests) over four measures. The patterns are as follows:

- Staff 1: D I D I | D I D I
- Staff 2: D I D I | D I D D
- Staff 3: D I D D | I D D I
- Staff 4: D I D D | I D D I

6.1.1 Paseo vallenato

El paseo vallenato tradicional conlleva dos momentos básicos en su ejecución:

Paseo cerrado:

Es la intención inicial con el que empieza la canción (Cerrado quiere decir calmado, mesurado o moderado). El cajero toca el ritmo básico acompañando a la guacharaca y brindando al acordeón una base rítmica sólida.

Musical notation for 'Paseo cerrado' in 2/4 time. The notation shows a sequence of chords (D and I) and rhythmic patterns (circles for notes, crosses for rests) over four measures. The pattern is as follows:

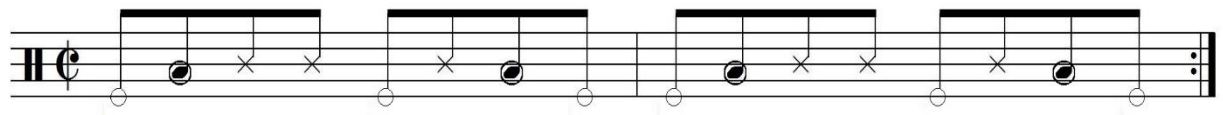
- Measure 1: D I D D
- Measure 2: I D D I
- Measure 3: D I D D
- Measure 4: I D D I

Variación 1:

Musical notation for 'Variación 1' in 2/4 time. The notation shows a sequence of chords (D and I) and rhythmic patterns (circles for notes, crosses for rests) over four measures. The pattern is as follows:

- Measure 1: D I D D
- Measure 2: I D D I
- Measure 3: D I D D
- Measure 4: I D D I

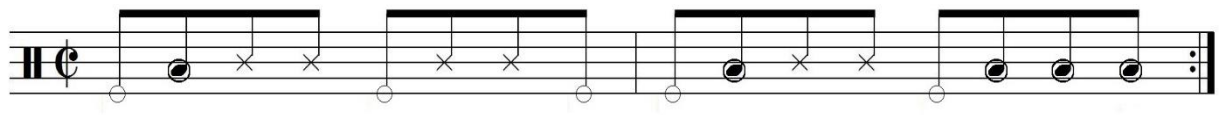
Variación 2:



Musical notation for Variación 2, featuring a treble clef, a common time signature (C), and a four-measure phrase. The notes are quarter notes on the G, A, B, and C lines of the staff. The first measure has a solid dot on G, followed by two measures with an 'x' on A and B, and a final measure with a solid dot on C. The notation is repeated four times.

D I D D I D D I D I D D I D D I

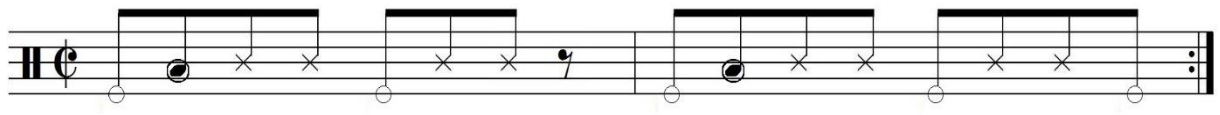
Variación 3:



Musical notation for Variación 3, featuring a treble clef, a common time signature (C), and a four-measure phrase. The notes are quarter notes on the G, A, B, and C lines of the staff. The first measure has a solid dot on G, followed by two measures with an 'x' on A and B, and a final measure with a solid dot on C. The notation is repeated four times.

D I D D I D D I D I D D I D D I

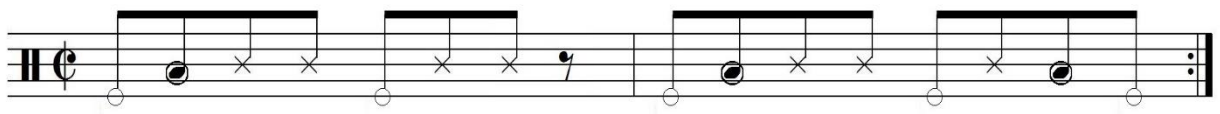
Variación 4:



Musical notation for Variación 4, featuring a treble clef, a common time signature (C), and a four-measure phrase. The notes are quarter notes on the G, A, B, and C lines of the staff. The first measure has a solid dot on G, followed by two measures with an 'x' on A and B, and a final measure with a solid dot on C. The notation is repeated four times.

D I D D I D D I D I D D I D D I

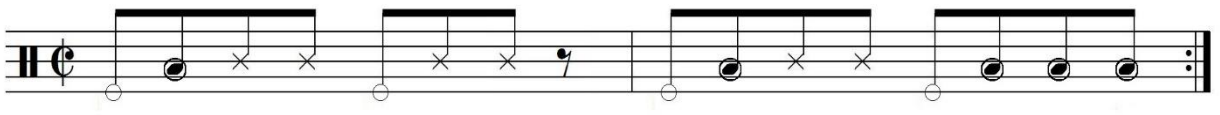
Variación 5:



Musical notation for Variación 5, featuring a treble clef, a common time signature (C), and a four-measure phrase. The notes are quarter notes on the G, A, B, and C lines of the staff. The first measure has a solid dot on G, followed by two measures with an 'x' on A and B, and a final measure with a solid dot on C. The notation is repeated four times.

D I D D I D D I D I D D I D D I

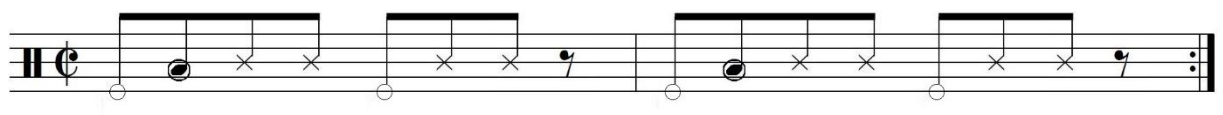
Variación 6:



Musical notation for Variación 6, featuring a treble clef, a common time signature (C), and a four-measure phrase. The notes are quarter notes on the G, A, B, and C lines of the staff. The first measure has a solid dot on G, followed by two measures with an 'x' on A and B, and a final measure with a solid dot on C. The notation is repeated four times.

D I D D I D D I D I D D I D D I

Variación 7:



Musical notation for Variación 7, featuring a treble clef, a common time signature (C), and a four-measure phrase. The notes are quarter notes on the G, A, B, and C lines of the staff. The first measure has a solid dot on G, followed by two measures with an 'x' on A and B, and a final measure with a solid dot on C. The notation is repeated four times.

D I D D I D D I D I D D I D D

Variación 8:

D I D D I D D D I D D I D D

Paseo abierto o sabrosura:

Es el movimiento posterior al paseo cerrado. Se utiliza cuando la canción inicia su parte más fuerte; que usualmente es el coro, o, la melodía festiva que el acordeonero toca luego de exponer la canción. El intérprete debe considerar subir un poco el volumen de su ejecución, ya que en un conjunto típico de caja, guacharaca y acordeón; la caja tiene la responsabilidad de engrandecer con sus sonidos el momento musical, "sabrosura".

D I D D I D D I D I D D I D D I

Variación 1:

D I D D I D D I D I D D I D D I


Variación 2:

D I D D I D D I D I D D I D D I

Variación 3:

D I D D I D D I D I D D I D D I


Opción 1:



Musical notation for Opción 1: A four-measure piece in 2/4 time. The first two measures feature a quarter rest followed by two eighth notes (marked with 'x') and a quarter note. The last two measures feature a quarter rest followed by two eighth notes and a quarter note. The notes are on the 2nd, 3rd, and 4th strings.

D D D I D D I D D D I D D I

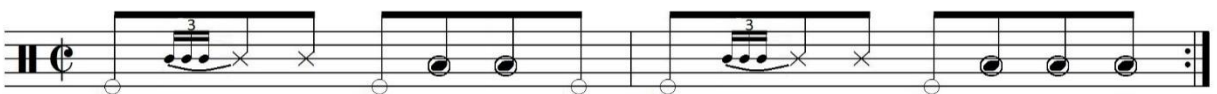
Opción 2:



Musical notation for Opción 2: A four-measure piece in 2/4 time. The first two measures feature a triplet of eighth notes followed by two eighth notes (marked with 'x') and a quarter note. The last two measures feature a quarter rest followed by two eighth notes and a quarter note. The notes are on the 2nd, 3rd, and 4th strings.

D I D D I D D I D I D D I D D I

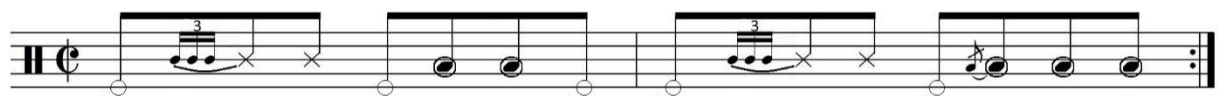
Variación 1:



Musical notation for Variación 1: A four-measure piece in 2/4 time. The first two measures feature a triplet of eighth notes followed by two eighth notes (marked with 'x') and a quarter note. The last two measures feature a quarter rest followed by two eighth notes and a quarter note. The notes are on the 2nd, 3rd, and 4th strings.

D I D D I D D I D I D D I D D I

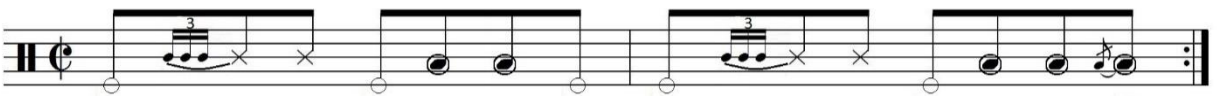
Variación 2:



Musical notation for Variación 2: A four-measure piece in 2/4 time. The first two measures feature a triplet of eighth notes followed by two eighth notes (marked with 'x') and a quarter note. The last two measures feature a quarter rest followed by two eighth notes and a quarter note. The notes are on the 2nd, 3rd, and 4th strings.

D I D D I D D I D I D D D I D D I

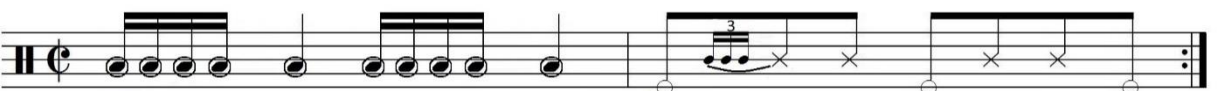
Variación 3:



Musical notation for Variación 3: A four-measure piece in 2/4 time. The first two measures feature a triplet of eighth notes followed by two eighth notes (marked with 'x') and a quarter note. The last two measures feature a quarter rest followed by two eighth notes and a quarter note. The notes are on the 2nd, 3rd, and 4th strings.

D I D D I D D I D I D D I D D I D

Variación 4:



Musical notation for Variación 4: A four-measure piece in 2/4 time. The first two measures feature a quarter note followed by two eighth notes and a quarter note. The last two measures feature a triplet of eighth notes followed by two eighth notes (marked with 'x') and a quarter note. The notes are on the 2nd, 3rd, and 4th strings.

D I D I D D I D I D D I D D I

Variación 3:

ID D D | I D I D I | D I D | I D I

Opción 2:

ID D I | D ID I | ID D I | D ID I

Variación 1:

ID D I | D ID I | ID D I | D ID I

Merengue abierto sabrosura:


Es el movimiento posterior al merengue cerrado. Se utiliza cuando la canción inicia su parte más fuerte; que usualmente es el coro o, la melodía festiva que el acordeonero toca luego de exponer la canción. El intérprete debe considerar subir un poco el volumen de su ejecución, ya que en un conjunto típico de caja, guacharaca y acordeón; la caja tiene la responsabilidad de engrandecer con sus sonidos el momento musical, "sabrosura".

ID D I | D I D I | ID D I | D I D I

Variación 1:

ID D I | D I D I | ID D I | D I D I


Variación 4:



Musical notation for Variación 4, 6/8 time signature. The notation consists of two staves. The first staff shows a sequence of notes: a quarter note D, a triplet of eighth notes I, a quarter note D, and a quarter rest. The second staff shows a sequence of notes: a quarter rest, a quarter note I, a quarter note D, and a quarter note I. This sequence is repeated twice. The notation ends with a double bar line and repeat dots.

D I D I D I D I D I


Variación 5:



Musical notation for Variación 5, 6/8 time signature. The notation consists of two staves. The first staff shows a sequence of notes: a quarter note I, a quarter note D, a quarter note D, and a quarter rest. The second staff shows a sequence of notes: a quarter rest, a quarter note I, a quarter note D, and a quarter note I. This sequence is repeated twice. The notation ends with a double bar line and repeat dots.

I D D D I D I I D D D I D I

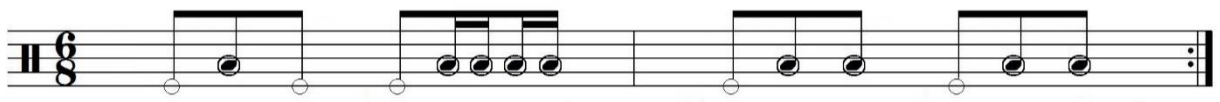
Variación 6:



Musical notation for Variación 6, 6/8 time signature. The notation consists of two staves. The first staff shows a sequence of notes: a quarter note D, a quarter note I, a quarter note D, and a quarter rest. The second staff shows a sequence of notes: a quarter rest, a quarter note I, a quarter note D, and a quarter note I. This sequence is repeated twice. The notation ends with a double bar line and repeat dots.

D I D I D I D I D I

Variación 7:



Musical notation for Variación 7, 6/8 time signature. The notation consists of two staves. The first staff shows a sequence of notes: a quarter note D, a quarter note I, a quarter note D, and a quarter rest. The second staff shows a sequence of notes: a quarter rest, a quarter note I, a quarter note D, a quarter note I, and a quarter note D. This sequence is repeated twice. The notation ends with a double bar line and repeat dots.

D I D I D I D I D I

Estructuralmente la puya contiene un solo de caja en su parte central, mostrando las cualidades musicales del percusionista. Para el presente trabajo se omitió la utilización del solo por ser un manual de **iniciación**, donde se pretende enseñar solo los ritmos bases de la música vallenata.

6.2 LA GUACHARACA

Ejercicios preliminares

Golpe abajo

Golpe arriba

Arrastre abajo

Arrastre arriba

The exercises are presented in six rows of musical notation, each starting with a C-clef and a common time signature (C). The exercises are as follows:

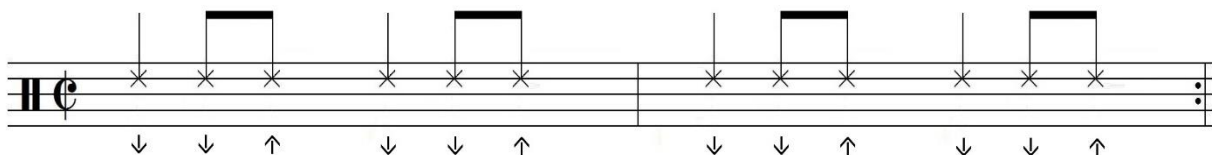
- Row 1:** Golpe abajo (downward stroke), Golpe arriba (upward stroke), Arrastre abajo (downward stroke with wavy line), Arrastre arriba (upward stroke with wavy line).
- Row 2:** Golpe abajo (downward stroke), Golpe arriba (upward stroke), Arrastre abajo (downward stroke with wavy line), Arrastre arriba (upward stroke with wavy line).
- Row 3:** Golpe abajo (downward stroke), Golpe arriba (upward stroke), Arrastre abajo (downward stroke with wavy line), Arrastre arriba (upward stroke with wavy line).
- Row 4:** Golpe abajo (downward stroke), Golpe arriba (upward stroke), Arrastre abajo (downward stroke with wavy line), Arrastre arriba (upward stroke with wavy line).
- Row 5:** Golpe abajo (downward stroke), Golpe arriba (upward stroke), Arrastre abajo (downward stroke with wavy line), Arrastre arriba (upward stroke with wavy line).
- Row 6:** Golpe abajo (downward stroke), Golpe arriba (upward stroke), Arrastre abajo (downward stroke with wavy line), Arrastre arriba (upward stroke with wavy line).

6.2.1 Paseo vallenato

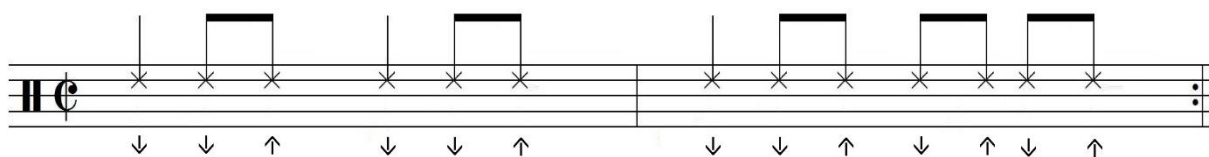
El paseo vallenato tradicional conlleva dos momentos básicos en su ejecución:

Paseo cerrado:

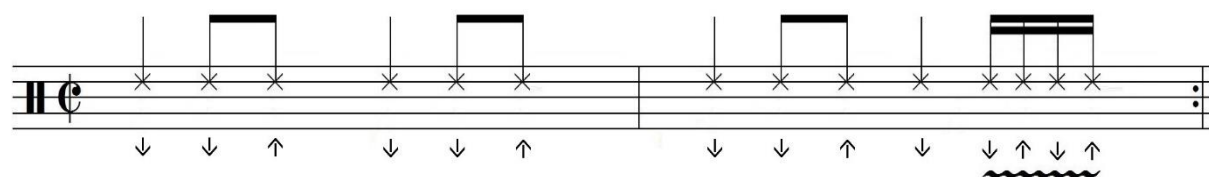
Es la intención inicial con el que empieza la canción (Cerrado quiere decir calmado, mesurado o moderado). El guacharaquero toca el ritmo básico acompañando a la caja y brindando al acordeón una base rítmica sólida.



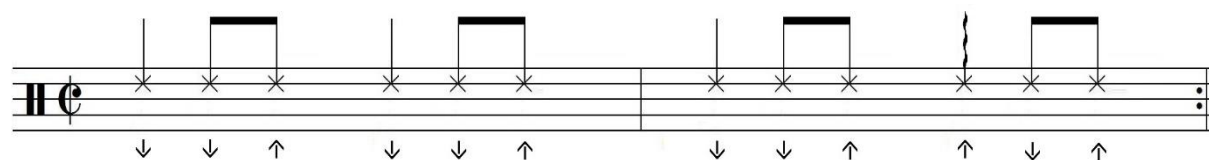
Variación 1:



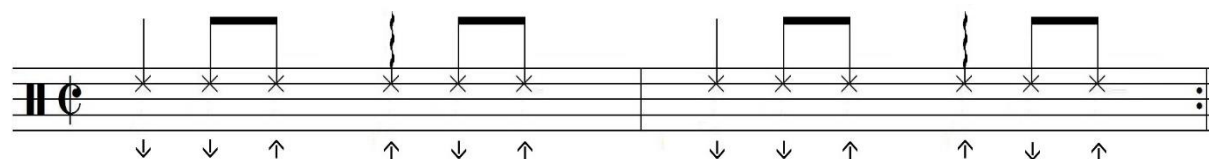
Variación 2:



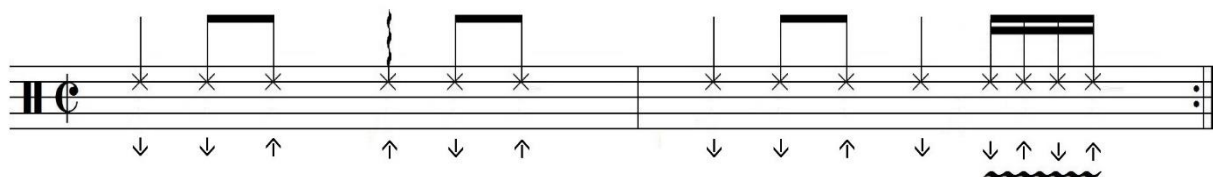
Variación 3:



Variación 4:

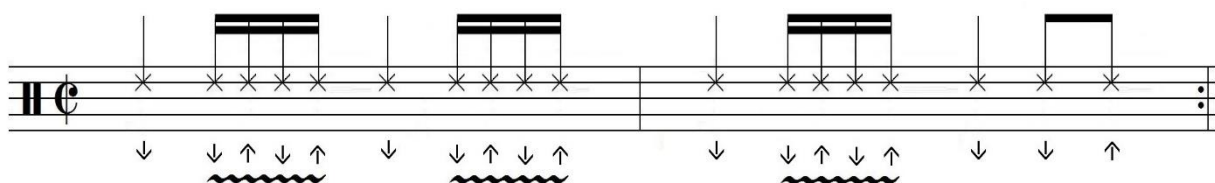


Variación 5:

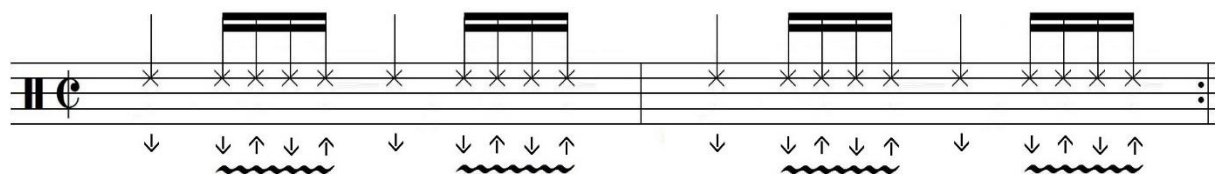


Paseo abierto o sabrosura:

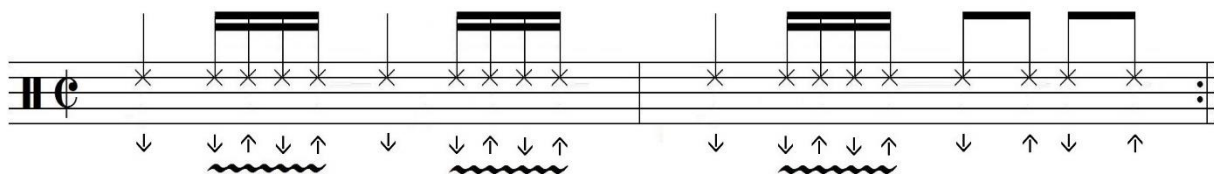
Es el movimiento posterior al paseo cerrado. Se utiliza cuando la canción inicia su parte más fuerte; que usualmente es el coro o la melodía festiva que el acordeonero toca luego de exponer la canción. La guacharaca es la referencia métrica de la sabrosura puesto que se considera la acentuación o énfasis de cada uno de los pulsos para una buena interpretación.



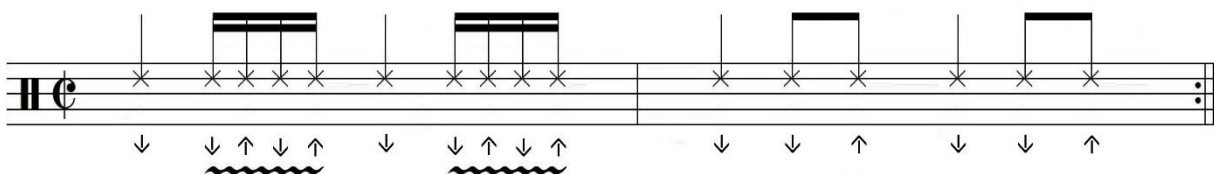
Variación 1:



Variación 2:



Variación 3:



Variación 4:

Variación 5:

6.2.2 Son vallenato

El son vallenato tradicional, es una narrativa musical en la que el cantante y su acordeón exponen un tema al oyente mezclando poesía y melodía. Básicamente de principio a fin parece ser igual, pero existen cambios en la percusión que lo hacen dinámico sin dejar de lado su labor acompañante. El son se debe tocar calmado, tranquilo o reposado, además, en la guacharaca es una acción casi obligatoria la **acentuación o énfasis en cada pulso de los compases.**

Variación 1:

Variación 2:

Variación 3:

Musical notation for Variation 3 on a five-line staff with a treble clef and common time signature. The notation consists of two measures. The first measure contains six eighth notes with stems pointing down, followed by three eighth notes with stems pointing up. The second measure contains three eighth notes with stems pointing down, followed by three eighth notes with stems pointing up. A wavy line is drawn under the first two notes of the second measure. The staff ends with a double bar line and repeat dots.

Variación 4:

Musical notation for Variation 4 on a five-line staff with a treble clef and common time signature. The notation consists of two measures. The first measure contains three eighth notes with stems pointing down, followed by three eighth notes with stems pointing up. The second measure contains three eighth notes with stems pointing down, followed by three eighth notes with stems pointing up. A wavy line is drawn under the first two notes of the second measure. The staff ends with a double bar line and repeat dots.

Variación 5:

Musical notation for Variation 5 on a five-line staff with a treble clef and common time signature. The notation consists of two measures. The first measure contains three eighth notes with stems pointing down, followed by three eighth notes with stems pointing up. The second measure contains three eighth notes with stems pointing down, followed by three eighth notes with stems pointing up, and then a group of four sixteenth notes with stems pointing up. A wavy line is drawn under the last two notes of the second measure. The staff ends with a double bar line and repeat dots.

Variación 6:

Musical notation for Variation 6 on a five-line staff with a treble clef and common time signature. The notation consists of two measures. The first measure contains three eighth notes with stems pointing down, followed by a group of four sixteenth notes with stems pointing up. The second measure contains three eighth notes with stems pointing down, followed by a group of four sixteenth notes with stems pointing up. A wavy line is drawn under the last two notes of the second measure. The staff ends with a double bar line and repeat dots.

Variación 7:

Musical notation for Variation 7 on a five-line staff with a treble clef and common time signature. The notation consists of two measures. The first measure contains a group of four sixteenth notes with stems pointing up, followed by three eighth notes with stems pointing down. The second measure contains three eighth notes with stems pointing down, followed by three eighth notes with stems pointing up. A wavy line is drawn under the last two notes of the second measure. The staff ends with a double bar line and repeat dots.

Variación 8:

Musical notation for Variation 8 on a five-line staff with a treble clef and common time signature. The notation consists of two measures. The first measure contains a group of four sixteenth notes with stems pointing up, followed by three eighth notes with stems pointing down. The second measure contains three eighth notes with stems pointing down, followed by three eighth notes with stems pointing up. A wavy line is drawn under the last two notes of the second measure. The staff ends with a double bar line and repeat dots.

6.2.3 Merengue vallenato

El merengue vallenato tradicional conlleva dos momentos básicos en su ejecución:

Merengue cerrado:

Es la intención inicial con el que empieza la canción (cerrado quiere decir calmado, mesurado o moderado). El guacharaquero toca el ritmo básico acompañando a la caja y brindando al acordeón una base rítmica sólida.

Musical notation for Merengue cerrado in 6/8 time. It consists of four measures. Each measure has a 3-beat pattern: two downbeats followed by an upbeat. The notation uses asterisks on a staff with a treble clef and a 6/8 time signature. Below the staff, arrows indicate the rhythm: down, down, up for each measure.

Variación 1:

Musical notation for Variación 1 in 6/8 time. It consists of four measures. The first three measures are identical to the basic pattern. The fourth measure has a 3-beat pattern: two downbeats followed by an upbeat, with a wavy line under the last two notes. Below the staff, arrows indicate the rhythm: down, down, up for the first three measures, and down, down, up for the fourth measure with a wavy line under the last two notes.

Variación 2:

Musical notation for Variación 2 in 6/8 time. It consists of four measures. The first two measures are identical to the basic pattern. The third measure has a 3-beat pattern: two downbeats followed by an upbeat, with a wavy line under the last two notes. The fourth measure is identical to the basic pattern. Below the staff, arrows indicate the rhythm: down, down, up for the first two measures, down, down, up for the third measure with a wavy line under the last two notes, and down, down, up for the fourth measure.

Variación 3:

Musical notation for Variación 3 in 6/8 time. It consists of four measures. The first two measures are identical to the basic pattern. The third measure has a 3-beat pattern: two downbeats followed by an upbeat, with a wavy line under the last two notes. The fourth measure has a 3-beat pattern: two downbeats followed by an upbeat, with a wavy line under the last two notes. Below the staff, arrows indicate the rhythm: down, down, up for the first two measures, down, down, up for the third measure with a wavy line under the last two notes, and down, down, up for the fourth measure with a wavy line under the last two notes.

Variación 4:

Musical notation for Variación 4 in 6/8 time. It consists of four measures. The first two measures are identical to the basic pattern. The third measure has a 3-beat pattern: two downbeats followed by an upbeat, with a wavy line under the last two notes. The fourth measure has a 3-beat pattern: two downbeats followed by an upbeat, with a wavy line under the last two notes. Below the staff, arrows indicate the rhythm: down, down, up for the first two measures, down, down, up for the third measure with a wavy line under the last two notes, and down, down, up for the fourth measure with a wavy line under the last two notes.

Variación 5:

Variación 6:

Variación 7:

Merengue Abierto:

Es el movimiento posterior al merengue cerrado. Se utiliza cuando la canción inicia su parte más fuerte; que usualmente es el coro o, la melodía festiva que el acordeonero toca luego de exponer la canción. El intérprete debe considerar subir un poco el volumen de su ejecución, ya que en un conjunto típico de caja, guacharaca y acordeón; la guacharaca tiene la responsabilidad de engrandecer con sus sonidos el momento musical, “sabrosura”.

Variación 1:

Variación 2:

Variación 3:

Variación 4:

6.2.4 Puya vallenata

La puya vallenata tradicional, es una expresión musical satírica y burlesca que folclóricamente equivale a decir cosas en contra de un adversario. Se trata de la expresión más virtuosa que tiene la música vallenata y en la que se destaca la agilidad y la creatividad de cada instrumentista. La puya es hábil, ligera y festiva. Básicamente de principio a fin parece ser igual, pero existen cambios en la percusión que la hacen dinámica sin dejar de lado su labor acompañante. La guacharaca acude con sus variaciones a los cambios melódicos que el acordeón presente.

Variación 1:

Variación 2:

Musical notation for Variación 2, featuring a treble clef and a 6/8 time signature. The notation consists of two staves. The first staff contains rhythmic patterns with beams and asterisks. The second staff contains corresponding rhythmic patterns with arrows indicating fingerings. The first measure has three notes with arrows pointing down, down, and up. The second measure has five notes with arrows pointing down, down, up, down, and up, with a wavy line under the last three notes. The third measure has three notes with arrows pointing down, down, and up. The fourth measure has five notes with arrows pointing down, down, up, down, and up, with a wavy line under the last three notes.

Variación 3:

Musical notation for Variación 3, featuring a treble clef and a 6/8 time signature. The notation consists of two staves. The first staff contains rhythmic patterns with beams and asterisks. The second staff contains corresponding rhythmic patterns with arrows indicating fingerings. The first measure has five notes with arrows pointing down, down, up, down, and up, with a wavy line under the last three notes. The second measure has five notes with arrows pointing down, down, up, down, and up, with a wavy line under the last three notes. The third measure has three notes with arrows pointing down, down, and up. The fourth measure has three notes with arrows pointing down, down, and up.

Variación 4:

Musical notation for Variación 4, featuring a treble clef and a 6/8 time signature. The notation consists of two staves. The first staff contains rhythmic patterns with beams and asterisks. The second staff contains corresponding rhythmic patterns with arrows indicating fingerings. The first measure has two notes with arrows pointing down and up. The second measure has two notes with arrows pointing down and up. The third measure has two notes with arrows pointing down and up. The fourth measure has two notes with arrows pointing down and up.

Variación 5:

Musical notation for Variación 5, featuring a treble clef and a 6/8 time signature. The notation consists of two staves. The first staff contains rhythmic patterns with beams and asterisks. The second staff contains corresponding rhythmic patterns with arrows indicating fingerings. The first measure has three notes with arrows pointing down, down, and up. The second measure has three notes with arrows pointing down, down, and up. The third measure has two notes with arrows pointing down and up. The fourth measure has two notes with arrows pointing down and up.

Variación 6:

Musical notation for Variación 6, featuring a treble clef and a 6/8 time signature. The notation consists of two staves. The first staff contains rhythmic patterns with beams and asterisks. The second staff contains corresponding rhythmic patterns with arrows indicating fingerings. The first measure has three notes with arrows pointing down, down, and up. The second measure has two notes with arrows pointing down and up. The third measure has three notes with arrows pointing down, down, and up. The fourth measure has two notes with arrows pointing down and up.

Variación 7:

Musical notation for Variación 7, featuring a treble clef and a 6/8 time signature. The notation consists of two staves. The first staff contains rhythmic patterns with beams and asterisks. The second staff contains corresponding rhythmic patterns with arrows indicating fingerings. The first measure has three notes with arrows pointing down, down, and up. The second measure has three notes with arrows pointing down, down, and up. The third measure has three notes with arrows pointing up, up, and up, with a bracket above them and a '3' indicating a triplet. The fourth measure has three notes with arrows pointing up, up, and up, with a bracket above them.

Estructuralmente la puya contiene un solo de guacharaca en su parte central, mostrando las cualidades musicales del percusionista. Para el presente trabajo se omitió la utilización del solo por ser un manual de **iniciación**, donde se pretende enseñar solo los ritmos bases de la música vallenata.

6.3 LAS CONGAS

Ejercicios preliminares

Golpe abierto	Quemado	Palma	Dedos

6.3.1 Paseo vallenato

El paseo vallenato tradicional conlleva dos momentos básicos en su ejecución:

Paseo cerrado:

Es la intención inicial con el que empieza la canción (Cerrado quiere decir calmado, mesurado o moderado). El conguero toca el ritmo básico acompañando a la caja y la guacharaca, brindando al acordeón una base rítmica sólida.

Opción 1:

P d X d d O P d X d d O

Opción 2:

X d X d X d O d X d X d X d O d

Opción 3:

p X p O p X p O

Variación 1:

P d X d d O P d X d O O

Variación 2:

P d X d d O P d X d O O O

6.3.2 Son vallenato

El son vallenato tradicional, es una narrativa musical en la que el cantante y su acordeón exponen un tema al oyente mezclando poesía y melodía. Básicamente de principio a fin parece ser igual, pero existen cambios en la percusión que lo hacen dinámico sin dejar de lado su labor acompañante. El son se debe tocar calmado, tranquilo o reposado. La conga complementa a la caja manteniendo un ritmo estable y mesurado.

Opción 1:

P d X d d O P d X d d O

Opción 2:

p X p O p X p O

Opción 3:

X d d X d O X d d X d O

Variación 1:

P d X d d O P d X d O O

Variación 2:

P d X d d O P d X O O O

D I D

Variación 3:

O O p X d O X d X O p O p X d O X d X O

I D

Variación 4:

O O p X d O X d X O p O p X d O X d X O O

I D D D

6.3.3 Merengue vallenato

El merengue vallenato tradicional conlleva dos momentos básicos en su ejecución:

Merengue cerrado:

Es la intención inicial con el que empieza la canción (Cerrado quiere decir calmado, mesurado o moderado). El conguero toca el ritmo básico acompañando a la caja y la guacharaca, brindando al acordeón una base rítmica sólida.

P d X O P d X O

Variación 1:

P d X O P d X O

Variación 2:

P d X O P d O O



Musical notation for Variación 2, featuring a 6/8 time signature and a key signature of one flat. The melody consists of two measures. The first measure contains a quarter note (P), a quarter note (d), an eighth note (X), and a quarter note (O). The second measure contains a quarter note (P), a quarter note (d), an eighth note (O), and a quarter note (O). The notation includes a repeat sign at the end of the second measure.

Variación 3:

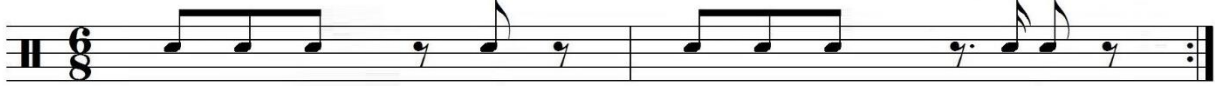
P d X O P d O O



Musical notation for Variación 3, featuring a 6/8 time signature and a key signature of one flat. The melody consists of two measures. The first measure contains a quarter note (P), a quarter note (d), an eighth note (X), and a quarter note (O). The second measure contains a quarter note (P), a quarter note (d), an eighth note (O), and a quarter note (O). The notation includes a repeat sign at the end of the second measure.

Variación 4:

P d X O P d X O O



Musical notation for Variación 4, featuring a 6/8 time signature and a key signature of one flat. The melody consists of two measures. The first measure contains a quarter note (P), a quarter note (d), an eighth note (X), and a quarter note (O). The second measure contains a quarter note (P), a quarter note (d), an eighth note (X), and a quarter note (O). The notation includes a repeat sign at the end of the second measure.

I D

Merengue abierto:

Es el movimiento posterior al merengue cerrado. Se utiliza cuando la canción inicia su parte más fuerte; que usualmente es el coro o, la melodía festiva que el acordeonero toca luego de exponer la canción. La conga brinda un apoyo rítmico a la caja, enalteciendo el sentido de 6/8 del merengue.

P d O d O P d O d O



Musical notation for Merengue abierto, featuring a 6/8 time signature and a key signature of one flat. The melody consists of two measures. The first measure contains a quarter note (P), a quarter note (d), an eighth note (O), and a quarter note (d). The second measure contains a quarter note (O), a quarter note (P), a quarter note (d), and an eighth note (O). The notation includes a repeat sign at the end of the second measure.

Variación 1:

P d O d O P d O d O



Musical notation for Variación 1, featuring a 6/8 time signature and a key signature of one flat. The melody consists of two measures. The first measure contains a quarter note (P), a quarter note (d), an eighth note (O), and a quarter note (d). The second measure contains a quarter note (O), a quarter note (P), a quarter note (d), and an eighth note (O). The notation includes a repeat sign at the end of the second measure.

Variación 2:

P d O d O P d X O O



Musical notation for Variación 2, featuring a single staff in 6/8 time. The melody consists of two measures. The first measure contains a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The second measure contains a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The notation includes a treble clef, a 6/8 time signature, and a repeat sign at the end.

Variación 3:

O p X d O O p X d O



Musical notation for Variación 3, featuring a single staff in 6/8 time. The melody consists of two measures. The first measure contains a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The second measure contains a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The notation includes a treble clef, a 6/8 time signature, and a repeat sign at the end.

6.3.4 Puya vallenata

La puya vallenata tradicional, es una expresión musical satírica y burlesca que folclóricamente equivale a decir cosas en contra de un adversario. Se trata de la expresión más virtuosa que tiene la música vallenata y en la que se destaca la agilidad y la creatividad de cada instrumentista. La puya es hábil, ligera y festiva. Básicamente de principio a fin parece ser igual, pero existen cambios en la percusión que la hacen dinámica sin dejar de lado su labor acompañante. La conga brinda un apoyo rítmico a la caja, enalteciendo el sentido de 6/8 de la puya.

P d X O P d X O



Musical notation for Puya vallenata, featuring a single staff in 6/8 time. The melody consists of two measures. The first measure contains a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The second measure contains a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The notation includes a treble clef, a 6/8 time signature, and a repeat sign at the end.

Variación 1:

P d X O P d O O



Musical notation for Variación 1, featuring a single staff in 6/8 time. The melody consists of two measures. The first measure contains a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The second measure contains a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The notation includes a treble clef, a 6/8 time signature, and a repeat sign at the end.

Variación 2:

P d X O P d X O

Musical notation for Variación 2: A single staff in 6/8 time with a treble clef. The melody consists of two measures. The first measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter rest, a quarter note C5, and a quarter note B4. The second measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter rest, a quarter note C5, and a quarter note B4. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Variación 3:

P d X O P d O O

Musical notation for Variación 3: A single staff in 6/8 time with a treble clef. The melody consists of two measures. The first measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter rest, a quarter note C5, and a quarter note B4. The second measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter rest, a quarter note C5, and a quarter note B4. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Variación 4:

P d X O P d O O

Musical notation for Variación 4: A single staff in 6/8 time with a treble clef. The melody consists of two measures. The first measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter rest, a quarter note C5, and a quarter note B4. The second measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter rest, a quarter note C5, and a quarter note B4. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Variación 5:

P d O d O P d O d O

Musical notation for Variación 5: A single staff in 6/8 time with a treble clef. The melody consists of two measures. The first measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Variación 6:

P d X O P d X O O

Musical notation for Variación 6: A single staff in 6/8 time with a treble clef. The melody consists of two measures. The first measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter rest, a quarter note C5, and a quarter note B4. The second measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter rest, a quarter note C5, and a quarter note B4. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Variación 7:

P d O d O P d X O O

Estructuralmente la puya contiene un solo de caja y guacharaca en su parte central, mostrando las cualidades musicales del percusionista. Para el presente trabajo se omitió la utilización del solo por ser un manual de **iniciación**, donde se pretende enseñar solo los ritmos bases de la música vallenata. La conga no está en la obligación de ejecutar dicho solo.

6.4 EL TIMBAL

Ejercicios preliminares

Abierto	Apagado	Aro
Campana	Jam block	Cascara
Cencerro	Platillo	

D D I I D D I I

D D D I D D I I

D I D I D D I I

D D I I D D I I

I D D I D D I I

I D D I D I D D

En la mayoría de ocasiones, cuando el grupo vallenato sobrepasa el formato típico (acordeón, caja y guacharaca) es necesaria la intervención del bajo eléctrico como apoyo en la sección armónica. Debido a al aumento de los instrumentos de percusión.

6.4.1 Paseo vallenato

El paseo vallenato tradicional conlleva dos momentos básicos en su ejecución:

Paseo cerrado:

Es la intención inicial con el que empieza la canción (Cerrado quiere decir calmado, medurado o moderado). El timbalero toca el ritmo básico acompañando a la caja, la guacharaca y las congas, brindando al acordeón una base rítmica sólida.

Opción 1:

I D D I D D I D D I D D

Opción 2:

D D D D D D D D D D D D

Opción 3:

I D D I D D I D D I D D

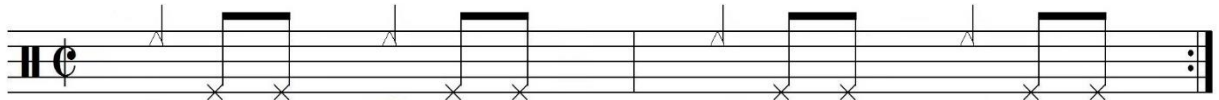
Variación 1:

D D D D D D D D D D D D

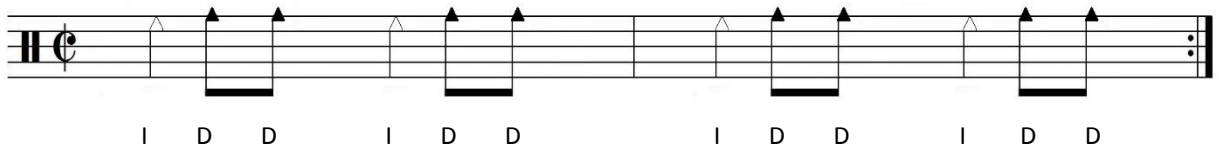
Paseo abierto o sabrosura:

Es el movimiento posterior al paseo cerrado. Se utiliza cuando la canción inicia su parte más fuerte; que usualmente es el coro o, la melodía festiva que el acordeonero toca luego de exponer la canción. El timbal brinda volumen y solides al conjunto de percusión, subordinado a la rítmica de la guacharaca.

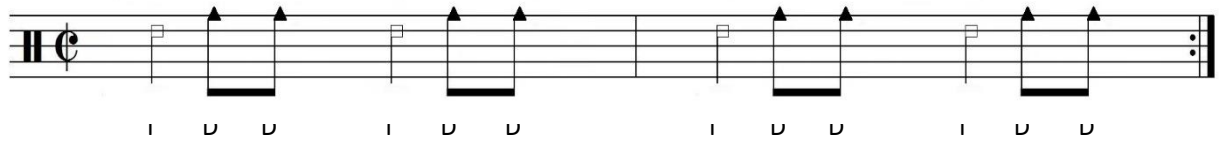
Opción 1:



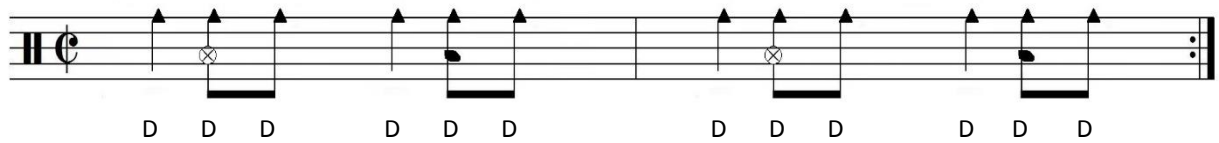
Opción 2:



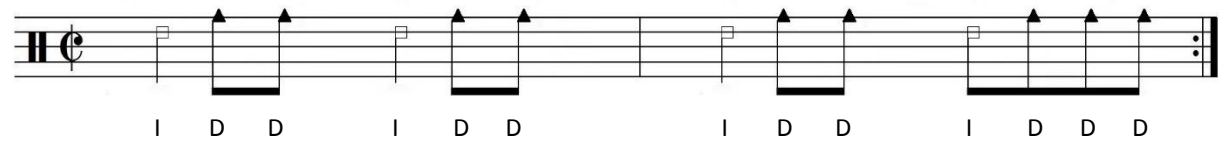
Opción 3:



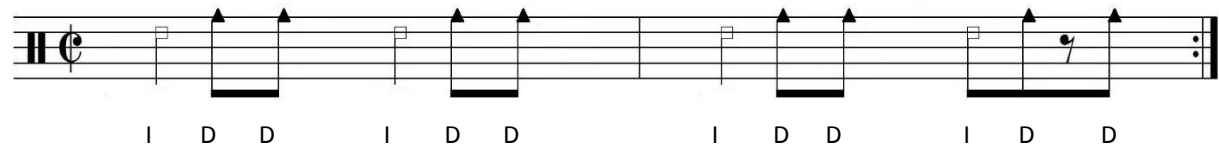
Opción 4:



Variación 1:



Variación 2:



6.4.2 Son vallenato

El son vallenato tradicional, es una narrativa musical en la que el cantante y su acordeón exponen un tema al oyente mesclando poesía y melodía. Básicamente de principio a fin parece ser igual, pero existen cambios en la percusión que lo hacen dinámico sin dejar de lado su labor acompañante. El son se debe tocar calmado, tranquilo o reposado y siempre brindándole protagonismo a la caja y la guacharaca, puesto que, el timbal produce niveles sonoros altos.

Opción 1: Cascara.

Musical notation for Opción 1: Cascara. The notation is on a single staff with a treble clef and a common time signature (C). It shows a sequence of four measures. Each measure contains a half note followed by two eighth notes. The notes are G4, A4, and B4. Below the staff, there are four groups of three 'x' marks, each corresponding to a measure. Underneath each group of 'x' marks are the letters 'I D D', indicating the drum pattern for each measure.

Opción 2: Cascara y relleno.

Musical notation for Opción 2: Cascara y relleno. The notation is on a single staff with a treble clef and a common time signature (C). It shows a sequence of four measures. Each measure contains a half note followed by two eighth notes. The notes are G4, A4, and B4. Below the staff, there are four groups of three 'D' marks, indicating the drum pattern for each measure. The first two groups are 'D D D' and the last two are 'D D D'. There are also 'x' marks above the staff in the second and fourth measures, indicating the 'cascara' pattern.

Opción 3: Jam block y cascara.

Musical notation for Opción 3: Jam block y cascara. The notation is on a single staff with a treble clef and a common time signature (C). It shows a sequence of four measures. Each measure contains a half note followed by two eighth notes. The notes are G4, A4, and B4. Below the staff, there are four groups of three 'x' marks, each corresponding to a measure. Underneath each group of 'x' marks are the letters 'I D D', indicating the drum pattern for each measure. There are also 'I' marks above the staff in the first and third measures, indicating the 'jam block' pattern.

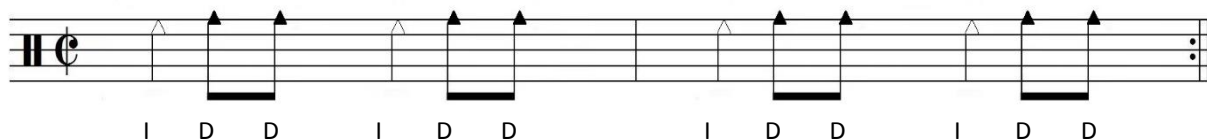
Variación 1: Cascara y jam block.

Musical notation for Variación 1: Cascara y jam block. The notation is on a single staff with a treble clef and a common time signature (C). It shows a sequence of four measures. Each measure contains a half note followed by two eighth notes. The notes are G4, A4, and B4. Below the staff, there are four groups of three 'D' marks, indicating the drum pattern for each measure. There are also 'I' marks above the staff in the first and third measures, indicating the 'jam block' pattern.

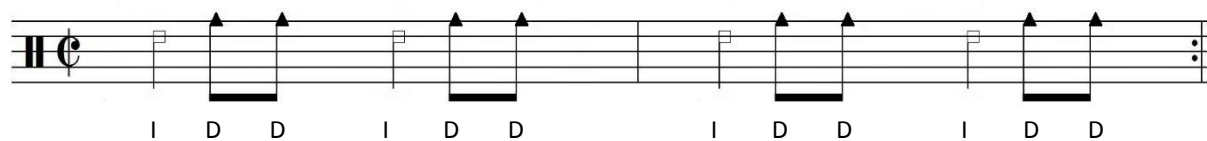
Variación 2: Cencerro y cascara.

Musical notation for Variación 2: Cencerro y cascara. The notation is on a single staff with a treble clef and a common time signature (C). It shows a sequence of four measures. Each measure contains a half note followed by two eighth notes. The notes are G4, A4, and B4. Below the staff, there are four groups of three 'x' marks, each corresponding to a measure. Underneath each group of 'x' marks are the letters 'I D D', indicating the drum pattern for each measure. There are also 'I' marks above the staff in the first and third measures, indicating the 'cencerro' pattern.

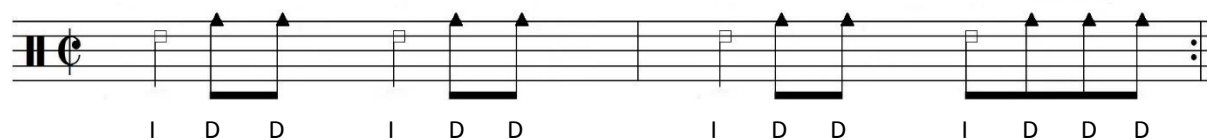
Variación 3: Cencerro y campana.



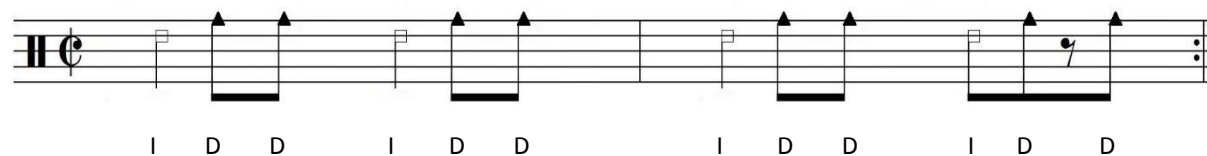
Variación 4: Jam block y campana.



Variación 5:



Variación 6:



6.4.3 Merengue vallenato

El merengue vallenato tradicional, conlleva dos momentos básicos en su ejecución:

Merengue cerrado:

Es la intención inicial con el que empieza la canción (Cerrado quiere decir calmado, medurado o moderado). El timbalero toca el ritmo básico acompañando a la caja, la guacharaca y las congas, brindando al acordeón una base rítmica sólida.

Opción 1: Cascara.

Musical notation for Cascara rhythm in 6/8 time. The notation shows four measures, each with a bass line and a treble line. The bass line has a quarter note followed by two eighth notes. The treble line has a quarter note followed by two eighth notes. The rhythm is represented by 'x' marks on the bass line and 'I D D' below each measure.

Opción 2: Jam block y cascara.

Musical notation for Jam block y cascara rhythm in 6/8 time. The notation shows four measures, each with a bass line and a treble line. The bass line has a quarter note followed by two eighth notes. The treble line has a quarter note followed by two eighth notes. The rhythm is represented by 'x' marks on the bass line and 'I D D' below each measure.

Merengue abierto ó sabrosura:

Es el movimiento posterior al merengue cerrado. Se utiliza cuando la canción inicia su parte más fuerte; que usualmente es el coro o, la melodía festiva que el acordeonero toca luego de exponer la canción. El timbal brinda un apoyo rítmico a la guacharaca, enalteciendo el sentido de 6/8 del merengue.

Opción 1: Cencerro y cascara

Musical notation for Cencerro y cascara rhythm in 6/8 time. The notation shows four measures, each with a bass line and a treble line. The bass line has a quarter note followed by two eighth notes. The treble line has a quarter note followed by two eighth notes. The rhythm is represented by 'x' marks on the bass line and 'I D D' below each measure.

Opción 2: Cencerro y campana.

Musical notation for Cencerro y campana rhythm in 6/8 time. The notation shows four measures, each with a bass line and a treble line. The bass line has a quarter note followed by two eighth notes. The treble line has a quarter note followed by two eighth notes. The rhythm is represented by 'x' marks on the bass line and 'I D D' below each measure.

Opción 3: Jam block y campana.

I D D I D D I D D I D D

Variación 1: Jam block y campana.

I D D I D D I D D D D

6.4.4 Puya vallenata

La puya vallenata tradicional, es una expresión musical satírica y burlesca que folclóricamente equivale a decir cosas en contra de un adversario. Se trata de la expresión más virtuosa que tiene la música vallenata y en la que se destaca la agilidad y la creatividad de cada instrumentista. La puya es hábil, ligera y festiva. Básicamente de principio a fin parece ser igual, pero existen cambios en la percusión que la hacen dinámica sin dejar de lado su labor acompañante. El timbal brinda un apoyo rítmico a la guacharaca, enalteciendo el sentido de 6/8 de la puya.

Opción 1: Cascara.

I D D I D D I D D I D D

Opción 2: Jam Block y cascara.

I D D I D D I D D I D D

Variación 1: Cencerro y cascara

I D D I D D I D D I D D

Variación 2: Cencerro y campana.

I D D I D D I D D I D D

Variación 3: Jam block y campana.

I D D I D D I D D I D D

Variación 4: Jam block y campana.

I D D I D D I D D D D

Estructuralmente la puya contiene un solo de caja y guacharaca en su parte central, mostrando las cualidades musicales del percusionista. Para el presente trabajo se omitió la utilización del solo por ser un manual de **iniciación**, donde se pretende enseñar solo los ritmos bases de la música vallenata. El timbal no está en la obligación de ejecutar dicho solo.

ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE RESULTADOS

Una vez realizado el manual, se procedió a ejecutar pruebas de reconocimiento y funcionabilidad con estudiantes de música pertenecientes a centros educativos de la ciudad de Bucaramanga. Se hizo una primera prueba, la cual se efectuó el día miércoles 24 de septiembre de 2014 en horas de la tarde. Para la puesta en marcha el autor del manual dictó un taller dirigido a una población de estudiantes de nivel básico con edades entre los 16 y 20 años, en su mayoría estudiantes de instrumentos diferentes a la percusión.

Esta primera etapa se llevó a cabo en un periodo de tiempo de dos horas, en las cuales se trabajó sobre los objetivos de conocer, estudiar, identificar y practicar la percusión en la música vallenata. Para lograr dicho fin, fue necesaria la socialización de la información por medio de imágenes proyectadas, instrumentos de percusión y la utilización del manual como herramienta de estudio principal. En este primer grupo de participantes, se evidenció la dificultad al momento de distinguir los instrumentos de percusión, su escritura musical y las técnicas utilizadas para su producción sonora, esto, debido al nivel básico-principiante de los estudiantes; para solucionar este inconveniente, el tallerista acudió a la explicación detallada de los contenidos y su acompañamiento en el proceso de aprendizaje, arrojando un resultado positivo al evaluar con un pequeño ensamble de percusión la lectura y utilización de los videos del manual.

Para la segunda etapa, se trabajó el día 7 de octubre de 2014 en horas de la mañana con un grupo de estudiantes entre los 19 y 26 años, y un nivel musical básico-intermedio, en su mayoría, estudiantes de percusión. Se enfatizó igualmente sobre los objetivos de conocer, estudiar, identificar y practicar la percusión vallenata por medio de un manual escrito y videos de apoyo.

Este grupo de participantes se caracterizó por su inmediata aprehensión y comprensión tanto de los contenidos allí escritos, como de las técnicas y utilización de los videos como medio de aprendizaje, debido a que la información plasmada en el material, resultó familiar para la mayoría de ellos. Fácilmente se lograron objetivos individuales y a lo largo de tres horas, la realización del ensamble de percusión, fue exitosa como finalidad grupal.

Finalmente se efectuó una evaluación por medio de una encuesta, la cual se realizó al principio y al final del taller, siendo esta, el instrumento de medición con el que se pretende demostrar la funcionabilidad del manual como herramienta de estudio. Los encuestados o participantes fueron un total de 20 músicos activos y en proceso de formación, los cuales aportaron sus conocimientos, su tiempo y su criterio para calificar el presente trabajo.

ENCUESTA DE CALIFICACIÓN DIRIGIDA AL MANUAL ESTUDIADO

- Nombre y apellido: _____ Edad ____.
- Establecimiento educativo, o medio en el que recibe su formación musical: _____.
- Instrumento al que estudia o de su preferencia: _____ Ninguno ____.
- Qué nivel de estudio musical posee. Ninguno____. Básico____. Intermedio____. Avanzado____.
- ¿Tiene conocimientos de gramática musical? Ninguno____. Básico____. Intermedio____. Avanzado____.
- ¿Posee habilidades para la lectura o escritura de la percusión? Ninguno____. Básico____. Intermedio____. Avanzado____.
- ¿Domina, estudia o ha tenido algún contacto con instrumentos de percusión folclórica? Ninguno____. Alguna vez____. Siempre____. ¿Cuál?_____.
- ¿Domina, estudia o ha tenido algún contacto con instrumentos de percusión latina? Ninguno____. Alguna vez____. Siempre____. ¿Cuál?_____.
- ¿Alguna vez ha aprendido por medio de videos o audios? Nunca____. Alguna vez____. Siempre____.
- ¿Conoce o ha escuchado algo sobre la percusión vallenata? Nunca____. Alguna vez____. Siempre____.

PREGUNTA	CALIFICACION Marque con una X			COMENTARIOS
	De acuerdo	Parcialmente de acuerdo	Desacuerdo	
El contenido del manual se muestra de forma ordenada y precisa.				
Las imágenes y partituras son ilustradas clara y objetivamente de acuerdo con cada instrumento.				
Las técnicas de percusión mostradas, fueron claras y concretas para cada instrumento.				
Los videos complementarios ayudaron en el proceso de aprehensión de la información.				
¿Cree usted que fue provechosa la lectura, practica, participación o audición del contenido de este trabajo, para su aprendizaje y desarrollo musical?				
¿Considera que el contenido de este trabajo pueda servir para su beneficio a corto o largo plazo?				
¿Considera la reseña histórica de cada instrumento como un acercamiento a nuestro pasado cultural?				
¿Está de acuerdo con el uso de un manual escrito que sirva para el aprendizaje de la música folclórica?				
¿Cree que el objetivo de conocer y practicar la percusión vallenata se ha entregado eficientemente en el presente manual?				
¿Estaría de acuerdo con implementar las músicas folclóricas y tradicionales de nuestro país en su plan de estudios?				

Ciertamente el hallazgo más importante en la población estudiada, fue la carencia de conocimientos en músicas folclóricas y tradicionales, muchas veces debido a la poca importancia que se le da a estas músicas en el campo institucional y otras veces por el mismo entorno socio cultural que los acoge en la ciudad. Por esta razón, al inicio y durante toda la actividad, fue necesaria la contextualización de los contenidos y la resolución inmediata de dudas.

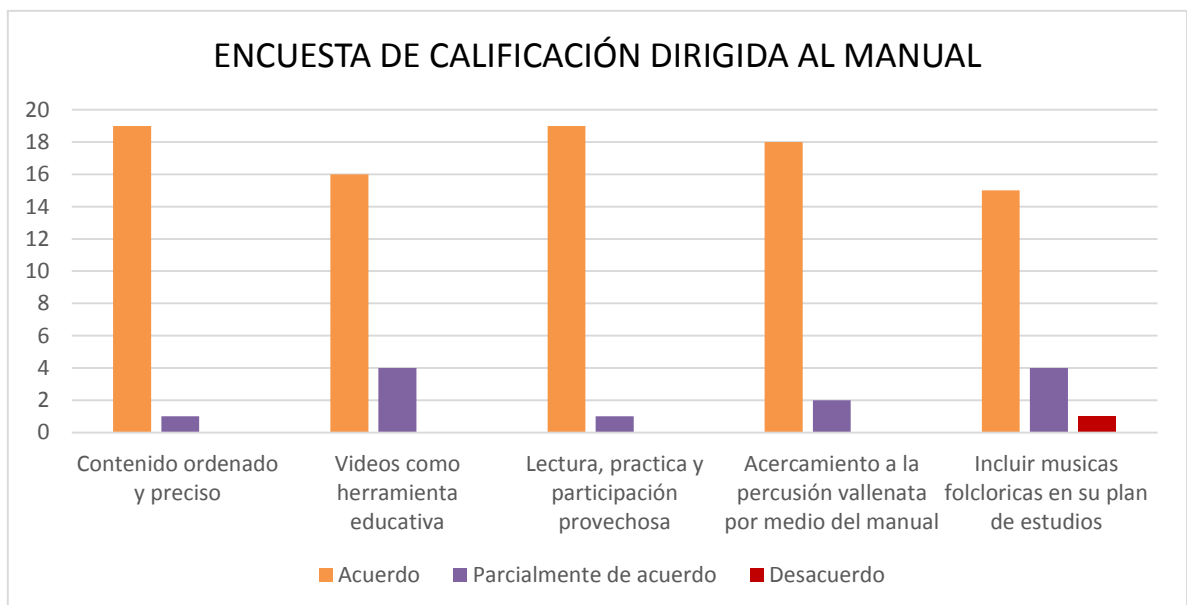
Por otra parte, la participación y entusiasmo que se generó al estudiar un manual de música tradicional colombiana, despertó en muchos de ellos la iniciativa de llevar más a fondo el proceso de entendimiento de los contenidos del texto.

Los elementos estadísticos utilizados para la sustentación y prueba de la funcionabilidad del manual, fueron estudiantes de música en proceso de formación, sus condiciones intelectuales en función de la música folclórica y la aceptabilidad individual que cada uno obtuvo al estudiar por un periodo de tiempo el manual propuesto.

La siguiente imagen muestra con una tabla el resultado de la primera parte del cuestionario, el cual, básicamente contiene, un resumen de las preguntas más relevantes aplicadas en la consulta inicial y sus valores en números de estudiantes.

CONSULTA	SI	NO	BASICO	INTERMEDIO	AVANZADO	NUNCA	ALGUNA VEZ	SIEMPRE
Percusionistas	10	10						
Nivel de estudio			13	6	1			
Conoce percusión folclorica						6	8	6
Conoce percusión latina						7	8	5
Conoce percusion vallenata						3	11	6
Aprende con videos						7	9	4

En la segunda imagen se grafican verticalmente los resultados arrojados por la encuesta al final del taller, donde se representan de 0 a 20 el número de estudiantes que participaron y en colores el nivel de aceptación, siendo 20 el mayor puntaje y el color verde su aprobación.



CONCLUSIONES

La aproximación escrita que se quiso lograr con el presente trabajo, no se desliga de la realidad, contexto y esencia que la música vallenata aporta a la sociedad, es más bien un camino práctico que muchos músicos puedan tomar al momento de iniciar un proceso de aprendizaje.

Se ha considerado hacer este recorrido trabajoso de investigación, interpretación y acercamiento a la percusión en la música de acordeón, para mostrar a las actuales y futuras generaciones la riqueza rítmica que encierra el folclor en Colombia y la importancia de su divulgación formal. De la misma forma este texto se encaminó a solucionar los problemas inmediatos en la búsqueda de referencias escritas de nuestros ritmos populares, debido a que la investigación preliminar para iniciar este proyecto, evidenció la carencia de material musical escrito para el estudio de la percusión vallenata

Por otra parte las encuestas, fotos y videos grabados durante la prueba funcional del manual, atestiguaron la aceptación que los estudiantes tuvieron al iniciar un proceso de aprendizaje folclórico por medio de una referencia escrita, así como su aliento al autor , para que los contenidos sean publicados y de fácil acceso a ellos.

En muestra de gratitud con todas aquellas personas que aportaron a este trabajo con sus ideas creativas, su guía en investigación, sus aportes intelectuales y su talento humano y musical, se produce este manual que recopiló sus saberes, sus aportes y que previamente probado y demostrado, funciona como herramienta educativa y de apoyo en el estudio de la percusión.

TRABAJOS FUTUROS

La propuesta inicial que se tenía para la elaboración de este manual era no más que la simple tarea de guiar, de una forma efectiva, el proceso de aprendizaje de los ritmos fundamentales de la música vallenata. La culminación, promoción y estudio por parte de músicos voluntarios, evidenció que estos alcances fueron posibles en un plano institucional.

En un futuro se propondría la creación de talleres dirigidos, donde se muestren a nivel regional, o de las instituciones ligadas a la Universidad, el contenido de este trabajo, como una herramienta educativa de enriquecimiento en los valores culturales.

También, se tiene en cuenta como un proyecto a futuro, que los contenidos, diseños e información del manual, puedan llegar a convertirse en un texto formal que integre el banco de referencias de la biblioteca musical en la Universidad Industrial de Santander, debido a que, si nos remitimos a los textos en música folclórica y bases rítmicas de las músicas colombianas, son pocas o nulas, las publicaciones con las que se cuentan físicamente; esto ayudaría en gran parte en la formación integral de nuestros futuros músicos y artistas de la UIS.

BIBLIOGRAFIA

- ABADIA Morales Guillermo. Compendio general del folklore colombiano. Biblioteca del Banco Popular. Santafé de Bogotá. Colombia. 1983
- ABADIA, Morales Guillermo. Instrumentos de la música folklórica de Colombia. Biblioteca Luis ángel Arango. Bogotá, 1981.
- ARAUJO Noguera Consuelo. Trilogía Vallenata, Biblioteca Luis Ángel Arango. Santafé de Bogotá. Colombia. 2002
- BONILLA-CASTRO, Elssy y RODRIGUEZ SEHK Penélope. Sobre los métodos cualitativos. Más allá del dilema de los métodos: la investigación en ciencias sociales. Bogotá: Grupo editorial norma. 1997.
- FUNDACIÓN festival de la leyenda vallenata. [en línea] Disponible en http://www.festivalvallenato.com/imgs/el_festival/2011/REGLAMENTOS.pdf . [Citado 16/03/2013].
- GAIRA café cumbia house. Importantes representantes del vallenato nos cuentan qué es una verdadera parranda vallenata [en línea]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=jTzB-oy-e-E> [Citado 13/05/2014].
- GENTON Daniel. Les tumbaos de la salsa. Percussions et musiques Afro-cubaines. I.D Music. Editions Musicales Francaises. 2000.
- GONZALEZ Héctor. Vallenato, tradición y comercio. Universidad del valle. Cali. Colombia. 2007
- HINOJOSA Tomás Darío. Cultura vallenata: Origen, teoría y pruebas. Biblioteca universidad nacional. Santafé de Bogotá. Colombia 1992.
- MARTINEZ Oñate Julio. El abc del vallenato, Biblioteca Virgilio Barco. Santafé de Bogotá. Colombia. 2003.
- OTERO, Ciro Quiroz. Ritmos e instrumentos de los cantos vallenatos. Patronato colombiano de folclor. [Artículo] Hemeroteca. Biblioteca Virgilio Barco. Bogotá 1986.
- STEFAN Schwieter, El Acordeón del Diablo [DVD] Alemania, Colombia, Suiza 2000, min 1-3, Historia, vida y obra de Francisco Rada Batista 1907-2003. [en línea] Disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=aqqPHjaNNpo>. [Citado 14/03/2013].
- ZAPATA Víctor Hugo. Notación musical y generalidades para conga y tumbadora. Libroarte Ltda. Medellín, Colombia. 2008.

ANEXOS

ANEXO A: TEXTO COMPLETO TRANSCRIPCIÓN DE LA ENTREVISTA REALIZADA A EL PIBE RIBERA, CAJERO.

- Ferney Toloza: Maestro pibe nos podría dar una pequeña introducción breve, rápida, de cuál es su vida musical, cuáles fueron sus inicios, con quien ha tocado, donde ha participado.

- Pibe Ribera: Pues yo me inicie con Aníbal Velázquez en el año 56.

- F T: Aja.

- P R: De ahí seguí con él. Después hice con Lisandro meza, de ahí con otro grupo y tuve grabando con mucho grupos en Barranquilla, en Medellín, en Bogotá.

- F T: Aja.

- P R: Así me pasé yo, entonces ahí hice un grupo con Aniceto molina esos mi compañero y... con el vine aquí a Valledupar en el año 60.

- F T: Ha, usted de donde es.

- P R: De calamar bolívar.

- F T: De calamar bolívar, ha ya.

- P R: De ahí, me enamoré de mi mujer aquí en el valle me quedé.

- F T: Se quedó.

- P R: Si, ya llevo 54 año de estar ahí. Yo tuve, con ella tuve 10 hijo.

- F T: Ha ok.

- P R: Pero ella falleció, quedé yo aquí, ahora estoy que, osea yo me fui pa Bucaramanga con los embajadores allá tuve una mujer.

- F T: También.

- P R: Si.

- F T: Bueno maestro y como fue sus inicios en la guacharaca, como o con la percusión osea, como empezó.

- P R: Yo aprendí primero a toca guacharaca depue aprendí a tocar caja depue le ensayé a las conga, la tumbadora y ahí fui yo...

- F T: Evolucionando.

- P R: Evolucionando en todo eto asi que ya entonce ya me volví fue ata un profesor poque en barranquilla yo daba clase y qué? En la guacharaca, fui guacharaquero de Aníbal, fui cajero de Aníbal.

- F T: De Aníbal Velázquez.

- P R: Fui con Lisandro meza también fui cajero y guacharaquero.

- F T: Haa listo.

- P R: Y... Epue con lo corralero entré a toca, tumbadora.

- F T: Tumbadora. ¡Ha con los corraleros.

- P R: Con los corraleros.

- F T: Haa.

- P R: Con Alfredo Gutiérrez, Lisandro meza, Calixto Ochoa.

- F T: Listo.

- P R: Bueno, ahí, ahí seguí yo mi vida pues andando andando entre la música iba a los otros países y viajaba poque con el primerito, primerito que salí yo de Colombia fue con Alberto pacheco. Salí de barranquilla a panamá.

- F T: Aja.

- P R: Tuve en panamá. Bueno de ahí eii depue llegue en barranquilla ya un profesional.

- F T: Si.

- P R: De ahí yo me florié mejor dicho yo tocaba de todo yo, mejor dicho, yo salía de, salí de un estudio de grabación a otro.

- F T: A otro.

- P R: Poque yo pue me hice ya ha.

- F T: A conocer.

- P R: Con músicos y me di a conocer con todo los instrumento. Yo hacía coros, cantaba, tocaba la caja, tocaba la la con la conga.

- F T: Con el timbal?

- P R: Guacharaca, con el timbal.

- F T: Ha listo, listo maestro. Como sería he, por ejemplo la forma de aprender de un músico la música vallenata. Yo tengo tres puntos. El músico aprende en el entorno cotidiano.

- P R: Exacto.

- F T: Que los papás, los tíos, los abuelos o en la casa o en la calle escuchen música vallenata. Otro punto es en una parranda vallenata cuando se reúne la gente a compartir un trago, a compartir una comida y hay músicos.

- P R: Si.

- F T: Y otro punto es en el mismo festival vallenato cuando usted ve a los artistas presentándose en la tarima, uno va aprendiendo, es cierto que uno puede aprender de esa forma?

- P R: Y...Tener el instrumento para ensayarlo,

- F T: Si.

- P R: Grabarse acá lo que vio hacer y ahí—

- F T: y ya empezar a... ha reproducirlo.

- P R: y yo a muchos muchachos aquí les enseñe a toca caja a la guacharaca bien bien tocaos,

- F T: Si.

- P R: Es que hay que enseñar bien y hay que tener la paciencia por lo meno-- a un niño —de- de cuatro cinco año, ahí que hablarle para la caja, ahí que eto (sonido guacharaca) hay de que enseñarle pone la mano y ponerle.

- F T: Empezar a llevarlo.

- P R: y llevarlo.

ANEXO B: TEXTO COMPLETO TRANSCRIPCIÓN DE LA ENTREVISTA REALIZADA A ALIZO FERNANDEZ, GUACHARAQUERO.

- Ferney Toloza: Ali, nos puede contar más o menos de una forma breve como ha sido su carrera música, como empezó, en donde ha tocado, de una forma así, rápida y sencilla.

- Ali Fernández: Bueno yo comencé, bueno tocando parranda con unos tíos míos que tienen vena musical y son músicos y después me vine para Valledupar, eso fue en el paso cesar, después me vine para acá para Valledupar, participé en festivales. Y después si le seguí a la parte del conjunto vallenato en el cual comencé con muchos grupos vallenatos.

- F T: Si

- A F: Si, he profesional mente toque con Diomedes Dionicio, Rolando Ochoa, e con Farid, toque con Ernesto Mendoza, Rolando Ochoa, con los hermanos Osorio y muchos más profesionalmente.

- F T: Aja, cuál fue su primer encuentro con el instrumento, con, digamos la guacharaca.

- A F: Eso he hereditario eso la música e de herencia, puede que uno la recate en la tercera cuarta generación y puede sé que uno, o sea uno no tenga un hijo que sea músico pero un nieto puede se músico, eso viene de herencia eso viene en la venas, y entonces la familia mía es así, la familia mía son muchos que son músicos, son compositores, son acordeoneros, entonces eso sale de mi familia.

- F T: Otra preguntica, como cree usted que aprende un músico, he valga la redundancia la música vallenata. Yo tengo tres puntos si, el primero es en el entorno social y cultural, digamos que valla usted por la calle y escuche música vallenata, en su casa escuche música, en el colegio, en un bus, en la tienda, escuche, o sea el entorno cultural que envuelva eso. Otro punto que yo tengo es en la parranda vallenata, que tengo entendido es una reunión de amigos, de colegas, donde se reúne a compartir un trago o una buena comida, un rato amable con los instrumentos. Y el tercer punto es en el festival vallenato, que quiéralo o no siempre va a haber una sugestión a aprender música vallenata por tantas presentaciones, por tantos músicos, por tantos instrumentos, yo tengo esos tres puntos donde la gente puede aprender. Es cierto o valido eso?

- A F: He, yo te podía refutar eso, por ques que, se puede da en el entorno social porque es que eso en el entorno social se puede da pero también hay que tener la visión y el oído musical si tú no tienes oído musical y estas en el entorno de la música no va a pasa nada, tienes que tene oído musical para.. Necesariamente

aprender, así sea tu que sea eee toques otros instrumento o vengas de otra parte tienes que tene un oído musical y la disposición claro pues ahora orita mismo hay muchas tesis acerca lo que es la percusión vallenata y hay muchos ya están saliendo libros donde uno puede aprender con partituras, con notación musical instrumento y aparte de eso si tú eres estudioso y tienes un oído aprendes enseguida.

- F T: Si, exacto sí.

ANEXO C: TEXTO COMPLETO TRANSCRIPCIÓN DE LA ENTREVISTA REALIZADA A JOSÉ CERVANTES Jr, CONGUERO.

- Ferney Toloza: Listo José, usted nos puede decir más o menos, a que se dedica, como es su carrera, como empezó a tocar, en donde ha tocado, cuáles han sido sus experiencias, así de una forma breve.

- José Cervantes: Bueno, yo nací en Bucaramanga, mi papá es percusionista, empírico he, primero tengo que hablar de mi papá porque gracias a Dios, por él es que soy músico y... aprendí lo que es el vallenato, lo sé por él, por mi papá. He yo nací en Bucaramanga, pero allá yo escuchaba vallenato bastante y como todos los niños empecé tocando desarmando los potes de leche klim, las ollas, todo normal.

- F T: Normal.

- J C: Después me vine y venía a pasar vacaciones acá a Valledupar y siempre mi papá me ponía detrás de mi papa cuando venía a ensayar con grupos con los que Iván a montar el CD con el que el iba a gravar y ahí fue donde fui aprendiendo el vallenato, el ¡vallenato!. Y empecé tocando con una agrupación, la primera agrupación fui a hacer un remplazo a mi papá, a mi papá lo operaron, Emilio Oviedo y Edward Morelo, toque un solo baile pero maginese yo taba recién Y... venia de Bucaramanga de to de fusionar otros ritmos otra, tocaba con orquesta entonces no no no osea no no no di la talla porque todavía faltaba para el vallenato entonces mi papá me decía ensaye vallenato me decía,, y empecé a darle duro con mi papá gracia a Dios aprendí, después ya fui, el primer grupo con el que toque ya firme fue con los angelito del vallenato y de los angelito del vallenato me buco Diomedes Dionicio Días un hijo de Diomedes, trabaje 5 años con Diomedes Dionicio, de Diomedes Dionicio me llamaron los hermanos Zuleta gracias a Dios, trabajé tres año con los hermanos Zuleta donde grabe mi pri mi primer CD profesionalmente completo y yo ya había grabado ya con Dionicio, grababa tres tema cuatro pero ya con los Zuleta me dieron la oportunidad de grabar todo el CD que fue el CD de la cuchilla, gracias a Dios pegó bastante y de los hermanos Zuleta trabajé, me llamó Omar Geles, con los diablitos, también trabaje 5 años con Omar Geles gracias a Dios, fue un cambio brusco de estilo musical, porque venía de los Zuleta que es vallenato vallenato puro de fuerza, a

un vallenato que era ya romántico, donde había que, habían unos matices. Yo recuerdo que el primer toque que hice con los diablitos cuando arranco la primera canción le di muy duro a la conga y too mundo voltio a mira feo, ja ja ja aro, eche pero ya supe que de ahí había que matizar y gracias a Dios me acople, dure 5 años. De los diablitos, me llamaron de la agrupación de Diomedes Días el cacique de la junta que fue mi gran sueño y fue inevitable decir que no porque el sueño de todo músico en ese entonces, mientras estaba Diomedes vivo era tocar con Diomedes y trabaje con Diomedes y grave un CD Con Diomedes también, que se llamaba listo pa la foto.

- F T: Huy, eso fue un éxito.

- J C: Si, también pego bastante. Eso fue un sueño cumplido Diomedes Días, también trabaje con otros grupos, con Farid Ortiz, el negrito Osorio y Pello Osorio, también trabaje con Ernesto Mendoza y Rolando Ochoa he trabaje con muchas agrupaciones o acompañe a varias agrupaciones también, osea, no trabajando fijo o haciendo remplazo que de pronto cubriendo turno que se enfermaban, con Jean Carlos Centeno, con Iván Villazon también. De la agrupación de Diomedes días fue donde me llamaron los muchachos de kvrass y hasta el sol de hoy.

ANEXO D: TEXTO COMPLETO TRANSCRIPCIÓN DE LA ENTREVISTA REALIZADA A JOSÉ SERPA, TIMBALERO.

- Ferney Toloza: Nos podría decir usted más o menos como llevo al timbal, cuál fue su primer encuentro, como empezó.

- José Serpa: Bueno, Desde pequeñito tenía la inquietud, tenía la como esa esa vena musical , me ponía aaa ha fregá con los pote con las lata y ya después que crecí bueno seguí con la inquietud de la música, y tuve una hermana que se casó, que vivió con un músico que tocaba bajo y con ellos viva un muchacho que tocaba timbal se llamaba Jorge colmenares y de ahí me puse yo a necia con mi inquietud de la música y cogía el cencerro en esa época cogía el cencerro del, me ponía, como ello hacían parranda me ponía acompañarlo sobre la música.

- F T: Si.

- J S: Con el cencerro cogía la música, el cencerro.

- F T: Sobre la música.

- J S: Sobre la música me ponía a tocálo y avece que el armaba el timbal y yo lo cogía pero eso fue algo innato.

- F T: Si, se llegó ahí.

- J S: Que llegó, que llegó a mi vida y a raíz de eso bueno, me siguió gustando.

- F T: Si.

- J S: Y hubo un amigo que como te comente ahorita de armando pulido, ellos tenían un timbalero pero no era fijo en ese grupo de armando pulido, entonces el sufría mucho con eso, de erdaa ete man se va pa otro grupo que tal, que nos va dejá tiraos y el amigo mío que prácticamente es un hermano mío, él se llama Alberto nieves, él es congüero. Y le comente a armando pulido, ben acá pero poray un pelao que le gusta la música y tiene oído y más o menos vamo a vamo a traelo pacá pa ve. Y así fue ve, por medio del yo entre a ese grupo, si, a la orquesta y me escucharon y me vieron; no pero ete pelao nojoda se va puliendo, lo hace bien, porque yo tenía la medida, tu sabe que lo fundamental de un músico es la medida.

- F T: La métrica.

- J S: La métrica si, y ya después bueno, ya lo demás se lo aprende uno y busca alguien que lo oriente que lo guie y de ahí me fui y pues bueno esos fueron mis inicios en la parte de la música, si, del timbal.

- F T: Del timbal.

- J S: Si, del timbal.

- F T: Otra cosita por ejemplo, yo tengo una pregunta ahí en mi trabajo, como cree que un músico vallenato o un músico aprende la música vallenata, yo tengo tres campos de acción. El primero es en el entorno social, que en su casa escuchen vallenato, su papá su tío sus hermanos, que el segundo es en la parranda vallenata, teniendo en cuenta que la parranda vallenata es una reunión de gente donde se reúnen a compartir una comida o un trago a compartir un momento y de esa forma comparten música, ese es un entorno donde se puede aprender o un tercer entorno es aquí mismo en Valledupar en el festival vallenato, que muchas veces la gente aprende mirando o la gente aprende escuchando a sus ídolos o a las personas que se están presentando, ¿ cree usted que sea cierto esos tres puntos de vista de cómo podría aprender inicialmente una persona?.

- J S: Bueno si, inicialmente si, primero que todo tú como músico debes de entender y comprender que la música nace con la persona, si la persona de pronto le gusta la música y no tiene ese oído, no tiene esa vocación para esa profesión, yo creo que, yo creo que no, si quiere aprende música, yo creo que no, si no tiene la vocación y no le nace, no creo que sea; porque yo he visto mucho caso aquí en Valledupar. Yo tengo un amigo que él le gustaba el timbal y tocaba el timbal pero, erda yo osea, lo ponían, lo ponían y osea nunca aprendió, pero lo que dices tú es

verdad. Aquí los niños como la costumbre es esa de la parranda y uno nace con eso, y si el niños que sí, que la inquietud de la música, quel papá le gusta, que tiene un amigo que es compositor, que es acordeonero y lleva la parranda constantemente, semanalmente a su casa y el niño está viendo eso, todo eso, toda esas cosa que están haciendo en la parranda, en la música y él tiene la inquietud y poray nace.

- F T: Si poray.

- J S: Si esa es la fase primordial de que la persona se incline por la música.

- F T: Osea que sea estimulada de muchas formas.

- J S: Si, claro.

- F T: A ya.