

¡Ay'ombe juepa jé!



En este Pdf interactivo encontrará: archivos con extensión .Pdf que se abrirán en el programa Adobe reader (software gratuito incluido en el DVD), archivos de video que se reproducirán en el reproductor instalado en su equipo, y archivos de audio que se reproducirán con los botones de play y stop indicados en el interior, para evitar reproducciones simultáneas se debe detener la reproducción que esté activa antes de activar otra.

¡Ay'ombe juepa jé!

Toca, canta, versea, juega
y baila con el vallenato

Cartilla de iniciación
en música popular tradicional
Eje Caribe Oriental departamentos
de La Guajira, Cesar y Magdalena



Roberto Ahumada Moreno
Tomás Darío Gutiérrez Hinojosa
Julio César Daza Daza
Ana Milena Machado Cruz
Carlos Antonio Silva Bonilla



MINCULTURA



**TODOS POR UN
NUEVO PAÍS**

PAZ EQUIDAD EDUCACIÓN

¡Ay 'ombe juepa jé!

Toca, canta, versea, juega y baila con el vallenato

Cartilla de iniciación en música popular tradicional
Eje Caribe Oriental - departamentos de La Guajira, Cesar y Magdalena

Roberto Ahumada Moreno
Tomás Darío Gutiérrez Hinojosa
Julio César Daza Daza
Ana Milena Machado Cruz
Carlos Antonio Silva Bonilla



República de Colombia
Ministerio de Cultura
www.mincultura.gov.co

Mariana Garcés Córdoba
Ministra de Cultura

Maria Claudia López Sorzano
Viceministra de Cultura

Enzo Rafael Ariza Ayala
Secretario General

Guiomar Acevedo Gómez
Directora de Artes

Alejandro Mantilla Pulido
Coordinador Área de Música

Jorge Humberto Franco Duque
Coordinador Componente Investigación PNMC

Jairo Armando Ortiz
Profesional de apoyo Componente Investigación PNMC

Guadalupe Gil Pabón
Coordinadora Proyecto Editorial PNMC

Roberto Ahumada Moreno
Tomás Darío Gutiérrez Hinojosa
Julio César Daza Daza
Ana Milena Machado Cruz
Carlos Antonio Silva Bonilla
Autores

Jorge Humberto Franco Duque
Asesoría Pedagógica y Musical

Carlos Artuto Correa Madrigal
Levantamiento y edición de partituras

M Y F Records Estudios
Grabación de Audios y videos

Kilka Diseño Gráfico
kilkadg@gmail.com
Diseño, Diagramación e Ilustración

Imprenta Nacional
Impresión

Impreso en Colombia
Material impreso de distribución gratuita con fines didácticos y culturales. Queda estrictamente prohibida su reproducción total o parcial con ánimo de lucro, por cualquier sistema o método electrónico sin la autorización expresa para ello.

Dirección de Artes
Plan Nacional de Música para la Convivencia
Carrera 8 # 8-43 Bogotá, D.C., Colombia
Teléfonos: (+1) 342 41 00 Línea gratuita: 018000 938081
plandemusica@mincultura.gov.co / www.mincultura.gov.co

Primera edición 2015
© 2015, Ministerio de Cultura
ISBN Versión Impresa: 978-958-753-203-6
ISBN Versión Digital: 978-958-753-204-3



Contenido

Presentación	8
Introducción	11
Capítulo 1. Contexto de la música tradicional vallenata	13
Los instrumentos de la música vallenata	15
El acordeón	16
La guacharaca	17
Del tambor indígena de dos membranas a la caja vallenata	18
La guitarra y el bajo eléctrico	18
Subregiones y escuelas del vallenato	20
Valledupar y su escuela central	21
Fonseca y la escuela Ribana	21
El Paso y la escuela negroide	21
Plato y la escuela ribereña	22
El vallenato sabanero	22
Estructura y evolución de los aires vallenatos	23
El paseo	23
El merengue	24
El son	24
La puya	25
Capítulo 2. La cartilla	26
Los materiales de la cartilla	27
Espacios sociales y educativos para el uso de la cartilla	28
Tiempos de aplicación de la cartilla	28

Capítulo 3. Juegos, rondas y danzas	30
Dos juegos de la región	31
Actividad No 1. <i>El caballito</i> . Cabalga con imaginación	31
Actividad No 2. <i>Arranca la yuca</i>	34
Dos rondas vallenatas.	37
Actividad No 3. <i>El zaino</i> . ¡Corre que te atrapan!	37
Actividad No 4. <i>La pava echá</i>	39
Danza del paseo vallenato	43
Actividad No 5. El cuento del “compae”	43
Actividad No 6. Danza merengue vallenato	46
Capítulo 4. La Guacharaca	48
Recomendaciones iniciales	48
Actividad No 7. Ritmo de paseo	49
Actividad No 8. Ritmo de merengue	50
Actividad No 9. Ritmo de son	51
Actividad No 10. Ritmo de puya.	52
Actividad No 11. Los matices de la guacharaca: El color y el volumen.	54
Actividad No 12. Jugando con matices, colores y volúmenes de la guacharaca	55
Capítulo 5. La caja vallenata	56
Recomendaciones iniciales	57
Actividad No 13. Iniciación a los golpes fundamentales	59
Actividad No 14. El ritmo de paseo	60
Actividad No 15. El ritmo de merengue	62
Actividad No 16. Ritmo de son	64
Actividad No 17. Ritmo de puya	66

Capítulo 6. El acordeón vallenato 69

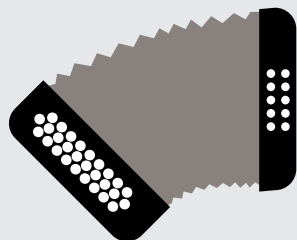
Actividad No 18. Conozcamos el acordeón.	69
Actividad No 19. Pulsemos y sonemos los botones del acordeón	75
Actividad No 20. Acunemos y exploremos el acordeón.	79
Actividad No 21. Acople de las manos derecha e izquierda en ritmo de paseo.	84
Actividad No 22. <i>La cachucha bacana:</i> canto y acompañamiento con el acordeón.	87
Actividad No 23. Estructura musical de las piezas vallenatas.	89
Actividad No 24. Dominio de los instrumentos y el canto en <i>La cachucha bacana</i>	90
Actividad No 25. Articulando melodía y bajos en aire de merengue.	91
Actividad No 26. El son, melodía y acompañamiento.	96
Actividad No 27. Aire de puya.	100

Capítulo 7. El bajo eléctrico 103

Recomendaciones iniciales	104
Técnica básica de la mano derecha	104
Técnica básica de la mano izquierda	106
Las notas en el diapasón	106
Melodía y Armonía en el bajo	107
Secuencia tónica - dominante - subdominante en el bajo y sus respectivos golpes.	108
Actividad No 28. El paseo	111
Actividad No 29. <i>La cachucha bacana</i>	112
Actividad No 30. El merengue	114
Actividad No 31. <i>La brasilera</i>	115
Actividad No 32. El son	117
Actividad No 33. <i>Altos del Rosario</i>	118
Actividad No 34. La puya	119
Actividad No 35. <i>Mi pedazo de acordeón</i>	121

Capítulo 8. La guitarra	124
Actividad No 36. Toquemos la guitarra.	125
Actividad No 37. El acompañamiento del paseo	127
Actividad No 38. <i>La cachucha bacana</i> en la guitarra en tonalidad de Do mayor.	129
Actividad No 39. Ensamble de <i>La cachucha bacana</i> con la guitarra y el grupo vallenato en tonalidad de Mi bemol mayor.	130
Capítulo 9. La Piquería en la escuela de música	132
Actividad No 40. Escuchemos cómo se improvisan los versos	134
Actividad No 41. <i>Bajo el palo e mango</i> : redondillas y cuartetos	135
Actividad No 42. Modelo para crear los primeros versos vallenatos	138
Actividad No 43. Sigamos haciendo versos vallenatos	142
Actividad No 44. Aprendamos con los mayores	143
Actividad No 45. La parranda en la escuela de música	144
Índice de tablas e ilustraciones	146
Tablas	146
Ilustraciones	147
Bibliografía	149
Créditos	150
Contenido CD.	152
Audios	152
Contenido DVD.	152
Audios	152
Videos	153
Archivos PDF	155

CONVENCIONES USADAS EN LA CARTILLA

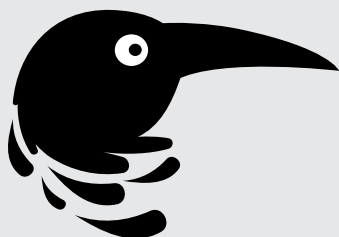


Audio

Reproducir

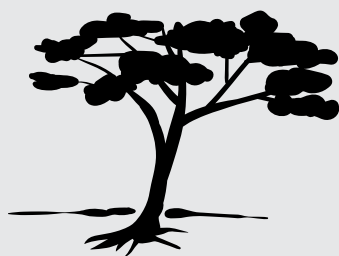


Detener



Video

Reproducir



PDF

Leer



Presentación

En el año 2003 el Ministerio de Cultura puso en marcha el Plan Nacional de Música para la Convivencia (PNMC) como política de Estado para ampliar las posibilidades de conocimiento y disfrute de la música, a través de la creación y fortalecimiento de las Escuelas de Música y las prácticas musicales en todos los municipios de Colombia. El PNMC busca además hacer de la música una herramienta que contribuya al desarrollo de los individuos y de las comunidades, al fortalecimiento de mejores oportunidades de educación y esparcimiento para los colombianos y a la construcción de proyectos colectivos en torno a esta expresión artística. Las prácticas de música popular tradicional, junto con los coros, bandas, orquestas y otras prácticas urbanas, generan de esta manera espacios de expresión, participación y convivencia.

Como estrategia de estímulo a la creación e investigación musical y en apoyo al proceso formativo, el Ministerio de Cultura desarrolla además el proyecto editorial asociado al PNMC destinado a la elaboración de materiales pedagógicos y musicales que recogen diversas características culturales y formas de conocimiento, correspondientes a las necesidades y niveles de desarrollo de los procesos formativos. Para el logro de estos propósitos, el PNMC se estructura a partir de los componentes de Formación, Dotación, Información, Investigación, Circulación, Creación, Emprendimiento y Producción, Gestión, y la Coordinación de Práctica Musicales Colectivas.

Desde 1999 el Área de Música del Ministerio de Cultura inició la implementación del *Proyecto de Músicas Tradicionales* como experiencia piloto en algunos municipios de Montes de María ubicados en los departamentos de Sucre y Bolívar, en el municipio de Tumaco en Nariño y en los departamentos de Meta, Arauca, Vichada y Casanare. El proceso priorizó el trabajo formativo con niños, jóvenes y maestros, y el fortalecimiento de las escuelas de estos municipios. Con la puesta en marcha del PNMC, se amplía la asesoría a todos los departamentos del país, atendiendo las particularidades de las músicas tradicionales de cada región, en una propuesta de *Ejes de Música Tradicional*. El concepto de *ejes* permite identificar las músicas de la tradición

con relación al territorio que prioritariamente las ha producido, en donde generan un fuerte arraigo social y, por ende, una especial identidad. Este concepto además hace referencia a los formatos instrumentales y a los géneros más representativos. En la actualidad se trabaja el fomento de las músicas tradicionales en los siguientes ejes:

- Eje Trapecio Amazónico: Murgas, formatos diversos -producto de procesos de colonización- y músicas indígenas de esta región cultural compartida con Brasil y Perú.
- Eje Caribe Islas: Agrupaciones con músicas de shiotiss, calypso, socca y otros.
- Eje Caribe Oriental: Agrupaciones de acordeón y guitarras con músicas vallenatas de merengue, son, puya y paseo.
- Eje Caribe Occidental: Agrupaciones de gaita, pito atravessa'o, tambora, baile canta'o, banda pelayera y músicas de cumbia, bullerengue, porro, fandango y otros.
- Eje Pacífico Norte: Chirimías con músicas de porro chocoano, abozaos, alabaos y prácticas vocales.
- Eje Pacífico Sur: Agrupaciones de marimba con músicas de currulao y prácticas vocales.
- Eje Andino Centro Oriente: Agrupaciones de guabina, estudiantinas, tríos, grupo carranguero y otros.
- Eje Andino Centro Occidente: Agrupaciones campesinas, estudiantinas, prácticas vocales, con músicas de bambuco, pasillo, shotís, rumba, parranda paisa y otros.
- Eje Andino Centro Sur: Agrupaciones de rajaleña y cucambas, tríos, duetos vocales, con músicas de guabina, sanjuanero, caña, bambuco fiestero y otros.
- Eje Andino Sur Occidente: Bandas de flautas, violines caucanos, andino sureño, con músicas de bambuco caucano, marcha, sanjuanito, pasillo, huayno y otros.
- Eje Llanos: Agrupaciones de arpa, bandola llanera, cuatro y capachos, con músicas de joropo.

Esta propuesta, sin pretensión de ser exhaustiva, se estructura para facilitar el estudio de las músicas de tradición popular, el desarrollo de los procesos formativos y las prácticas musicales que promueve el PNMCM en el país. Por consiguiente, justifica y demanda la creación de materiales didácticos dirigidos a la actualización de músicos que lideran la formación en las escuelas municipales en torno a las músicas



populares tradicionales, y están destinados a apoyar los procesos de formación con niños y jóvenes. Sin embargo, es nuestro deseo que también se utilicen en todo tipo de procesos académicos formales y no formales, cuyo insumo sean las músicas tradicionales de Colombia.

Como resultado de varios años de trabajo de investigación y experimentación pedagógica, estamos entregando *¡Ay 'ombe juepa je! Toca, canta, versea, juega y baila con el vallenato* -Cartilla de iniciación en música popular tradicional Eje Caribe Oriental - departamentos de La Guajira, Cesar y Magdalena, que culmina la colección de once Cartillas de Iniciación en Músicas Populares Tradicionales de Colombia, como una forma de materializar el diálogo entre los saberes tradicionales y académicos. Esta experiencia ha constituido para el Ministerio de Cultura una notable oportunidad de ampliar el conocimiento sobre las prácticas culturales diversas del país y enriquecer el camino hacia la edición de materiales en este campo.

Este proyecto editorial se fundamenta en la labor de investigación y creación musical con el propósito de integrar las diversas regiones del país, a través del conocimiento riguroso de las músicas tradicionales y sus contextos mediante su circulación e intercambio.

Introducción

Los autores de la presente cartilla son intérpretes y formadores que han vivido y estudiado la música vallenata de manera individual y colectiva, en espacios sociales que van desde la parranda y los festivales, pasando por las lecciones aprendidas de los mayores, hasta las escuelas independientes y municipales de música, en las que se gesta la creatividad y el disfrute, priorizando esta opción comunitaria a los intereses comerciales y sentando unas bases de fiesta y alegría de un patrimonio que hoy se ve amenazado. Es por esto que la cartilla busca fortalecer las comunidades formando sus niños, niñas y jóvenes a través de la música tradicional vallenata, en valores sociales y de convivencia, respetando los cánones estéticos de la tradición y potenciando la creación y el goce colectivo.

El grupo de autores fue conformado a partir de reconocer el saber especializado de cada uno de sus miembros, conocimiento adquirido a través de años en la interpretación de los instrumentos del grupo vallenato tradicional, a saber, acordeón, caja y guacharaca, a los que se suman la guitarra y el bajo eléctrico. Pero también el grupo contó con la participación de una experta en juegos, rondas y danzas regionales asociadas a los ritmos del vallenato y un maestro de la piquería y el repentismo. Esta combinación de conocimiento y experiencia, de interpretación y formación, está presente en la propuesta pedagógica y artística de la cartilla.

El diseño pedagógico del material de la cartilla se basó en el trabajo de investigación y análisis desarrollados por los autores sobre los elementos estructurales de la música vallenata. Largas horas y días de trabajo fueron decantando los contenidos de cada uno de los capítulos, elaborando una propuesta fundamentada en las formas de apropiación y reproducción de sistemas musicales, dancísticos, lúdicos y poéticos del vallenato tradicional de los departamentos de La Guajira, Cesar y Magdalena.

La cartilla tiene un elemento común y es que sus actividades se fundamentan en la ruta de ver – imitar – jugar - tocar – bailar – versear, para que disfrutando y creando, gocemos la música tradicional vallenata como práctica colectiva.



Este aporte sólo fue posible por la fuerza de una cultura que quiere permanecer viva y vigente, por la acción de sus practicantes. Por eso se agradece a todas aquellas personas, hombres y mujeres, reconocidos y anónimos, que desde su vida cotidiana han creado y recreado juegos y canciones, décimas y bailes, narraciones y fiestas, como fuente que alimenta permanentemente la sensibilidad de la región y el país.

Capítulo 1. Contexto de la música tradicional vallenata

Por Tomás Darío Gutiérrez Hinojosa

La música vallenata, tal como se la conoce hoy, es el resultado de una complejidad cultural que suma copiosamente factores geográficos, económicos, antropológicos, étnicos e históricos. No nació en una localidad específica, sino que es fruto de un escenario geográfico diverso del Caribe colombiano, situado por encima de las divisiones territoriales político-administrativas del Estado. Esta región aporta sus ríos, montañas, praderas, desiertos, lagunas, fauna y flora, elementos que ejercen una influencia determinante en la formación de un pueblo que forja y difunde su particular identidad vallenata.

El gran escenario geográfico en el cual surge esta manifestación musical es el Valle de Upar, gran valle que se extiende desde la Sierra Nevada de Santa Marta hasta la Serranía del Perijá, y desde Riohacha hasta el río Magdalena. En esta región se encuentran la Ciénaga Grande de Santa Marta, que es la ciénaga de agua dulce más grande del país y una de las más grandes de Suramérica; la Sierra Nevada de Santa Marta, que es la montaña más alta de Colombia; el Desierto de la Guajira, el mayor del país, habitado por siete pueblos originarios, con sus respectivos idiomas y sus músicas diversas; y el río Magdalena, ruta fluvial de gran relevancia para la historia y el devenir del país desde tiempos inmemoriales. Suficientes elementos que se conjugan, a través de quinientos años de historia, para engendrar una identidad cultural simbolizada en su música que hoy es orgullo de Latinoamérica.



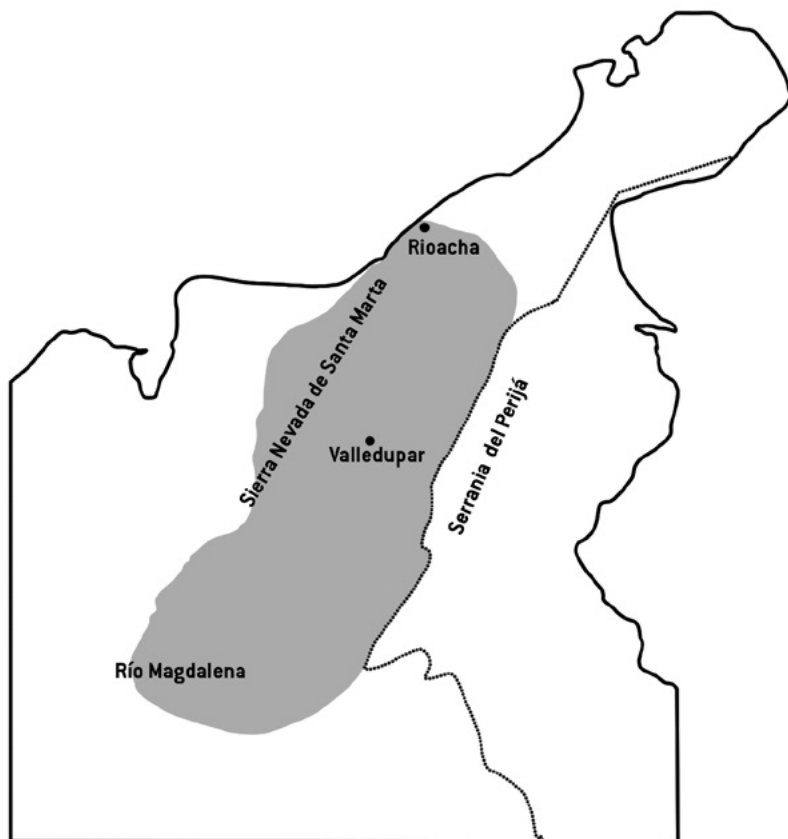


Ilustración 1.
 Mapa de la región vallenata según
 Tomás Darío Gutiérrez

Al igual que la naturaleza, los pueblos nativos del Valle de Upar han sido prominentemente diversos, en sus idiomas, músicas, religiones, formas de vestir, formas de trabajo y formas de organización política. Hubo antes de la Conquista pueblos pescadores, orfebres, cazadores, agricultores, guerreros, nómadas y sedentarios, provenientes de tres familias lingüísticas: Chibcha, Caribe y Arawak.

Con la conquista española y los procesos de expansión colonial, a tal diversidad se sumaron en la región múltiples manifestaciones culturales propias de gallegos, aragoneses, vascos, andaluces, portadores de idiomas y tradiciones diferentes. En este contexto, el aporte cultural africano, producto de las prácticas esclavistas de los españoles, fue determinante para la gestación de la actual cultura vallenata.

Se sabe que las rutas de los conquistadores españoles alcanzaron los puertos de Riohacha y Santa Marta, y que entre sus “mercancías” más abundantes traían afrodescendientes para venderlos como esclavos. También se sabe que muchos de los barcos “negreros” no eran oficiales sino contrabandistas, que evadían los puertos de La Corona y llegaban a lugares cercanos a estos, para ocultar a los africanos y atender sus enfermedades adquiridas en el viaje, y para alimentarlos con el fin de mejorar su precio.

Debido al carácter subrepticio de estas operaciones, muchos esclavos escaparon tierra adentro, agrupándose en lugares que propiciaron la convivencia con los indí-

genas habitantes de la región, antes de la conquista española. Fueron africanos que vinieron de familias yoruba, senegal, bantú, carabalí, muserengue, arará, lucumí etc., con sus propios idiomas, religiones, costumbres laborales, con sus músicas y demás elementos de sus vigorosas culturas. Así surgió la cimarronería y con ella la hibridación de las culturas africanas en esta región de América. El Adelantado Alonso Luis de Lugo, cuando atravesó todo el Valle de Upar, desde el Cabo de la Vela hasta Tamalameque en 1542, lo llamó *la región de los negros fugitivos*. Nótese que siendo uno de los primeros en llegar, los “negros cimarrones” habían llegado antes que él.

Algunos autores afirman que los negros en el Valle de Upar no solo habían llegado primero, sino que, antes de que llegaran los españoles, ya les habían enseñado a los indígenas, sus *malas costumbres*. Esto constituyó un hecho determinante: ya se había iniciado el incontenible zambaje y en adelante nadie podrá evitarlo; desde entonces han sonado en el caribe colombiano las gaitas indígenas junto con los tambores africanos.

Posteriormente, la música española con sus cantos y guitarras influenció y se mezcló en el poderoso árbol musical afroamericano regional. La clase y complejidad de las músicas de la región vallenata estará siempre expresada por la diversidad de sus organologías, que incluyen tanto a los caracoles musicales o los caparazones de tortugas de los indígenas, pasando por las gaitas, los tambores, las maracas, las guacharacas y otros, como a los acordeones y guitarras; la complejidad instrumental del Valle de Upar ha sido tan rica en sus variedades, que aún tiene capítulos desconocidos para la etnomusicología¹.

Los instrumentos de la música vallenata

El actual trío de caja, guacharaca y acordeón es un largo proceso de hibridación cultural y musical. Antes de él se interpretaron en la región una gran cantidad de instrumentos indígenas, europeos y africanos. Muchos cronistas de la conquista enumeraron y describieron los instrumentos indígenas: tambores de diversa morfología y uso; flautas o gaitas largas, cortas con tubo de insuflación o sin él, con cajas de resonancia en algunos casos; maracas; guacharacas; arcos de boca; cornetas de calabazos, de huesos tanto animales como humanos; caparazones de tortugas; sonajeros; etc. Por su parte, los africanos llegaron con tambores que percutían con sus manos,

1 Los indígenas Yukos, hombres y mujeres de la región de la Serranía del Perijá, interpretan el sokske, un maravilloso arco de boca, similar al de los nómadas Tuareg del desierto de Sahara; las mujeres kogui construyen e interpretan su tambor exclusivamente femenino y ritual, además prohibido para los no indígenas; su canto gutural y coral es digno de investigaciones más profundas. Intentar la explicación de toda esta diversidad y complejidad, tal vez sea la única forma de desenmarañar el proceso causal del mundo musical vallenato.



a diferencia del indígena y el español que percutían sus tambores con palillos, lo que significó un aporte invaluable.

De España llegaron guitarras, redoblantes, cencerros, bombos e instrumentos metálicos de viento, que para el caso del Valle de Upar no lograron penetrar las clases populares, como si lo haría desde el primer momento el acordeón, llegado a última hora, en el siglo XIX, también desde Europa.

Para los propósitos de la cartilla nos centraremos en la actual conformación de las agrupaciones tradicionales del vallenato: acordeón, caja, guacharaca, que suelen acompañarse además con guitarra y bajo eléctrico.

El acordeón

Instrumento patentado en Austria y creado en el siglo XIX, es el único instrumento no raizal del folclor musical vallenato (acordeón, caja, guacharaca), que llegó más de trescientos años después de la llegada de la percusión africana. El acordeón penetró por todos los puertos marítimos y fluviales de América, desde Canadá hasta Argentina. En Colombia llegó a Santa Marta, a Riohacha, a Mompo, a El Banco, a Tamalameque y de inmediato los contrabandistas y viajeros de ganado los transportaron tierra adentro.

En el primer año del siglo XX, ya muchos de nuestros juglares habían cambiado las gaitas por el acordeón, porque el instrumento recién llegado traía incorporados en su estructura las gaitas hembra y macho. A la derecha la hembra en los pitos, y a la izquierda el macho en los bajos. La fusión musical cobraría hasta hoy una gran importancia en todo el Valle de Upar y en el país.

Grandes sabios de nuestra música tradicional vivieron esta transición del siglo XIX al XX: Abraham Maestre en la Junta, Pedro Nolasco en El Paso, Francisco el Hombre en Galán, Cristóbal Lúquez en Atánquez, Sebastián Guerra en Rincón Hondo, Efraín Hernández en Valledupar, Quin Vásquez en Valencia, Manuel Medina en Punta de Piedras, Fruto Peñaranda en Treinta, Nandito el Cubano en Caracolí, Rosendo Romero en Becerril, Fortunato Fernández en San Diego y muchos otros, tanto que constituyen prueba incuestionable de que al llegar el siglo XX, la incorporación del acordeón a la música tradicional de esta región, ya era un fenómeno colectivo. Honor a aquellos que no alcanzaron al nuevo siglo: José León Carrillo

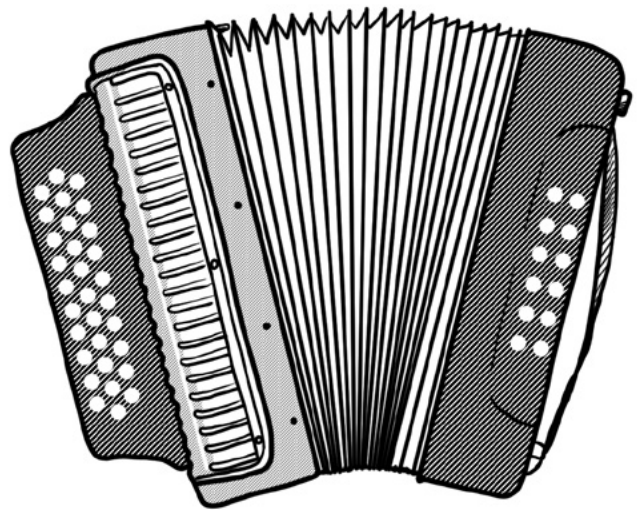


Ilustración 2.
El acordeón

Mindiola había muerto en Atánquez durante la última década del siglo XIX, aún se recuerdan sus cantos y sus notas, él personalmente había traído su acordeón desde España; Felipe Yepes cayó abatido por las balas en la batalla de Guamal en 1899, era la fratricida *Guerra de los mil días*. En la madrugada anterior había cantado sus merengues y su inolvidable puya, *La Velludita*, para animar a la tropa. Pidió, herido de muerte, que lo enterraran con su acordeón. Nunca llegaron a imaginar aquellos grandes precursores, que sus cantos y su instrumento, con olor a corral, a sudor y a angustias históricas, llegaron a ser causa de orgullo para el país que tanto amaron.

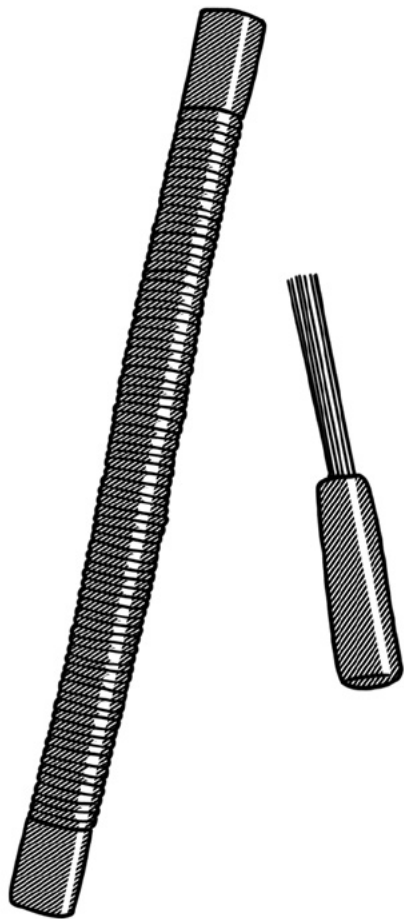


Ilustración 3.
La guacharaca

inductor a la meditación profunda. Éste fue el motivo por el cual los aztecas deificaron al grillito al que llamaban chapulín y lo mantenían en jaulas de oro. También para la cultura vallenata, la humilde y rústica guacharaca es objeto de honores en los festivales.

La guacharaca

Este instrumento hace parte de la familia de los idiófonos - instrumentos musicales que produce el sonido por la vibración del propio cuerpo -, los cuales pueden ser de choque, de sacudimiento o de fricción; la cultura musical vallenata emplea el pilón, las maracas y la guacharaca, respectivamente.

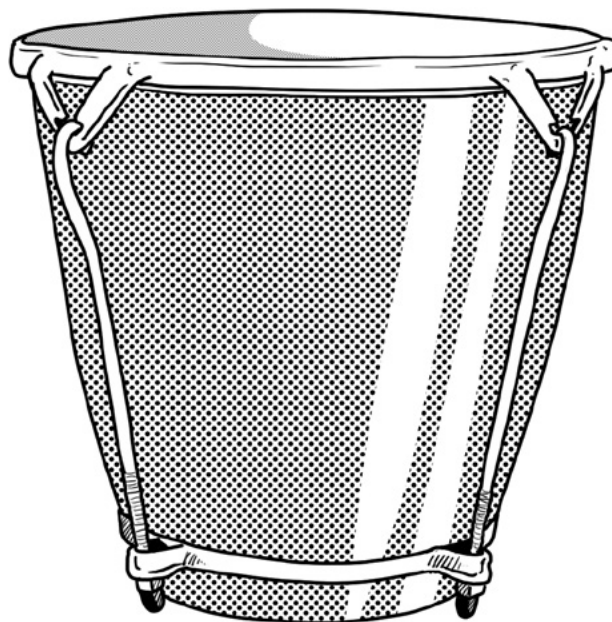
Con la guacharaca, como con las flautas, se intentó imitar el canto de algunas aves: la guacharaca es un ave de la cual hay tres especies diferentes en esta región del país; es del tipo de aves que cantan en coros de hembras y machos. Por ello, la guacharaca instrumento, en el pasado, al igual que las gaitas, estaba constituida por una pareja de hembra y macho y poseía un tamaño superior a un metro.

El sonido de este instrumento, equivalente no sólo al canto de la guacharaca, sino también al crik - crik del grillito nocturno o al rak - rak - rak del guasalé, es uno de los sonidos musicales que los pueblos originarios de América han considerado siempre como un



Del tambor indígena de dos membranas a la caja vallenata

Uno de los capítulos más apasionantes en la historia evolutiva de los instrumentos autóctonos de la música vallenata, es el de la caja, que no llegó de África, como se creyó por mucho tiempo, sino que es producto de diversas fases evolutivas sucedidas en la región vallenata. El Valle de Upar y la Sierra Nevada de Santa Marta podrían ser de los lugares del planeta con mayor cantidad y variedad de tambores raizales, hipótesis que invita a la investigación seria al respecto. Por ejemplo, aún hoy existe el kúmana de los koguis y wiwas y sus características son únicas, entre otras cosas porque éste es una de las excepciones americanas, pues se trata de monomembranófonos de fondo abierto que se percute con baquetas y es para uso exclusivo de las mujeres.



La caja vallenata evolucionó de la caja de dos membranas que se tocaba con dos baquetas. Este tambor acompañó al acordeón luego de su tardía llegada al Valle de Upar y así lo testimoniaron antiguos juglares, desde Eusebio Ayala, Luis Enrique Martínez y Alejandro Durán, hasta “Colacho” Mendoza. Aún hoy los viejos acordeoneros del cañaguatate continúan acompañando su acordeón con el viejo tambor indígena de dos membranas percutido con palillos. A partir de este elemento se fraguó la evolución de la caja vallenata: primero perdió una membrana para, de este modo, ser percutido, a veces con baquetas y a veces a mano limpia; luego se impuso la general percusión negroide, es decir, a mano limpia; y posteriormente, por razones de sonoridad, cambió su forma cilíndrica por la forma cónica.

Ilustración 4.
La caja vallenata

La guitarra y el bajo eléctrico

La guitarra es un instrumento que ha estado en la región desde la época colonial. En cuanto su tiempo de permanencia, aventaja al acordeón por más de dos siglos, sin embargo, hasta hace poco no fue tan popular por ser privilegio de las clases adineradas de la región. Los guitarristas interpretaron boleros, tangos, rancheras y en general *canciones*, como se denominaba, del repertorio romántico de la guitarra. Guitarristas famosos hubo en Riohacha, San Juan del Cesar, Valledupar, Fonseca, Atánquez y esporádicamente en algunos otros lugares, pero fueron tan pocos que podrían enu-

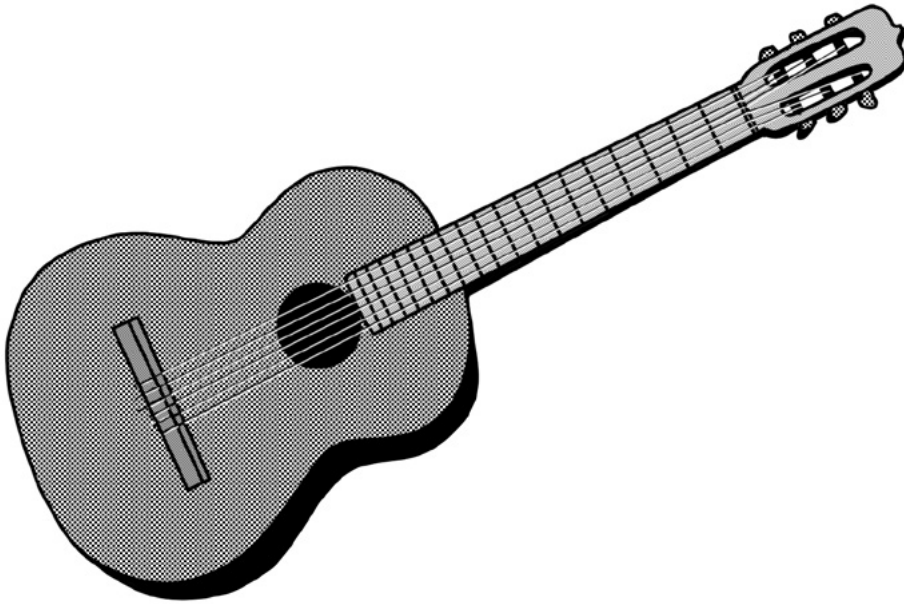


Ilustración 5.

La guitarra

merarse fácilmente. Algunas familias se relacionaron siempre en nuestro pasado con este instrumento, como los Espeleta, los Mendiola y hasta los primeros Zuleta, pues Cristóbal, aquel valduparense padre del Viejo Emiliano Zuleta, fue uno de los más destacados guitarristas vallenatos, sin embargo ninguno de ellos interpretó con la guitarra los cuatro aires del folclor vallenato.

Al parecer la incorporación de la guitarra al mundo del vallenato se debió fundamentalmente a Tobías Enrique Pumarejo, Don Toba (1906-1995), fuente de inspiración para el maestro Rafael Escalona. Don Toba fue el primer compositor vallenato que se acompañó de una guitarra, aunque él nunca la tocó; fue un verdadero juglar, montado a caballo y a diferencia de los demás no pertenecía a la clase popular sino a la más aristocrática y adinerada de las familias de la región desde la época de la colonia, tanto que tuvo el privilegio, para la época, de estudiar desde su adolescencia en Medellín en donde dedicó buena parte de su tiempo a la música, pues con otros jóvenes vallenatos de su misma clase tenían un grupo musical de violines, guitarra, flauta dulce y otros instrumentos no tradicionales. Sin embargo, Don Toba era un distinguido jinete y un vaquero de los mejores, oficio que al regresar a su tierra le permitiría empaparse del pueblo que le enseñaría su música tradicional.

Fue con Guillermo Buitrago (1920 - 1949) y Julio César Bovea (1934 - 2009) que se incorporó definitivamente la guitarra a la música vallenata. Buitrago, nacido en Ciénaga – Magdalena, en su repertorio diverso grabó algunos vallenatos de Emiliano Zuleta Vaquero, Tobías Enrique Pumarejo, Rafael Escalona y otros. Bovea, fundador de la agrupación *Bovea y sus Vallenatos*, difundió la música de Rafael Escalona con





Ilustración 6.
El bajo eléctrico

gran impacto en el interior del país. Sin embargo, la incorporación masiva de la guitarra al vallenato, no fue antes del surgimiento de Gustavo Gutiérrez y su escuela. La guitarra fue útil entonces a la inspiración y a la definición de los compases de un nuevo canto vallenato de métrica más lenta, vocabulario más refinado y tema predominantemente amoroso, dados los cambios socioculturales acontecidos en nuestra región durante los últimos cincuenta años. A partir de esta época sería común ver a los compositores vallenatos acompañados de la guitarra. Los primeros en destacarse fueron Carlos Huertas y Hernando Marín; posteriormente, los cantautores vallenatos han llevado una guitarra en sus manos para acompañarse.

A partir de la grabación masiva del vallenato con fines primordialmente comerciales, desde los años setenta, se incorpora el bajo eléctrico.

Subregiones y escuelas del vallenato

Las subregiones, particularizadas por sus paisajes, climas y tipos de poblamiento, fueron determinantes en la diversidad de estilos del vallenato. De esta manera distinguimos a Fonseca con su río Ranchería, su cercana vecindad tanto con la Sierra Nevada como con la Cordillera de los Andes, y su alto poblamiento afroamericano y español; a El Paso por su paisaje sabanero, su ganadería y su dinámica negroide; y a Valledupar, que junto al río Guatapurí, se nutrió de las tres etnias por su posición central. A estas subregiones se suman El Plato (Magdalena) y las sabanas del

antiguo departamento de Bolívar, subregiones que han aportado desde el principio suficientes elementos para crear particularidades dentro de la rica y definitiva versión tradicional del vallenato.

Valledupar y su escuela central

Valledupar es la mayor de las escuelas, pues comprende el sur de La Guajira y el Norte de El Cesar. Los pueblos del sur de La Guajira le pertenecieron desde siempre porque fueron ciudades chimilas en la *pre-hispanidad* o porque fueron fundados por Valledupar, como en el caso de San Juan. El norte de El Cesar comprende poblaciones de la Sierra Nevada de Santa Marta -con su influencia indígena- y de la planicie, como Valencia que fue un verdadero emporio vallenato. Es el sector más fecundo en acordeoneros, cajeros, compositores, así como gaiteros, antes del acordeón. Desde Becerril hasta San Juan y desde Ataques hasta Manaure, nada fue extraño en cuanto a los elementos constitutivos del vallenato. Los cuatro aires musicales se conocieron aquí desde el principio.

Fonseca y la escuela Ribana

El vallenato en La Guajira se extendió desde un principio hasta el área rural de Riohacha, con los aportes de Treinta, Cotoprís y Galán. Sin embargo, toda esta subregión tuvo su epicentro en Fonseca, con sus acordeoneros, músicos de viento, gaiteros y una próspera agricultura del tabaco y de caña de azúcar. A excepción de Francisco el Hombre, todos los demás cantautores de esta subregión son oriundos de Fonseca y sus alrededores: Nandito el Cubano, Juan Solano, Luis Pitre, Santander Martínez y Luis Enrique Martínez, entre algunos otros. Fueron ellos quienes cultivaron el merengue y la puya, y como solía ser común a aquellas primeras generaciones, viajaron a lomo de mula por toda la región. Luis Pitre engendraría hijos desde Riohacha hasta Chiriguaná, y Juan Solano procrearía más de ochenta, según se dice. Muchos de estos juglares, eran también trompetistas y clarinetistas, pero lo dejaron todo al conocer el acordeón. El último grande de ellos, Luis Enrique Martínez fue un verdadero fenómeno y el sembrador del vallenato por todo el río Magdalena: *Oigan muchachos / oigan la nota / como toca / el vallenato.*

El Paso y la escuela negroide

La cultura afro caribeña y el oficio de la ganadería fueron las principales columnas de esta formidable escuela, desde que Bartolomé de Aníbal Paleólogo Becerra fundara en 1593 esta población, bajo el nombre de Hato de San Bartolomé. La ganadería sirvió para neutralizar en cierto modo la esclavitud, mientras que los tambores y el canto impusieron su autoridad musical por encima de las cadenas. Al llegar el acordeón, durante la segunda mitad del siglo XIX, por la vía del río Magdalena, El Paso lo recibiría con una enorme ofrenda musical. Durante la primera mitad del siglo XX,



El Paso fue una apoteosis musical: gaiteros, cantadoras, tamboreros, bailadores y sobretodo acordeoneros inolvidables como Pedro Nolasco Martínez, José Antonio Serna, Víctor Silva, Luis Felipe Martínez, Alejandro Duran, Andrés Montufar, Germán Serna, Samuelito Martínez, Náfer Duran y muchos otros. Merengues y sones fueron los aires predominantes de esta escuela. Los bailes cantaos típicos de la región, se convertirían en aires vallenatos. Cuando surgió el festival vallenato, El Paso le regalaría a Colombia el primer rey de esta manifestación.

Plato y la escuela ribereña

Su área es tan extensa como dispersa en sus personajes, desde Chimichagua hasta Pivijay. De la escuela ribereña se destacan Pacho Rada en Plato, Juancho Polo en Flores de María, Manuel Medina Moscote en Punta de Piedras, y Abel Antonio Villa en Piedras de Moler. Sin embargo, no es un caso similar al de Valledupar, Fonseca o El Paso. Plato, como epicentro de la subregión del Magdalena representa un homenaje al maestro Pacho Rada, pero reconocemos que el origen diverso de estos cultores no permite establecer una sola centralidad. Ellos tocaron sones y enseñaron a las otras escuelas a conocerlos y definirlos, pero también conocieron las gaitas, el chandé y las tamboras.

El vallenato sabanero

No hay duda de que el vallenato fue cuidadosamente sembrado en las sabanas del viejo Bolívar por grandes juglares de todas las escuelas de El Valle de Upar, desde los primeros años del siglo XX. Sebastián Guerra visitó San Jacinto y Ovejas desde antes de 1930 hasta que se quedó en esa región para siempre; Alfredo Gutiérrez Acosta llegó desde La Paz para establecerse y formar a su hijo como gran acordeonero; su primo Carlos Araque vivió en Ovejas, tocó, cantó y enseñó hasta que la muerte lo sorprendió en un accidente de carretera; Alejandro Durán sentó la base de enseñanza en Planeta Rica hasta el último día de su vida; antes que él, lo habían hecho su hermano mayor Luis Felipe y su paisano Germán Serna; de otro lado, Rafael Enrique Daza, partió de Villanueva para pasar la vida en las sabanas.

Constantemente viajarían por toda las sabanas muchos otros cultores vallenatos como Chico Bolaño, Abel Antonio Villa o Luis Enrique Martínez. Sus enseñanzas producirían muy buenos frutos. Nunca antes de ellos hubo un juglar del acordeón en las sabanas. Lo mismo sucedió al Valle de Upar con la enseñanza de porros y fandangos; Lucho Bermúdez fue para el Valle de Upar lo que Sebastián Guerra para las sabanas, quien se radicó en Chiriguaná y desde allí impartiría sus enseñanzas a toda la región.

La sabana ha sido siempre una tierra de música, de esplendidos paisajes y de gente maravillosa y hospitalaria; esta debió ser la causa que atrajo a tantos cultores del vallenato, además de la formidable acogida que le prodigaron a su música pues, según

contaban Alejandro Duran y Germán Serna, sus arribos a esos pueblos resultaban apoteósicos, por lo cual la mayoría optó por quedarse hasta presenciar el magnífico vallenato sabanero de hoy.

Estructura y evolución de los aires vallenatos

Es importante entender que los aires musicales del vallenato son la estructura rítmica sobre la cual se crearon los cantos tradicionales de la región y es innegable que en esto también desempeñó un papel determinante la diversidad cultural. Los ritmos, compases y melodías vallenatas hacen parte de los elementos que caracterizan los tipos de cultura del Valle de Upar, por eso cada uno de los aires vallenatos hacen referencia a las vertientes culturales que los constituyen: por ejemplo el merengue es predominantemente africano; el paseo es más español y la puya es notoriamente indígena; no obstante en el curso de su constitución todos recibieron el influjo de la diversidad.

Otro aspecto importante son las dinámicas de poblamiento de cada subregión. Así, El Paso y sus alrededores tuvieron mayor presencia de población afro; es por esto que Octavio Mendoza solo compondría merengues y su sobrino, Alejandro Durán, diría toda su vida que su aire predilecto era el merengue. Los cultores de la Sierra Nevada, desde Atánquez hasta Caracol y Chorrera, fueron los reyes de la puya; aún hoy las gaitas indígenas de este sector interpretan la puya primigenia. De Valledupar y el afecto de sus clases dominantes por la música rural de la región, surgió el paseo en manos de cultores como Tobías Enrique Pumarejo y Rafael Escalona. El paseo, tal como lo conocemos hoy, es definitivamente una forma musical de los acordeoneros posteriores a 1950. Tal parece que el surgimiento de los cuatro aires en el tiempo, fue del siguiente orden: puya, merengue, son y paseo.

El paseo

Este es, entre los cuatro tradicionales, el ritmo musical moderno por excelencia del vallenato. Podría decirse que no existió antes de 1950, pero esto no constituye una verdad exacta; en realidad hubo diversos tipos de cantares que lo antecedieron y que se conocieron con distintos nombres según cada subregión: *Las Palomas* de los gaiteros de la Sierra Nevada de Santa Marta; *el Saloero* de la ciénaga de Zapatosa; *los sones* vallenatos de la escuela de Valledupar y sus alrededores.

El genio de Rafael Escalona, inspirado en cantares de grandes maestros como Tobías Enrique Pumarejo, Chico Bolaño, Fortunato Fernández, Efraín Hernández y Lorenzo Morales, fue la clave para estructurar definitivamente al paseo dentro de los aires vallenatos. Lo nuevo entonces es el nombre *paseo*. Todo indica que éste se usó por primera vez en Valledupar como forma de condensar los cantares que antecede-



ron a este ritmo. Hoy en día, es una forma musical cantada con un compás de dos por cuatro, sincopado, y un estilo literario rigurosamente narrativo – descriptivo. Miles de paseos se han entonado en nuestro país durante los últimos sesenta años, desafortunadamente el carácter politemático esencial a todo canto folclórico y que fue característica sobresaliente del paseo, ha cedido, en los tiempos modernos, ante el monotema del amor, por presión de la sociedad de consumo o de la *industrialización de la cultura*.

El merengue

“El más completo”, “el más original”, “uno de los más antiguos”, todos estos comentarios se oyen decir del merengue. Esta forma musical, con un compás de seis octavos es profundamente melódica y espléndidamente rítmica. El merengue bien ejecutado es la prueba para la región de que el cajero vallenato es un maestro. Aunque no tanto como la puya, estuvo en las manos de los primeros acordeoneros, pero al igual que aquella, fue conocido e interpretado por todos los gaiteros y tamboreros del *Gran Valle*², desde Riohacha hasta el río Magdalena.

Con merengues se cantaron arengas al ejército libertador; con merengues se resaltó la valentía de los guerreros del siglo XIX, y también con un merengue Juan Solano describió el primer avión que surcó los cielos de esta región. A pesar de su remota antigüedad, parece que fue a partir de 1890 cuando esta forma musical se incorporó definitivamente al mundo del acordeón, pues los acordeoneros nacidos entre 1890 y 1920, se caracterizaron por la interpretación del merengue y lo llevaron al máximo nivel, hasta el punto que, por aquella época, ellos se disputaban el espontáneo título de *rey del merengue*.

Hubo quienes jamás compusieron cantos en otro aire, o quienes como Octavio Mendoza, en El Paso, nunca asistieron a una parranda si no tenían un merengue para estrenar. Chico Sarmiento, Octavio Mendoza, Eusebio Ayala, Víctor Silva, Chico Bolaño, entre otros, fueron adalides del merengue vallenato, y hasta Alejandro Durán solía decir con orgullo que éste era su aire predilecto. A ritmo de merengue le cantaron a la guerra con el Perú, a los episodios de la zona bananera, a las crecientes del río Cesar o al caminar de la morena que les quitaba el sueño.

El son

Hermano de compás del chicote de la Sierra Nevada de Santa Marta³ es, sin embargo, característico de las escuelas negroide o pasera y ribereña. Al ser de cuatro tiempos, hace pareja con el paseo, con el cual por mucho tiempo constituyó una misma forma musical conocida como *sones vallenatos*. Nunca se interpretó en la escuela Ribana o de

2 Con *Gran Valle* se refiere al Valle de Upar.

3 Se refiere a la danza y canto del chicote, legado cultural de la Sierra Nevada de Santa Marta.

Fonseca, sino hasta los tiempos actuales. Los más recios intérpretes de sones fueron de la primera generación y casi todos de las escuelas de El Paso y el río Magdalena: Sebastián Guerra, Manuel Medina Moscote, Pedro Nolasco Martínez, Rosendo Romero Villarreal, cantaron sus lamentos a ritmo de son, pero también hermosas canciones de amor bajo la quejumbrosa cadencia de esta forma musical silvestre.

Muchos de los sucesos más importantes del acontecer histórico de la región quedaron plasmados en espléndidos sones: guerras, epidemias, veranos, amores, protestas, denuncias públicas etc. Sebastián Guerra entonó sones a las enfermedades venéreas que aquejaron a la región a partir del éxodo inmigratorio de la zona bananera; a los actos de supuesta corrupción de la esposa del Alcalde de su pueblo, a su caballo *Pechichón*, a su perro y a todas las cosas que acontecieron desde Rincón Hondo, su tierra natal, hasta San Jacinto Bolívar, tierra que quiso mucho; el compás del son que marcan las bailadoras de chicote de Atánquez, es el mismo que hoy marcan con el bajo los acordeoneros participantes del Festival Vallenato. Un son romántico entonado por Jorgito Celedón, sirvió para recordarnos que esta forma musical está tan viva y vigente como hace ciento cincuenta años.

La puya

Es uno de los más antiguos aires vallenatos, pues al lado del merengue, su gemelo rítmico, fue interpretado por las gaitas antecesoras del acordeón, como por los primeros acordeoneros de las escuelas central (Valledupar) y Ribana (Fonseca). Tan antigua es esta forma musical que su ritmo y melodía consisten en la imitación de cantos de pájaros característicos de su región de origen: la *Parguarata*, el *Kuíbaro*, el *Turpial*, etc.

En sus principios la puya no tenía canto, “porque no lo necesitaba”, era pura melodía y ritmo. Los primeros acordeoneros de Valledupar, Fonseca y sus alrededores, fueron espléndidos intérpretes de puyas: Fruto Peñaranda, Francisco el Hombre, Nandito el cubano, Abraham Maestre, Fortunato Fernández, Agustín Montero, Silvestre Herrera, Efraín Hernández etc. Uno de la segunda generación siguió sus pasos con gran orgullo: Juan Muñoz, el enorme sandiegano de *la vieja Gabriela*. Esta fue, sin duda, de las primeras formas musicales vallenatas, que pasó de las gaitas al acordeón.

La puya, al igual que el merengue, está en un compás de seis octavos y, aunque musicalmente es más melódica que aquel, parece a simple vista compleja por la velocidad que le imprimen los intérpretes. Fue la forma general de cantarle al amor y a la naturaleza a finales del siglo XIX y en los albores del siglo XX, en el norte del Valle de Upar, a pesar de que sus versos elementales y cortos no eran muy aptos para la narración o la descripción.



Capítulo 2. La cartilla

¡Ay' ombejuepa jé! es una expresión de alegría que surge en forma espontánea en las parrandas, para animar a los asistentes y a los músicos en su interpretación, en cualquier ocasión en que el vallenato se convierte en un elemento de integración social y cultural. Como cartilla de iniciación musical se fundamenta en dos pilares: la oralidad y el entorno social. Al reconocer la oralidad la cartilla propone, como guía pedagógica, la aplicación de las formas como socialmente se apropia el vallenato, el sentido de la juglaría y el reconocimiento a la colectividad de practicantes. El segundo pilar, el entorno social, tiene en cuenta los espacios y tiempos de la recreación e improvisación del vallenato en sus prácticas colectivas, mediante el sonido expresado en la oralidad, el cuerpo, la lúdica, las rondas, los bailes y danzas, el canto, el verso, las ocasiones y formas tradicionales de interpretar los instrumentos del formato vallenato, cuyo punto de encuentro es la parranda vallenata, escenario natural de aprendizaje donde empiezan la recreación y el disfrute.

La cartilla está dirigida a profesores de música tradicional vallenata interesados en llevar a cabo procesos de formación con niños, niñas y jóvenes, en escuelas municipales de música, instituciones educativas, escuelas comunitarias y demás espacios de conocimiento y disfrute de esta práctica colectiva. No exige conocimientos previos de lectura y escritura musical, porque se aprende y aprehende haciendo, viendo, creando, imitando y escuchando. Para lograrlo, la cartilla viene acompañada de un material de audios, videos, partituras y documentos de referencia que apoyan los procesos formativos para el desarrollo interpretativo de la música vallenata a nivel individual y colectivo, con el fin de brindar a las nuevas generaciones la posibilidad de lograr un desarrollo instrumental básico, así como espacios para que los músicos mayores continúen siendo actores importantes y portadores vivos de los sonidos tradicionales vallenatos y sus manifestaciones sonoras.

El texto incluye las partituras de las canciones abordadas, en la carpeta PARTITURAS del DVD anexo. En todos los casos para realizar las actividades propuestas en la

cartilla, se recomienda a los profesores disponer de un salón suficientemente amplio, con reproductores de archivos de audio y video en buen estado.

Los materiales de la cartilla

La cartilla contiene

a. Materiales escritos.

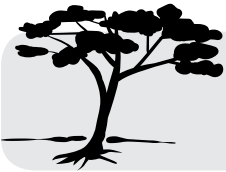
Pueden ser impresos o no impresos.

- Los materiales impresos constituyen el cuerpo de la cartilla.
- Los no impresos son documentos complementarios en archivos de formato PDF. Estos documentos son:
 1. Las partituras de los juegos, las rondas y de los temas vallenatos de referencia para desarrollar las actividades pedagógicas propuestas en esta cartilla. Estas últimas no son transcripciones sino guías para la interpretación del vallenato en contextos universales.



PDF
PDF No 1. Partituras de referencia

2. Las versiones extensas de los capítulos 1. *Contexto de la música tradicional vallenata*, y 9. *La piquería en la escuela de música*, tal como fueron entregadas en sus versiones originales por parte de los autores.



PDF
PDF No 2. Documento *Contexto de la música tradicional vallenata*
[versión extensa] - Tomás Darío Gutiérrez Hinojosa



PDF
PDF No 3. Documento *La piquería en la escuela de música*
[versión extensa] - Julio César Daza Daza

3. La misma cartilla impresa está incluida en el DVD adjunto como archivo PDF interactivo para que el formador recurra a los archivos vinculados al texto e imprima las páginas que considere necesarias para realizar sus actividades.



d. Materiales de audio

- Audios de los ejemplos musicales que apoyan las actividades del material impreso.

e. Material audiovisual

- Videos de actividades como danzas, rondas y juegos.
- Videos de apoyo para la ejecución instrumental y versos de piquería.

Espacios sociales y educativos para el uso de la cartilla

Esta cartilla es ante todo una herramienta para la apropiación y la recreación de la música del eje vallenato. Como ya se dijo, la principal estrategia para estos dos fines es la observación-imitación-repetición. Para ello se utilizarán como recursos indispensables, el cuerpo, la música y el movimiento.

Es recomendable que los formadores tomen consciencia del gran valor que representa para una cultura el conocimiento atesorado por muchos años por parte de los sabedores y sabedoras de mayor edad. El respeto y el reconocimiento hacia estas personas deben llevar, en algunos casos, a tenerlos en cuenta para los ensambles musicales, o para sesiones donde ellos cuenten historias importantes de su vida en la música, principalmente en el capítulo dedicado a la parranda y los festivales. Para hacerlo de una manera respetuosa y eficiente se propondrán algunas actividades al respecto.

No puede perderse de vista que se trata de una cartilla de iniciación y que debe convertirse en un vehículo dinamizador y multiplicador de la cultura regional. Por esta razón se propone su uso en diferentes centros de formación como escuelas municipales de música, escuelas de danza popular y tradicional, universidades, instituciones educativas oficiales y privadas, centros culturales, academias privadas, jardines infantiles y demás instituciones en donde existan o se puedan implementar la práctica grupal de la música, la piquería y la danza vallenata.

Tiempos de aplicación de la cartilla

El formador debe tener presente que la cartilla es una ayuda para la apropiación social del patrimonio musical de la región, sin perder de vista el objetivo básico: conocimiento, práctica y disfrute de la música. De esta manera el formador debe proponer objetivos y metas para los grupos que tenga a su cargo, guiándose por la calidad obtenida por sus estudiantes en la realización y apropiación de contenidos de cada una de las actividades propuestas.

El tiempo de duración de las actividades está sugerido en algunas de ellas. Sin embargo cada estudiante y cada grupo tienen sus propios tiempos dependiendo de distintas circunstancias, entre ellas la frecuencia de reunión para llevar a cabo los procesos formativos. Se recomienda que mínimo deba ser dos sesiones semanales de dos horas cada una y que en cada sesión se lleven a cabo juegos, rondas, canciones, improvisación de versos, práctica instrumental colectiva, danzas. La escuela de música, o en general, el lugar de aprendizaje, debe propiciar el estudio individual de los estudiantes para perfeccionar sus conocimientos con los instrumentos.

En todos los casos se recomienda:

- Conocer a profundidad las aptitudes y actitudes de los estudiantes frente al proceso formativo musical.
- Elaborar un plan de trabajo donde combine actividades con tiempos de dedicación.
- Evaluar permanente del avance individual y colectivo.



Capítulo 3. Juegos, rondas y danzas

Por Ana Milena Machado Cruz

En esta región del país, todos cantan y bailan al son del vallenato. Lo hacen en las fiestas familiares, en reuniones sociales, en los festivales y parrandas, donde sueñan el son, el paseo, la puya y el merengue. Sin embargo, en diferentes lugares de la región, docentes de instituciones educativas utilizan otros repertorios de la tradición como materiales pedagógicos. Es así como en Valledupar, en la apertura de la fiesta del vallenato en abril, se realiza un gran desfile en donde profesores y estudiantes bailan *la danza*⁴ *del pilón* con casi 300 grupos de danzarines. Por ello, como vallenatos y docentes de la música y la danza de la región, es necesario propiciar que los niños gocen de los juegos, las rondas y los bailes en el barrio, en el colegio y cotidianamente en la escuela de música.

Para los propósitos de esta cartilla, es punto de partida la apropiación de los ritmos del vallenato a partir de la experiencia corporal asociada a la música. Esa experiencia de cuerpo – sonido – movimiento se inicia en la cultura vallenata desde la casa. En el vientre materno ya existe un contacto directo con la música y el baile. Luego, desde muy pequeños, los padres y madres involucran a sus hijos en las fiestas de la familia, los llevan a las fiestas patronales, a las parrandas y a los festivales. Se apropian de la música y el baile sin percatarse, y se hacen conscientes de que música y baile forman un binomio indisoluble.

En este punto nos preguntamos ¿De dónde vienen las músicas y bailes vallenatos? ¿Qué pasaba antes de existir el vallenato como hoy lo conocemos? Pues bien, antes del vallenato existían otras músicas que todavía se practican en la región, como los *bailes*

⁴ La expresión “danza” hace alusión a las propuestas de coreografía que hace la autora del capítulo 3, sobre las formas populares de bailar el vallenato.

cantaos. En este capítulo se retomarán los ritmos del grupo de tambora y *baile cantaos*, adaptados en versión de vallenato y grabados por músicos populares de la región, como un reconocimiento especial a este formato musical y como antecedente del vallenato; a través de los juegos y rondas seleccionados se buscará que los estudiantes reconozcan, además del vallenato, otros contextos musicales y dancísticos de la región.

En este capítulo se presentan en su orden los juegos, luego las rondas y por último las danzas del paseo y el merengue, y se propone el desarrollo de capacidades motrices, rítmicas, expresivas y socio-afectivas de los estudiantes a partir de los repertorios de juegos, rondas y danzas, a través de sus prácticas colectivas, para apropiarse y preservar este acervo patrimonial de la región vallenata.

Dos juegos de la región

El juego es una de las principales y más adecuadas mediaciones para la apropiación de la música vallenata y el baile regional. Todavía, en la vida familiar de algunas regiones, vemos cómo la casa de los abuelos es el punto de encuentro intergeneracional, en donde los nietos comparten y aprenden nuevos juegos. En esta cartilla se proponen dos juegos: *El caballito* y *La Yuca*.

Estos juegos se realizan con el propio cuerpo y con recursos fácilmente disponibles en la naturaleza, con objetos caseros, con juguetes simples que pueden ser contruidos por los niños y suelen estar estrechamente vinculados con el folclor, con poesías infantiles, retahílas, canciones, bailes y otros contenidos y valores de la cultura popular.

Actividad No 1. *El caballito*.

Cabalga con imaginación

De los cantos de tambora proviene *El Caballito*, juego que se interpreta de manera espontánea en una amplia región que comprende el Bajo Magdalena, la parte alta del Magdalena Medio y la Depresión Momposina. Es un juego de imitación sobre los diferentes movimientos del caballo: el caballo cojo, el que camina, el que corre, el que duerme...

Esta actividad se propone:

- Generar acciones corporales que faciliten la exploración rítmica.
- Desarrollar habilidades de improvisación en los participantes.
- Impulsar el desarrollo de la expresividad corporal de manera espontánea.



Preparación del juego: Se debe contar con un espacio o un salón amplio, sin obstáculos y bien iluminado, y un reproductor de música en buen estado (grabadora, equipo de sonido, etc.).

Tiempo aproximado de la actividad: 20 a 30 minutos.

Número de participantes: 10 a 25.

Recomendaciones antes de iniciar: El profesor debe de estar preparado para imitar al jinete de un caballo que está cojo, que camina normal, que galopa, que trota. Para lograrlo debe tener muy claras las imágenes de cada una de estas situaciones. Adicionalmente, debe memorizar la letra de la canción *El Caballito*, que aparece a continuación y cuya música puede encontrar en el audio No. 1 del CD anexo:

El Caballito

Coro: Se encojó, se encojó
Se encojó mi caballito

Voz líder 1: Mi caballo de madera
Mi juguete más bonito
Se le ha dañado una pata
Y se encojó mi caballito
Navegando río abajo
Vi jugando a un abuelito
Me enseñó cómo curarlo
y bailamos ese jueguito.

Voz líder (recitado): atención a los niños
Que ahora va a empezá' el jueguito
Vamos todos a imitar
Lo que haga el caballito

Voz líder: Uele lei lei la
Se encojó mi caballito...

Coro: Se encojó, se encojó,
Se encojó mi caballito

Voz líder: Uele lei lei la
Caminó mi caballito...

Coro: Caminó, caminó,
Caminó mi caballito

Voz líder: Uele lei lei la
Galopó mi caballito...

Coro: Galopó, galopó,
Galopó mi caballito

Voz líder: Ay que se encojó y se encojó
Se encojó mi caballito...
Ay que se encojó y caminó
Caminó mi caballito
Uele lei lei la
Ya brincó mi caballito...

Coro: Ya brincó, ya brincó,
Ya brincó mi caballito

Voz líder: Uele lei lei la
Se enhieló mi caballito...

Coro: Se enhieló, se enhieló,
Se enhieló mi caballito

Voz líder: Uele lei lei la
Se agachó mi caballito...

Coro: Se agachó, se agachó,
Se agachó como un sapito

Voz líder: Ay que ya brincó y se enhieló
Se agachó mi caballito...
Roberto con su acordeón
También juega al caballito
Lo que él haga en su acordeón
Hazlo tú con las manitos
Galopando vamos ya
Tiqui taca el caballito...
Como lo diga el tambor
Lo hacemos con las manitos
Como Jairo lo tocó
Lo hacemos igualitico
Uele lei lei la

Se encojó mi caballito...

Coro: Se encojó, se encojó,
Se encojó mi caballito

Voz líder: Uele lei lei la
Ya corrió mi caballito...

Coro: Ya corrió, ya corrió,
Ya corrió mi caballito

Voz líder: Uele lei lei la
Ya giró mi caballito...
Ay que se encojó y ya corrió,
Ya corrió mi caballito
Es que ya corrió y se paró
Se agarró de las manitos
Ya giró, ya giró, ya giró mi caballito
Giró, giró, giró, giró mi caballito

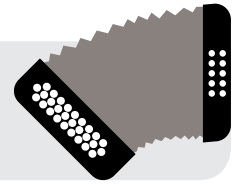
Coro: Ya cansado mi caballo
Ha cerrado sus ojitos
Vamos todos a arrullarlo
Se durmió mi caballito

Paso 1: Después del saludo, el profesor se monta en su caballo imaginario y juega con él: el caballo camina, baja la cabeza, se para en las patas de atrás; el caballo corre, el jinete frena el caballo; el caballo dobla a la izquierda, dobla a la derecha; el jinete impulsa al caballo con las rodillas para que acelere; etc. Luego invita a todos los niños y niñas a imitar esas acciones y proponer otras que se les ocurran. ¡Diviértanse un corto rato!



Paso 2: Todo el grupo escucha la canción *El Caballito*.

Audio
CD Audio No 1. *El Caballito*



Paso 3: El profesor canta con los estudiantes hasta asegurarse que todos y cada uno dominan la letra de la canción; debe observar la precisión rítmica y las habilidades para el canto de todos los participantes. Es necesario, que quien dirige la actividad tome atenta nota sobre los casos en los que debe apoyar la entonación y el ritmo de los niños al cantar. Se recomienda acudir al audio.

Paso 4: Se ubican los niños en un círculo y se elige un líder que guíe la canción. Este líder se escoge teniendo en cuenta al niño o niña que demuestre su recursividad para improvisar nuevas situaciones del caballo.

Paso 5: ¡Otra vez que suene la música! Empiezan a bailar saltando y cantando simultáneamente, todos rodeando al líder deber ir imitando la situación que menciona la canción. Ejemplo: Agacharse cuando diga “Se agacho mi caballito”.

Paso 6: Se detiene la música para que los participantes puedan hacerlo solos. Por ejemplo:

Todos: Uele lei lei la

Líder: Pateó mi caballito

Todos: Pateó, pateó, pateó mi caballito...

Se da continuidad a la actividad proponiendo otras situaciones.

Tarea para la casa: Se invita a los participantes a que observen el comportamiento de los caballos en vivo, en televisión, internet, películas o documentales.

Luego se incentiva a los niños a introducir de manera creativa, otros comportamientos del caballito, observados por ellos.

Actividad No 2. *Arranca la yuca*

El juego de la yuca se practica en la mayor parte del caribe colombiano, con diferentes variantes de acuerdo con cada subregión. La yuca es un alimento principal en la gastronomía caribeña y no es de extrañar que sea el tema de un juego. El juego describe de manera jocosa la relación de dos compadres, que se da porque uno pide constantemente yuca al otro, con el pretexto de que distintos animales se han comido la yuca que ya les ha dado, porque siempre estuvo en un baile y descuidó el

alimento que les dio. Yuca y baile se constituyen entonces en motivo de este juego costeño y vallenato, que abre inmensas posibilidades para que los niños y niñas manifiesten y expresen sus habilidades y conocimientos sobre los bailes regionales.

Esta actividad se propone:

- Incentivar las capacidades expresivas y rítmicas del cuerpo tomando como base la expresión vocal y pre-dancística.
- Ampliar el repertorio de bailes regionales en el grupo de estudiantes.
- Motivar a los estudiantes en la imitación de la interpretación de los instrumentos y ritmos del vallenato.
- Fortalecer la destreza mental para la solución de problemas.
- Valorar la importancia de la amistad como fundamento de una buena convivencia.

Preparación del juego.

Primera modalidad: Se debe contar con un salón adecuado para la proyección del video, con televisor o video beam y un equipo para reproducir el video No. 1 del DVD anexo.

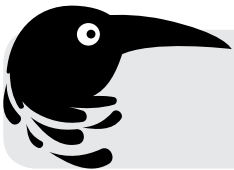
Segunda modalidad: se realiza en un espacio abierto en donde haya un árbol, o algo suficientemente resistente para agarrarse.

Tiempo aproximado de la actividad: 20 a 30 minutos.

Número de participantes: 15 a 20.

Recomendación antes de iniciar: El profesor debe preparar y memorizar los textos de la actividad.

Paso 1: Es necesario que todos observen el video No. 1 del DVD anexo.



Video
DVD Video No 1. *Arranca la yuca*

Paso 2: El profesor debe asegurarse de que todos los estudiantes memorizan los textos.

Paso 3: Se seleccionan dos estudiantes que hagan el papel de compadres (personaje 1) o comadres (personaje 2) y el resto del grupo hará el papel de las yucas, haciendo una hilera agarrados por la cintura uno detrás del otro. El primer estudiante de la fila se agarrará de una columna si está en el salón, o de un árbol resistente si están en espacio abierto.



Paso 4: Quienes hacen el papel de compadres o comadres establecen el diálogo de acuerdo con el siguiente texto:

Arranca la yuca

Personaje 1: Compadre regáleme una yuca

Personaje 2: ¿Y la que le di ayer?

Personaje 1: El puerco se la comió

(Se cambia el animal, perro, morrocoyo, caimán, armadillo, loro etc., conforme avanza el juego)

Personaje 2: ¿Y usted a dónde estaba?

Personaje 1: Estaba en un baile

Personaje 2: ¿Y cómo bailaba?

(Con sus manos el Personaje 2 imita la interpretación del acordeón en ritmo de puya y con su boca la onomatopeya “chiquichiquichi, chiquichi” [Bis.]

(Personaje 1 uno baila al son del Personaje 2)

El Personaje 1 baila como quiera, siempre buscando movimientos diferentes, al ritmo del Personaje 2.

Los demás niños (las yucas) se sueltan del árbol o de donde estén agarrados, para dispersarse por el espacio, también bailando. Después de un corto baile y onomatopeyas, el profesor da una palmada como señal de finalizar el baile. Los niños corren a agarrarse del árbol o del elemento que hayan dispuesto.

Ahora el Personaje 2 grita: ¡Cójala pues!

En este momento el Personaje 1 agarra de la cintura al último participante de la hilera con fuerza para hacer que éste se suelte, si lo logra, quien se soltó quedará fuera del juego y acompañará al Personaje 2 cuando éste haga la imitación de interpretar el instrumento.

Así sucesivamente se continúa el juego, haciendo los cambios en el instrumento (acordeón, guacharaca y caja) hasta acabar con el cultivo de yuca (o rosal de yuca).

De la cuarta yuca en adelante o cuando el profesor considere, todo el texto del juego lo pueden cantar en ritmo de paseo, puya u otros ritmos de la región.

Dos rondas vallenatas

De manera espontánea, se escuchan en los patios o en las calles voces infantiles que cantan la misma melodía y en el mismo tono: rondas con movimientos de baile en perfecta coordinación, sin director coral ni profesor de danza que los dirija. Esto sucede porque los niños aprenden entre ellos mismos y se apropian fácilmente de estos conocimientos que han sido transmitidos de generación en generación.

Encontraremos a continuación *El Zaino* y *La Pava echá*, dos buenos ejemplos de rondas que son aprendidas de forma directa por los niños de la región.

Actividad No 3. *El zaino.* **¡Corre que te atrapan!**

Esta ronda se practica en la mayor parte del caribe colombiano con pequeñas variantes en cada subregión. *El zaino* es un animal muy parecido al cerdo (puerco) que se encuentra en vía de extinción y se alimenta principalmente de maíz. La ronda cuenta cómo este animal entra a los cultivos de maíz y aprovecha la cosecha, lo que no resulta agradable para los dueños de la rosa (cultivo) quienes lo ahuyentan mandándole los perros.

Esta actividad se propone:

- Desarrollar el potencial rítmico, destreza y habilidades de competencia.
- Estimular el desarrollo de la percepción motora, visual y auditiva.
- Fortalecer el sentido de solidaridad ante un inminente problema.

Preparación de la ronda: Se debe contar con un salón amplio, sin obstáculos y bien iluminado, y una grabadora o equipo de sonido en buen estado.

Tiempo aproximado de la actividad: 10 a 15 minutos.

Número de participantes: 15 a 30.



El zaino

El zaino está en la rosa
Y se está comiendo el mai (maíz)

El zaino está en la rosa
Y se está comiendo el mai

Güi perro

Coro: A ya yai...

Güi perro

Coro: A ya yai...

Güi perro

Coro: A ya yai...

Güi perro

Coro: A ya yai...

Güi perro

Coro: A ya yai...

Güi perro

Coro: A ya yai...

Güi perro

Coro: A ya yai...

La hora del zaino

De salí a comer

La hora del zaino

De salí a comer

En la mañanita

O de no, al atardecer

Alisten los perros (Bis)

Vámonos pa el mai

Porque si te quedas

Los bollos no los probai

Güi perro

Coro: A ya yai...

Güi perro

Coro: A ya yai...

Güi perro

Coro: A ya yai...

Güi perro

Coro: A ya yai...

Güi perro

Coro: A ya yai...

Güi perro

Coro: A ya yai...

Güi perro

Coro: A ya yai...

Y ahora pa los carnavales
Yo me pongo el capuchón

Y al sonar de los tambores
Me conquistaré un amor (Bis)

Güi perro

Coro: A ya yai...

Güi perro

Coro: A ya yai...

Güi perro

Coro: A ya yai...

Güi perro

Coro: A ya yai...

Güi perro

Coro: A ya yai...

Güi perro

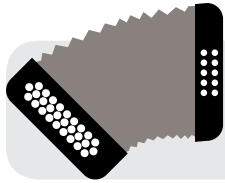
Coro: A ya yai...

Güi perro

Coro: A ya yai...

Recomendación antes de iniciar: El profesor debe documentarse sobre el zaino, cómo es, qué come, cuáles son sus costumbres y preparar una narración corta para los estudiantes.

Paso 1: La ronda se inicia contando el cuento sobre la vida del zaino y se termina comentando a los estudiantes que éste singular animal tiene una canción. ¡A escucharla y aprendérsela! (reproduzca el audio de la canción N° 2 del CD anexo.)



Audio
CD Audio No 2. *El zaino*

Paso 2: Se ubican los estudiantes dispersos en el salón y al sonar la canción, todos saltan y tocan las palmas desplazándose por todo el espacio; antes de finalizar la canción, el profesor y otro estudiante cómplice se pueden convertir en un audaz perro que ladra y persigue a los demás participantes.

Paso 3: Se organiza a los estudiantes en un círculo agarrados de las manos, y dentro de este un estudiante que hará de zaino; en la parte de afuera se ubica a otro estudiante que hará de perro.

Simultáneamente saltan y cantan con la canción haciendo girar el círculo hacia la derecha con la primera estrofa y hacia la izquierda con la segunda; se detienen y los estudiantes del círculo levantan los brazos (abren la cerca) para que el perro atrape al zaino. Los niños estarán atentos en abrir o cerrar para que el perro atrape al zaino, cuando lo atrape hacen cambio, para darle a otros la oportunidad de ser zaino y perro.

Actividad No 4. *La pava echá*

La pava echá hace parte del repertorio de *bailes cantaos* o *cantos negros de tambora*, género musical de gran valor patrimonial del Caribe Colombiano. En estos cantos hay un líder, cantador o cantadora, y un coro que canta y baila al mismo tiempo. De esta manera se establece un diálogo entre el líder y el coro, mientras representan cada uno de los sucesos que cuenta la canción. Esta versión de *La pava echá*, adaptada al vallenato, pertenece a la tradición de la rivera del Río Magdalena, y desde hace aproximadamente 30 años comenzó a popularizarse entre las actividades lúdicas de los niños; a partir de las festividades y encuentros de danzas fue tomando forma de ronda entre la población infantil.

La ronda cuenta la inconformidad del dueño de una pava, a la que constantemente trata de sacarle cría de manera absurda con diferentes clases de huevos, advirtiéndole



dole a quienes lo escuchan que si no lo hace, él la coge y se va, o la coge y le pega, o no sabe qué hacer.

Esta actividad se propone:

- Expresar de manera rítmica las cualidades imitativas del cuerpo a partir de los movimientos del Pavo y la Pava.
- Desarrollar a través del canto y el movimiento del cuerpo la aptitud rítmica.
- Apropiarse de la expresión rítmica a través del lenguaje verbal.

Preparación de la ronda: Debemos contar con un espacio o salón amplio, sin obstáculos y bien iluminado, un reproductor de música en buen estado (grabadora, equipo de sonido etc.), un televisor o video beam y un reproductor de video (computador o DVD).

Tiempo aproximado de la actividad: 30 minutos

Número de participantes: 10 a 25

Recomendaciones antes de iniciar: El profesor debe escuchar el audio No. 3 del CD anexo y ver el video No. 2 del DVD anexo, y memorizar el siguiente texto:

Video
DVD Video No 2. La pava echá



La pava echá

Voz líder: Yo tenía mi pava echá
Coro: Zumba que zumba, zumba la pava

Voz líder: Con tre (tres) huevo'è morrocoy
Coro: Zumba que zumba, zumba la pava

Voz líder: Si la pava no me saca
Coro: Zumba que zumba, zumba la pava

Voz líder: cojo la pava y me voy me voy
Coro: Zumba que zumba, zumba la pava

Voz líder: yo tenía mi pava echá
Coro: Zumba que zumba, zumba la pava

Voz líder: con tres huevo'e picisí
Coro: Zumba que zumba, zumba la pava

Voz líder: Si la pava no me saca
Coro: Zumba que zumba, zumba la pava

Voz líder: Cojo la pava y me voy de aquí
Coro: Zumba que zumba, zumba la pava

Voz líder: Yo tenía mi pava echá
Coro: Zumba que zumba, zumba la pava

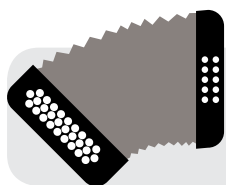
Voz líder: Con tre' (tres) huevo de azulejo
Coro: Zumba que zumba, zumba la pava

Voz líder: Si la pava no me saca
Coro: Zumba que zumba, zumba la pava

Voz líder: cojo la pava y la voto lejos
Coro: Zumba que zumba, zumba la pava
(Se repite 8 veces)

Paso 1: El profesor llega cantando, palmoreando y bailando la canción al encuentro con los niños. ¡Entre una y otra repetición póngale sabor!

Paso 2: El grupo escucha la canción *La pava echá* en el audio No. 3 del CD anexo.



Audio
CD Audio No 3. *La pava echá*

Paso 3: El profesor canta con los estudiantes hasta asegurarse que todos y cada uno dominan la letra de la canción; al mismo tiempo observa la precisión rítmica y las habilidades de entonación para el canto de los asistentes. Es necesario que tome atenta nota sobre los niños que debe apoyar para mejorar su entonación y ritmo.

Paso 4: Los estudiantes se ubican dispersos en el espacio. Nuevamente se escucha la música, se canta y se palmorea mientras todos mueven el cuerpo por partes. El profesor les indica primero mover la cabeza de lado a lado, luego el tronco, dándole buen movimiento a los hombros, y por último las caderas de un lado a otro a manera de *contoneo*.

Paso 5: Con pasos bien corticos se trasladan por todo el espacio. El pie derecho da un pasito cortico hacia adelante sin levantarlo mucho del suelo, luego el pie izquierdo de la misma manera, así:



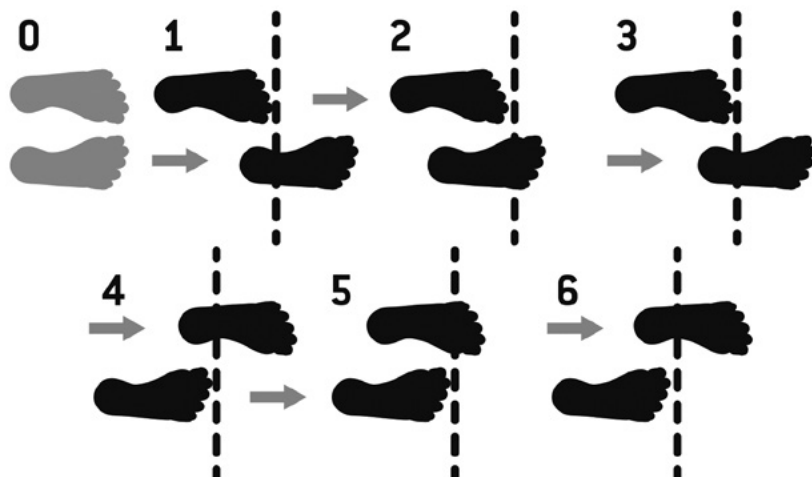


Ilustración 7.
Paso básico *La pava echá*

Se acompaña el paso con los demás movimientos del cuerpo antes descritos.

Paso 6: Se divide el grupo de estudiantes en subgrupos de 7 o 9 integrantes. Se elige un líder cantador o cantadora que se ubica en el centro de cada ronda para improvisar los versos, mientras los demás se desplazan en el círculo bailando, palmoteando y cantando el coro, al tiempo que realizan una representación de lo que se dice en la canción.

Actividad complementaria:

El profesor motiva a los estudiantes a buscar en internet los comportamientos y movimientos de los pavos, con el fin de crear otras actividades a partir de la indagación realizada.

Bailar es la mejor forma de expresar espontáneamente con el cuerpo, los sentimientos y emociones, a partir de los movimientos y los gestos que caracterizan al hombre y a la mujer. En el caribe oriental colombiano el disfrute desde el baile permite la identificación con la memoria viva del ser, hacer y pensar del mundo vallenato. La vida diaria en esta región transcurre entre los sonidos de un vallenato: en la casa y en cualquier lugar que se disponga para bailar, indiscutiblemente se baila vallenato.

Las actividades para el paseo y el merengue vallenato que se presentan a continuación, son recreaciones de las formas del baile popular, que a partir de una propuesta creativa se transforman en danzas con coreografías y planimetrías sugeridas por la autora del presente capítulo, a partir de otras versiones interpretadas por el ballet folclórico del vallenato.

Danza del paseo vallenato

El paseo vallenato es una danza de pareja donde el amor y la galantería son virtudes esenciales; el hombre se expresa en tímida veneración a la mujer, con enlaces tiernos y respetuosos que sugieren el cortejo del caballero a la dama.

Otras danzas tienen movimientos muy parecidos a los del paseo vallenato y el término *paseo* también se utiliza en las danzas cortesanas, en uno de los momentos de galanteo de la pareja. Es importante resaltar que las danzas cortesanas europeas fueron adoptadas en todo el continente americano, dándose el intercambio incesante entre la cultura campesina y la alta sociedad desde tiempos de La Colonia. Existe la creencia que el vallenato creó nuevas formas de baile incluido el paseo, engendradas a partir de las populares colitas o *fiestas en el traspatio*, aunque otros autores afirman lo contrario.⁵

Actividad No 5. El cuento del “compae”

Esta actividad se propone:

- Identificar corporalmente la expresividad y movimientos rítmicos característicos del paseo vallenato, a través de su ejecución dancística.
- Practicar los pasos fundamentales del paseo vallenato.
- Interiorizar, a través de la experiencia corporal, el ritmo del paseo vallenato.
- Interpretar corporalmente el paseo vallenato.

Preparación de la Danza: Se debe contar con un espacio o un salón amplio, sin obstáculos y bien iluminado, un reproductor de música en buen estado (grabadora, equipo de sonido etc.), un televisor o video beam y un reproductor de DVD.

Tiempo aproximado de la actividad: 40 minutos.

Número de participantes: Mínimo 8, máximo 24.

Recomendación antes de iniciar: El profesor debe memorizar muy bien el cuento que aparece en el paso 1 y ensayar cómo narrarlo. Asimismo debe observar los videos sobre los pasos del paseo vallenato No. 3, 4 y 5 del DVD anexo.

Paso 1: ¡Vamos a contar un cuento!

⁵ Según Tomás Darío Gutiérrez (2014) las colitas no hacen parte de los ancestros del vallenato.



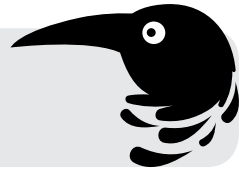
Frente a la Sierra Nevada y cerca de la Serranía del Perijá, existe un hermoso y deslumbrante valle; le llaman el Valle de Upar. Me cuentan mis abuelos que allí la gente se levantaba con los primeros cantos del gallo, y que en las casas se veía a las familias marchar: un, dos, un, dos... y así se alistaban a realizar las labores cotidianas, especialmente pilar⁶ el maíz, hacer los bollos⁷, las arepas y tomarse el agua del maíz.

Un día llegó a una de estas casas un raro instrumento llamado acordeón, al interpretarlo, los músicos y quienes escuchaban, sintieron la necesidad de hacer marchar sus pies de forma diferente, de la marcha firme se cambió a un suave marchar. En una de esas tantas mañanas majestuosas que el mismo Dios se ha acostumbrado a regalarnos, pudimos escuchar las hermosas notas de ese acordeón e inmediatamente los cuerpos comenzaron a pasarse al ritmo de la melodía, una suave cadencia que acompaña perfectamente a los pies, que ahora se movían pie derecho adelante y al puesto, izquierdo atrás y al puesto. A partir de ese día el *paseo* comenzó a danzar de casa en casa.

Paso 2: Apenas termine el cuento se puede observar la danza o baile del paseo *La Cachucha Bacana*.

DVD Video No 3. Baile paseo *La Cachucha Bacana*

Video

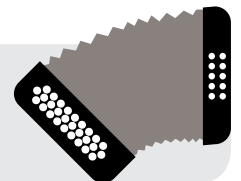


Paso 3: Ahora los estudiantes serán protagonistas del cuento. El profesor los hace marchar por todo el espacio en diferentes direcciones, acompañando la marcha con su voz, contando un - dos, un – dos; cada uno lo realizará de manera diferente, buscando ante todo que se diviertan.

Paso 4: En el audio No. 4 del CD anexo encontrará la canción de *La Cachucha Bacana*, y puede apoyarse buscando por internet las canciones *Así fue mi querer* y *La gota fría*.

CD Audio No 4. *La Cachucha Bacana*

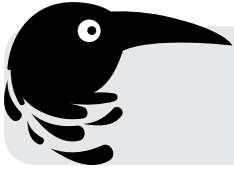
Audio



6 Definición de la RAE: “Descascarar los granos en el pilón, golpeándolos con una o las dos manos o con majaderos largos de madera o de metal”.

7 Definición de la RAE: “Pieza esponjosa hecha con masa de harina y agua y cocida al horno”.

El primer tipo de marcha, la marcha fuerte, se realiza con los pies muy levantados. Esto se cambia bajando un poco la altura de los pies hasta que sea casi a ras de piso, y al tiempo, sugiriendo que el resto del cuerpo se balancee al ritmo de la música, especialmente las caderas, gozando del baile al trasladarse por todo el espacio.



Video

DVD Video No 4. Paso básico lado paseo *La Cachucha Bacana*

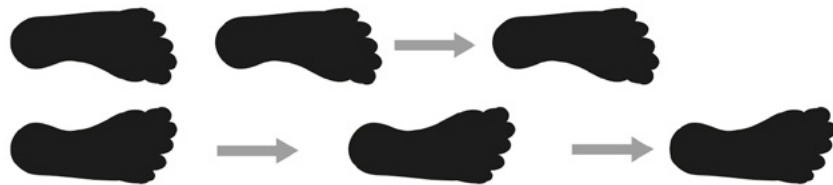


Ilustración 8.

Desplazamiento de pies
en el paseo vallenato

Paso 5: Llega la hora de darle un cambio a la marcha: Adelante pie derecho y luego el pie izquierdo; luego regresa al puesto: primero el pie derecho, luego el pie izquierdo, permitiendo que el resto del cuerpo se balancee con el ritmo, especialmente las caderas.



Video

DVD Video No 5. *La Cachucha Bacana*- paso básico de paseo



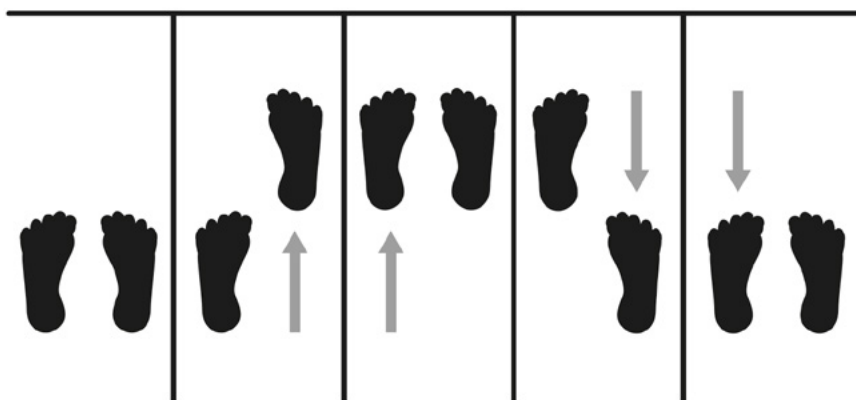


Ilustración 9.
Paso básico en el paseo
vallenato

Con este ejemplo pueden realizar dos momentos:

Primero: movimiento en el puesto.

Segundo: movimiento desplazándose poco a poco.

Paso 6: Los estudiantes se toman por parejas para que coordinen el paso; pueden hacer traslados cortos y giros, como se observa en el video; así, en corto tiempo estarán bailando paseo vallenato.

Actividad complementaria: Realizar el baile por parejas para trabajar la coordinación y darle forma al baile.

Actividad No 6.

Danza merengue vallenato

El merengue, al igual que muchos otros bailes regionales, tuvo sus inicios en los bailes de salón como expresión de cultura popular regional. Inicialmente hombre y mujer bailaban separados con dos pañuelos; poco a poco se fue convirtiendo en una danza de parejas tomadas, con características muy festivas en sus movimientos. La posición de los bailarines denota la influencia europea y los movimientos cadenciosos, la herencia africana. Aunque impregnado de multiculturalidad, en su esencia el merengue vallenato contiene un sabor auténticamente caribeño.⁸

Esta actividad se propone:

- Dominar los pasos fundamentales para bailar el ritmo de merengue vallenato.

⁸ El origen de los bailes y las danzas regionales, sigue siendo objeto de investigación. Esta apreciación es de la autora.

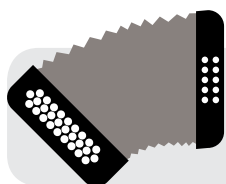
- Crear acoplamiento entre el movimiento del cuerpo y el ritmo.
- Estimular las relaciones interpersonales y el trabajo en equipo.

Preparación de la Danza: El profesor debe contar con un espacio o un salón amplio, sin obstáculos y bien iluminado, un reproductor de música en buen estado (grabadora, equipo de sonido etc.), un televisor o video beam y un reproductor de DVD.

Tiempo aproximado de la actividad: 40 minutos.

Número de participantes: Máximo 24.

Paso 1: Se escucha el audio N° 5 *La Brasilera*. Al escuchar la canción todos van a darle movimiento al cuerpo siguiendo el ritmo, pero cada uno bailará o se moverá como quiera, como sienta la canción, y la pueden cantar si conocen la letra.



Audio
CD Audio No 5. *La Brasilera*

Paso 2: El cuerpo se convierte en un buen instrumento para emitir sonidos: con las manos se tocarán todas las partes del cuerpo, tratando de emitir sonidos no comunes, para combinarlos creativamente con la boca y el zapateo, por ejemplo.

Paso 3: Las manos son un perfecto instrumento de choque. Con los demás participantes de la actividad se buscan formas de chocar las manos en diferentes lugares del cuerpo y en diferentes posiciones: de pie, arrodillados, acostados, de espalda, y algunas otras piruetas; el docente propicia el cambio constante de compañero, marcando siempre el ritmo de la canción.

Paso 4: Trabajo en equipo. En grupos cuyo número de integrantes sea par, se crea una propuesta rítmica que se presenta a los demás compañeros.

Actividad Complementaria:

En la próxima actividad pueden observar el video No. 6 del DVD anexo (paso de desplazamiento, paso básico y coreografía por pareja) y después bailar por todo el espacio, primero individualmente y luego en pareja para hacer el acoplamiento del paso.



Video
DVD Video No 6. Baile merengue. Paso de desplazamiento básico y coreografía por pareja.



Capítulo 4. La Guacharaca

Por Carlos Antonio Silva Bonilla

La guacharaca es un instrumento de origen indígena que se usa en muchas regiones y localidades del caribe colombiano. En el conjunto vallenato cumple la función de acompañamiento y junto con la caja define las bases rítmicas del paseo, el son, la puya y el merengue; además le imprime un sabor y un color muy particulares a los aires vallenatos.

Por razones pedagógicas entramos a los ritmos vallenatos por medio de la guacharaca, por ser el instrumento de más fácil interpretación para los estudiantes, si bien puede tener desarrollos muy complejos. Con ella los niños, niñas y jóvenes tendrán la oportunidad de disfrutar el vallenato interpretando los esquemas rítmicos básicos con mucho goce, y al mismo tiempo estarán formándose para actividades más complejas.

Recordemos que el proceso de aprendizaje se fundamenta en la observación – imitación – repetición, tal como lo han hecho los grandes instrumentistas, intérpretes y compositores del vallenato.

Recomendaciones iniciales

- Observe el video No 7 del DVD, en el cual se ilustra la forma de tomar la guacharaca con la mano izquierda y el trinche con la mano derecha para los diestros, o al contrario para los zurdos.



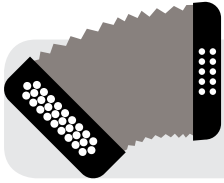
Video

DVD Video No 7. Forma de tomar la guacharaca

- Asegúrese de que el estudiante comprenda y asimile los conceptos que se expondrán a continuación y repita las instrucciones de manera clara las veces que sea necesario.

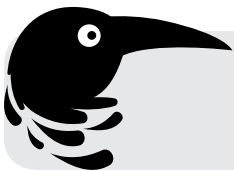
Actividad No 7. Ritmo de paseo

- Con el Audio No 4 del CD anexo siga el baile del paseo *La Cachucha Bacana* imitando al mismo tiempo el sonido de la guacharaca para realizar esta actividad.



Audio
CD Audio No 4. *La Cachucha Bacana*

- Posteriormente, mientras escuchan el tema, invite a los estudiantes a desplazarse bailando el paseo e imitando el sonido de la guacharaca con la voz [chssss - chs chs - chssss - chs chs] [chssss - chs chs - chssss - chs chs]
- Divida el grupo en varios subgrupos de acuerdo con el número de estudiantes, para que pueda realizar el seguimiento a cada uno de ellos.
- Con el mismo patrón rítmico, siga trabajando por grupos. Los estudiantes harán rasgueos o fricciones sobre una superficie sólida vertical, que puede ser el antebrazo de la mano contraria, el pecho, la pared, etc. Este ejercicio sirve para que los estudiantes observen y practiquen posteriormente los movimientos hacia arriba o hacia abajo del trinche sobre la guacharaca.
- Después de haber practicado y asimilado el movimiento, los estudiantes toman el instrumento. El profesor debe enfatizar sobre la dirección del movimiento de la mano que tiene el trinche. Observe el movimiento del trinche de la guacharaca en la interpretación del patrón rítmico del aire de paseo, en el video No. 8 de DVD anexo.



Video
DVD Video No 8. Patrones rítmicos de la guacharaca en el paseo

- Verifique que todos los estudiantes lo hagan con fluidez y repita los ejercicios anteriores las veces que sea necesario, hasta cuando el ritmo sea asimilado.
- Ahora sentados, utilice de nuevo el audio para que los estudiantes acompañen *La Cachucha bacana* con la guacharaca.



- Para afianzar el acompañamiento con el instrumento, utilice el video No. 9 del DVD anexo.

DVD Video No 9. Interpretación en la guacharaca del paseo *La Cachucha Bacana*

Video



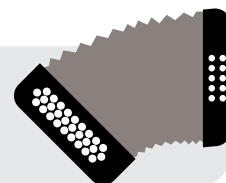
- Teniendo en cuenta que el paseo se interpreta de forma lenta, moderada y rápida, el docente debe consultar en internet los siguientes ejemplos:
 - Paseo Moderado: *El cantor de Fonseca* de Luis Enrique Martínez
 - Paseo Rápido: *Bertha Caldera*.

Por último se recomienda que el docente invite a sus estudiantes a acompañar, solos o en grupo, canciones lentas, moderadas y rápidas en ritmo de paseo, siguiendo los pasos anteriores.

Actividad No 8. Ritmo de merengue

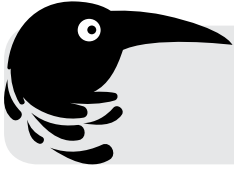
- Utilice el audio No. 5 del CD anexo, con el merengue *La Brasileira*, para iniciar la actividad.

Audio
CD Audio No 5. *La Brasileira*



- Ahora escuchando el tema, invite a los estudiantes a desplazarse bailando el ritmo de merengue e imitando el sonido de la guacharaca con la voz [chs - chs - chs chs - chs - chs] [chs - chs - chs chs - chs - chs].
- Divida el grupo en varios subgrupos de acuerdo con el número de estudiantes, para que pueda tener una mejor observación de cada uno de ellos.
- Indique la forma como la mano derecha hará rasgueos o fricciones sobre una superficie sólida, por ejemplo un pupitre, el cuerpo, la pared, un escritorio, etc. Este ejercicio sirve para que los estudiantes observen y practiquen posteriormente los movimientos hacia arriba o hacia abajo con el trinche.
- Cuando lo hayan practicado y asimilado, los estudiantes toman la guacharaca y el profesor verifica que ejecuten correctamente sobre el instrumento, la dirección del movimiento de la mano que tiene el trinche.

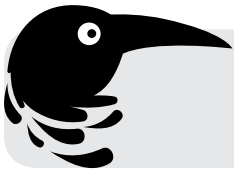
- Observe el movimiento del trinche de la guacharaca en la interpretación del patrón rítmico del aire de Merengue en el video No.10 del DVD anexo.



Video

DVD Video No 10. Movimiento del trinche de la guacharaca en el patrón rítmico del aire de merengue

- Verifique que todos los estudiantes lo hagan con fluidez y repita los ejercicios anteriores las veces que sea necesario, hasta cuando el ritmo sea asimilado.
- Ahora sentados, vuelva a utilizar el audio para que los estudiantes acompañen *La Brasilera*;
- Para afianzar el acompañamiento con el instrumento, utilice el video No. 11 del DVD anexo.



Video

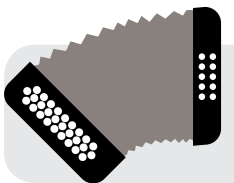
DVD Video No 11. Interpretación en la guacharaca del merengue *La Brasilera*

- Para ilustrar las diferentes velocidades con las que se interpreta el merengue, el docente puede consultar en internet los siguientes ejemplos:
 - Merengue medio: *El viejo Miguel* de Adolfo Pacheco Anillo.
 - Merengue rápido: *Emma González* de Tomas Alfonso Zuleta Díaz.

Por último se recomienda que el docente invite a sus estudiantes a acompañar, solos o en grupo, canciones moderadas y rápidas en ritmo de merengue, siguiendo los pasos anteriores.

Actividad No 9. Ritmo de son

- Utilice el audio No. 6 del CD anexo con el son *Altos del Rosario*, para iniciar la actividad.



Audio

CD Audio No 6. *Altos del Rosario*

- Haga notar a los estudiantes que los movimientos de la mano que tiene el trinche en el son, son idénticos al paseo, pero este ritmo es más lento y



cadencioso. Tenga en cuenta que las mayores diferencias rítmicas y expresivas que hay entre el paseo y el son, las determinan la caja y el bajo.

- Ahora los estudiantes toman el instrumento y el profesor enfatiza sobre la dirección del movimiento de la mano que tiene el trinche.

Todo el grupo observa el movimiento del trinche de la guacharaca en la interpretación del patrón rítmico del aire de son en el video No.12 del DVD anexo.

DVD Video No 12. Movimiento del trinche de la guacharaca en el patrón rítmico del aire de son

Video



- Verifique que todos los estudiantes lo hagan con fluidez y repita los ejercicios anteriores las veces que sea necesario, hasta cuando el ritmo sea asimilado.
- Utilice el audio para que los estudiantes acompañen *Altos del Rosario*.
- Con el fin de afianzar la interpretación en la guacharaca, observe el video No.13 del DVD anexo.

DVD Video No 13. Interpretación en la guacharaca del son *Altos del Rosario*

Video



- El profesor debe llevar ejemplos de otros sones y hacer notar que la velocidad de este ritmo siempre es lenta.

El profesor puede consultar en internet el son *Mercedes* de Adolfo Pacheco Anillo, para practicarlo con sus estudiantes e invitarlos a escuchar y analizar otros sones.

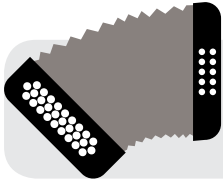
Actividad No 10. Ritmo de puya

- Utilice el video No.14 del DVD anexo para conocer el movimiento del trinche de la guacharaca en el aire de puya y en el audio No. 7 del CD anexo escuche la puya *Mi pedazo de acordeón* para iniciar esta actividad.

DVD Video No 14. Movimiento del trinche de la guacharaca en el patrón rítmico del aire de puya

Video

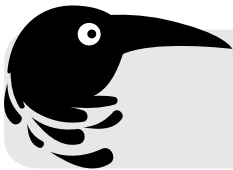




Audio

CD Audio No 7. *Mi pedazo de acordeón*

- Haga notar a los estudiantes que el ritmo de la puya en la guacharaca es idéntico al merengue, pero más rápido y animado. El instrumento que marca la diferencia entre el merengue y la puya es el bajo.
- Divida el grupo en varios subgrupos para tener una mejor apreciación del desempeño de sus estudiantes.
- Como ya se tiene montado el acompañamiento del merengue, el profesor invita a los estudiantes a tocar la guacharaca y a bailar al mismo tiempo, desplazándose por el salón.
- En caso de notar alguna dificultad en la realización de la actividad anterior, el profesor puede cantar de manera más lenta esta puya y los estudiantes lo acompañan con la guacharaca.
- Invite a sus estudiantes para que también canten y acompañen esta puya.
- Verifique que todos los estudiantes lo hagan con fluidez y repita los ejercicios anteriores las veces que sea necesario, hasta cuando el ritmo sea asimilado.
- Ahora vuelva a utilizar el audio para que los estudiantes acompañen *Mi pedazo de acordeón* con la guacharaca.
- Con el fin de afianzar la interpretación en la guacharaca, observe el video No.15 del DVD anexo.



Video

DVD Video No 15. Interpretación en la guacharaca de la puya *Mi pedazo de acordeón*

- El profesor puede llevar ejemplos de otras puyas y hacer notar que este ritmo siempre será interpretado con velocidad rápida.



Actividad No 11. Los matices de la guacharaca: El color y el volumen

Además de cumplir la función de amarre⁹ rítmico, la guacharaca aporte una gran diversidad de matices a los temas musicales a través de distintas maneras de utilizar el trinche.

Se obtiene un color brillante cuando se utiliza la punta del trinche y por contraste, un color más opaco cuando se hace con su parte media.

Además de los colores brillante y opaco, se deben lograr los matices del “platilleo” y del “rublo”.

El platilleo le da un sabor especial a la interpretación y puede ser corto o largo, dependiendo del tema o del momento particular que la pieza demande. Una buena orientación por parte del profesor, logrará que los estudiantes adquieran la intuición para introducir el platilleo. Sin embargo también se debe tener presente que el platilleo es una especie de reemplazo del platillo del timbal en la orquestación no tradicional del vallenato.

El rublo también se utiliza en momentos muy particulares de la pieza. Es como un platilleo largo sosteniendo el trinche sobre el cuerpo de la guacharaca sin levantarlo.

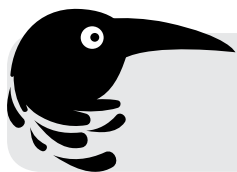
Debe tenerse en cuenta que en todos los ritmos se utilizan la mayor cantidad de contrastes tímbricos y de volumen, dependiendo de los distintos momentos de la canción, tanto en la parte instrumental como en el transcurrir del texto. Aquí nuevamente la guacharaca sirve como complemento de amarre al conjunto vallenato en su totalidad.

El volumen lo da la intensidad o fuerza con que la mano que tiene el trinche ataca el cuerpo de la guacharaca. El profesor debe lograr que sus estudiantes, una vez dominen los ritmos, experimenten ataques con menor o mayor fuerza, para lograr el volumen desde niveles muy bajos (piano [*p*], pianísimo [*pp*]) hasta niveles de gran volumen (forte [*f*] y fortísimo [*ff*]) y el nivel normal (mezzo forte [*mf*]).

El profesor debe inducir a los estudiantes a experimentar el volumen y el color de la guacharaca a través de la siguiente actividad, observando constantemente la evolución de sus estudiantes en este aspecto.

9 “Amarre rítmico” es una expresión del lenguaje musical popular, para expresar una perfecta sincronización rítmica de todos los instrumentos del conjunto vallenato.

Utilice el video No. 16 del DVD anexo.



Video

DVD Video No 16. Matices con la guacharaca

Los estudiantes toman las guacharacas y orientados por el profesor, van a van a producir el sonido con los siguientes matices:

- a. Sonido brillante
- b. Sonido opaco
- c. Dinámica (intensidad del volumen) *mf*, *p*, *pp*, *f*, *ff*
- d. Platilleo corto
- e. Platilleo largo
- f. Rublo

Actividad No 12.

Jugando con matices, colores y volúmenes de la guacharaca

El docente debe consultar en internet el paseo *Penas negras* de Rafael “Wicho” Sánchez Molina, para trabajar los elementos del volumen y los matices tímbricos de la guacharaca.

Una alternativa para lograr una interpretación con los contrastes enunciados en la actividad anterior, consiste en darle a cada parte de la canción una intención expresiva particular, de acuerdo con la siguiente propuesta:

- a. Introducción instrumental: empieza con rublo corto fuerte, sigue con ritmo normal de paseo usando un matiz brillante, luego el platilleo corto apoyando el sabor del acordeón, y “entrega” al cantante con repique, apoyando a la caja.
- b. Primera estrofa: acompañamiento normal en *mf* con volumen más bajo que la voz del cantante. Al finalizar la estrofa, aumenta el volumen.
- c. Coro y cantante: conserva el volumen de cierre de estrofa hasta cuando entra el acordeón al “sabor”.
- d. Puente o “sabor”: Entra la guacharaca con platilleo largo. Cierra el puente con rublo corto y hace el corte igual que la caja.
- e. Fin de la pieza: ritmo normal y cierre con cortes de caja y acordeón.



Capítulo 5.

La caja vallenata

Por Carlos Antonio Silva Bonilla

La caja cumple funciones muy importantes en el conjunto vallenato: define el ritmo que se interpreta, dialoga con el acordeón, la guacharaca y el cantante; y mantiene la estabilidad rítmica, junto con la guacharaca.

En su diálogo con los demás instrumentos y con el cantante, la caja es definitiva en la estructura de la pieza, porque:

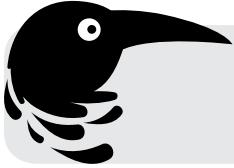
- Hace llamados para la entrada del conjunto y para cerrar cada parte de la pieza.
- Da la entrada y el cierre al *mambo* o *sabor*. A esta parte de la pieza se le conoce como la sabrosura del tema; en ella, el cajero hace un repique en el borde de la caja mientras la guacharaca, el acordeón y el cantante responden con una actitud de gozo.
- Da llamados al comienzo, en los interludios, en las entradas del cantante y al finalizar.
- En ciertos momentos de la pieza la caja se constituye en la protagonista del grupo a través de los solos, y en otros momentos hace llamados para los solos de los otros integrantes.

Para propósitos de esta cartilla ilustraremos los golpes básicos que son de fácil aprendizaje para todas las personas interesadas en interpretar este maravilloso instrumento.¹⁰

¹⁰ Como parte de la motivación, el profesor puede consultar en internet para ilustrar a sus estudiantes y animarlos a observar e imitar a los principales cajeros en la historia del vallenato. Destacamos entre otros, a las familias Castilla y Guerra, y Pablo López. Además, el

Recomendaciones iniciales

- Observe el video No.17 del DVD anexo, donde se ilustra la forma de colocar la caja entre las piernas. Debe sentarse en una silla cómoda sin brazos, con una altura proporcional a las piernas del intérprete de manera que las rodillas queden un poco por debajo de la cintura y los pies bien apoyados sobre el piso. El cuerpo debe estar relajado y la columna levemente inclinada hacia adelante.



Video

DVD video No 17. Postura corporal de la caja

Los brazos y antebrazos tienen una función muy importante en la interpretación de este instrumento pues sirven como palanca para las manos. Observe que brazos y antebrazos se mueven con el ritmo.

Las manos son las responsables de producir los diferentes timbres de la caja, de acuerdo con el área del parche o del aro que se ataca.

- Observe en las siguientes ilustraciones la disposición de las manos, de los dedos y el lugar de ataque en el instrumento, para obtener diversas posibilidades de timbres. Los tres golpes fundamentales son: golpe abierto, golpe slap o “quemao” y golpe de canto.
 - a. Golpe abierto: Se realiza percutiendo la membrana con la mano abierta y la parte de los dedos cercana a la palma de la mano. Se le llama abierto porque los dedos “se abren” hacia arriba cuando hacen contacto con la membrana, separándose inmediatamente de ella.

El golpe cerrado es similar al golpe abierto, con la diferencia que es un golpe seco, en el que los dedos quedan en contacto con la membrana después de cada golpe.

Ver el golpe abierto en la Ilustración 10a.

- b. Golpe slap o “quemao”: Se flexionan ligeramente los dedos, permitiendo que la mano tome una forma cóncava y se percute la membrana utilizando el borde externo de la mano. Ver el slap o “quemao” en la Ilustración 10b.

profesor debe indicar que estos célebres cajeros han propiciado la creación de diferentes estilos y han definido las bases de distintas escuelas de interpretación de la caja.





Ilustración 10a.
Golpe abierto/golpe cerrado



Ilustración 10b.
Golpe slap o "quemao"



Ilustración 10c.
Golpe de canto

c. Golpe de canto: Con las dos primeras falanges de los dedos índice, medio y anular, se percute suavemente la membrana, en el borde de la caja. Ver el golpe de canto en la Ilustración 10c.

d. Repiques:

1. Borde de Canto: Se realiza utilizando ambas manos, realizando el golpe de canto de manera repetida.
2. "Fondiao": Con la parte de los dedos cercana a la palma de la mano, percute el centro de la membrana, lo cual produce un sonido menos brillante, más opaco.
3. Repique con yemas o uñas: Este repique se obtiene percutiendo sucesivamente el parche con las yemas o uñas de cada uno de los dedos (índice, medio, anular y meñique).

Para mejor comprensión de estos golpes, observe el video No. 18 del DVD.

Video
DVD video No 18. Repique de la caja



- Distribuya a los estudiantes en grupos de tres personas, para que - antes de tomar el instrumento- practiquen en una superficie sólida horizontal, mesa

o pupitre, cada uno de los golpes y repiques siguiendo las indicaciones en cada caso.

- Asegúrese de que los estudiantes comprendan y asimilen los conceptos y repita las instrucciones de manera clara las veces que sea necesario.

Actividad No 13. Iniciación a los golpes fundamentales

Para el desarrollo de las actividades y sus pasos, observe el video No. 19 del DVD anexo.



Video

DVD video No 19. Golpes fundamentales de la caja

a. Golpe abierto

Paso 1: Los estudiantes sentados toman la caja adoptando la correcta posición del cuerpo. Alternando mano derecha e izquierda, las dejan caer naturalmente con la mitad de la palma sobre el aro y los dedos rebotando suavemente en la membrana. En la medida que van alternando las manos van acompañando con la onomatopeya “tan” (sonido abierto, resonante).

Mientras escuchan el paseo *La cachucha bacana*, llevan el pulso alternando ambas manos, para asimilar el golpe abierto.

b. Golpe *slap* o *quemao*

Paso 2: Ahora colocan la mano de manera cóncava y utilizando el borde externo de la mano, la descargan sobre la membrana con los dedos hacia el centro. En la medida que alternan las manos van a pronunciar la onomatopeya “ta” (sonido seco). Haga notar la diferencia entre la onomatopeya “tan” (golpe abierto) y “ta” golpe *slap* o *quemao*.

Sobre *La cachucha bacana* llevan el pulso con el golpe *slap* o *quemao*.

c. Golpe de canto

Paso 3: El golpe de canto se obtiene con los dedos índice, medio y anular de cada mano. Indique a los estudiantes que los descarguen con sus falanges sobre la membrana en el borde del aro. Al alternar las manos van a pronunciar la onomatopeya “tin” (con resonancia).

Sobre *La cachucha bacana* acompañan el pulso con el golpe de canto.



d. Repiques en borde de canto

El repique se usa como recurso de adorno en determinados momentos de la pieza y son “llamados” que hace el cajero para la entrada del cantante, para los coros, para la llegada a la sabrosura y para terminar. Los repiques pueden ser en borde de canto o fondiao. En ambos casos se utilizan los dedos de ambas manos: en el borde de canto las dos primeras falanges y en el fondiao, toda la extensión de los dedos y la parte superior de la palma de la mano.

Video
DVD video No 20. Repiques en borde de canto



Paso 4: Con el video No. 20 del DVD anexo, oriente a los estudiantes a colocar sus manos para producir el golpe de canto y hacer el repique. Como ya han practicado y dominan este golpe, para el repique van a dar sucesivos golpes rápidos en el momento en que el profesor lo indique. A través de la práctica cotidiana, el estudiante asimilará el uso adecuado del repique en los repertorios del vallenato.

Motive a los estudiantes para que practiquen el repique de entrada sobre el texto de *La cachucha bacana*:

“Oye le que dice Ale” repique (en borde de canto)

e. Repiques fondiaos

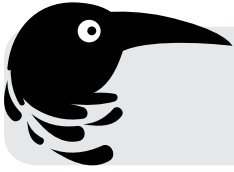
Este repique tiene un timbre más opaco. Por eso se le llama *fondiao*, o *de fondo*. Para lograrlo se ataca el centro de la membrana de la caja con los dedos en toda su longitud y con la parte media de la palma de ambas manos. Se utiliza en todos los ritmos y con preferencia en el merengue. En la parranda vallenata se identifican unos cajeros que “lleanan” más que otros, es decir que obtienen los sonidos graves de la caja en los momentos más oportunos de cada pieza.

f. Repiques con yemas o uñas

Esta forma de repique enriquece el timbre de la caja y se usa para reemplazar los golpes abiertos o cerrados, utilizando las yemas o las uñas. Observe su uso en los videos No. 18 y 23 del DVD anexo.

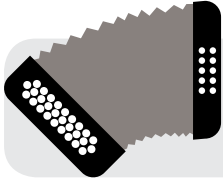
Actividad No 14. El ritmo de paseo

- Utilice el video No. 21 del DVD anexo para ver y escuchar los patrones rítmicos de la caja en el aire de paseo y en el audio No. 4 del CD anexo escuche el paseo *La cachucha bacana* para iniciar la actividad.



Video

DVD video No 21. Acompañamiento de la caja en el paseo



Audio

CD Audio No 4. *La cachucha bacana*

- Escuchando el tema, los estudiantes imitan el sonido de la caja con la voz.
- Como lo ilustra el video, inicia con la mano derecha en el borde de la caja, con golpe de canto. Luego, el segundo tiempo con la mano izquierda con un golpe abierto y terminamos con tres slap o quemaos. Habitualmente se acostumbra hacer una introducción con un pequeño repique de canto.
- Disponga a los estudiantes en varios grupos. Las manos percutirán sobre una superficie sólida horizontal como por ejemplo un pupitre, el cuerpo o el escritorio, siguiendo el orden explicado: mano derecha borde con golpe de canto, mano izquierda golpe abierto y mano derecha tres golpes slap.
- Practique ahora con los estudiantes, usando la caja. Se debe hacer énfasis en el patrón de los golpes. Este ejercicio sirve para que los estudiantes observen y practiquen los golpes y acentos sobre la membrana.
- Verifique que todos los estudiantes lo hagan con fluidez y repita los ejercicios anteriores las veces que sea necesario, hasta cuando el ritmo sea asimilado.
- Vuelva a utilizar el audio para que los estudiantes acompañen *La Cachucha bacana*.
- Ahora en ritmo lento haga que los estudiantes canten la canción y la acompañen con la caja, con el ritmo básico (sin adornos). Este ejercicio sirve para que interioricen el ritmo mientras cantan.
- Cuando dominen la sincronización entre el canto y la caja, el profesor explica las partes de la canción y la manera de introducir otras posibilidades de acompañamiento con la caja.

A continuación se presenta una propuesta de estudio para *La Cachucha Bacana*:

a. Introducción

- Repique de entrada
- Acompañamiento del paseo normal



- Mambo o sabrosura: golpe abierto sobre el aro
 - Cierre con repiques fondiao y abierto, para entregar al cantante.
- b. Parte cantada estrofa 1: “Oye lo que dice Alejo”... paseo normal.
- Parte cantada Coro: “Jaime si...” golpe abierto con sabrosura con ambas manos y golpe de canto.
- c. Interludio: golpe normal y mambo, como en la primera introducción.
- d. Parte cantada estrofa 2 y 3: Estrofa 2: “Póngame cuidado en esto...” paseo normal.
- Estrofa 3: “Ya con esta me despido...”: paseo normal y alterna con coros.
- e. Final: golpe cerrado, golpe abierto y corte de final.
- Para finalizar y teniendo en cuenta que el paseo se interpreta de forma lenta, moderada y rápida, una vez se domine el acompañamiento de *La Cachucha Bacana*, el docente debe consultar en internet el tema *Olvidame* de Leandro Díaz Duarte, para ilustrar el paseo rápido.
 - Para realizar esta actividad siga los pasos antes descritos, observando el acompañamiento de la caja en las entradas, cortes y llamados.

Actividad No 15.

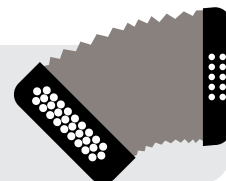
El ritmo de merengue

Utilice el video No. 22 del DVD anexo para ver y escuchar los patrones rítmicos de la caja en el aire de merengue y el audio No. 5 del CD anexo con el merengue *La Brasileira* para iniciar la actividad.

Video
DVD video No 22. Patrones rítmicos de la caja en el merengue



Audio
CD audio No 5. *La Brasileira*



- Escuchando el tema, los estudiantes imitan el sonido de la caja con la voz.

- El primer golpe se da simultáneamente con las dos manos: con la mano izquierda el golpe cerrado y con la mano derecha el golpe quemado.
- El segundo golpe, abierto en borde de canto con la mano derecha
- El tercer golpe, abierto en borde de canto con la mano izquierda.
- Un cuarto golpe, con la mano derecha en forma de slap.
- Volvemos al ciclo con dos golpes abiertos sobre el aro: uno con la mano derecha y otro con la izquierda, haciendo las veces de enlace.
- Disponga los estudiantes en varios grupos. Las manos percutirán sobre una superficie sólida horizontal, como por ejemplo un pupitre, el cuerpo o el escritorio, siguiendo el orden ya explicado.
- Practique ahora con los estudiantes, usando la caja. Se debe hacer énfasis en el patrón de los golpes. Este ejercicio sirve para que los estudiantes observen y practiquen los golpes y acentos sobre la membrana.
- Verifique que todos los estudiantes lo hagan con fluidez y repita los ejercicios anteriores las veces que sea necesario, hasta cuando el ritmo sea asimilado.
- Observe la interpretación de *La Brasileira* en el video No. 23 del DVD anexo y vuelva a utilizar el audio, para que los estudiantes acompañen *La Brasileira*.



Video

DVD video No 23. Acompañamiento de la caja en el merengue *La Brasileira*

- Ahora, sin el audio y en ritmo lento, invite a los estudiantes a cantar la canción *La Brasileira* y a acompañarla con la caja, con el ritmo básico (sin adornos). Este ejercicio sirve para interiorizar el ritmo al mismo tiempo que cantan.

Este ejercicio puede presentar dificultades de coordinación entre el canto y el acompañamiento en la caja. El profesor puede recomendar algunos ejercicios para superar las dificultades: practicar más lento, y hacer el ejercicio por parejas, proponiendo que un estudiante cante y otro acompañe y luego cambien de rol.

En todos los casos la idea es realizar el ejercicio a velocidad normal y lograr hacerlo simultáneamente con el video.

- Cuando los estudiantes dominen el acompañamiento de *La brasileira* con la caja, el profesor explica las partes de la canción y la manera de introducir otras posibilidades de acompañar el merengue con la caja.



A continuación se presenta una propuesta de estudio para *La Brasileña*:

a. Introducción

- Repique de entrada.
- Acompañamiento de merengue normal.
- Mambo o sabrosura: En el merengue la sabrosura se da con el primer golpe de forma simultánea con ambas manos, sigue un golpe abierto con la mano izquierda y otro abierto con la mano derecha. El siguiente golpe es abierto con la mano izquierda, cerrando con ambas manos en simultáneo.
- Cierre con repique de canto para entregar al cantante.

b. Parte cantada, estrofa I y II (van seguidas): “Yo la conocí una mañana...”
“El amor no tiene fronteras...”

- Acompañamiento de merengue normal.

c. Interludio: Se inicia con golpe normal, luego entra un mambo, se hace el repique para la entrega al cantante.

d. Canto III estrofa: “No te extrañes pues brasilera...” Merengue normal y se va al final con corte.

- Teniendo en cuenta que el merengue se interpreta de forma lenta, moderada y rápida, se realizará el mismo ejercicio a distintas velocidades.
- Invite a los estudiantes a buscar merengues lentos, moderados y rápidos y practíquelos con ellos en diferentes momentos de su proceso formativo.

Actividad No 16. Ritmo de son

Utilice el video No. 24 del DVD anexo para ver y escuchar los patrones rítmicos de la caja en el aire de son y el audio No. 6 del CD anexo del son *Altos del Rosario*, para iniciar la actividad. Escuchando el tema, los estudiantes imitan el sonido de la caja con la voz.

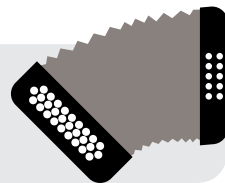
Video

DVD video No 24. Patrones rítmicos de la caja en el son



Audio

CD audio No 6. *Altos del Rosario*



- Se da el primer golpe abierto sobre el aro, con la mano derecha.
- El segundo es un repique de los dedos de la mano izquierda, complementado con dos slap de la mano derecha.
- Después viene un golpe abierto a borde de aro, con la mano izquierda.
- Termina con dos slap con la mano derecha.
- Para enriquecer el acompañamiento, se utiliza como adorno un repique fon-
diao a dos manos alternadas, como ilustra el video No. 24

Disponga los estudiantes en varios grupos. Las manos percutirán sobre una superficie solida horizontal, como por ejemplo un pupitre, el cuerpo o el escritorio, siguiendo el orden ya explicado.

- Practique ahora con los estudiantes, usando la caja. Se debe hacer énfasis en el patrón de los golpes. Este ejercicio sirve para que los estudiantes observen y practiquen los golpes y acentos sobre la membrana.
- Verifique que todos los estudiantes lo hagan con fluidez y repita los ejercicios anteriores las veces que sea necesario, hasta cuando el ritmo sea asimilado.
- Observe la interpretación del son *Altos del Rosario* en el video No. 25 del DVD anexo y vuelva a utilizar el audio para que los estudiantes lo acompañen.



Video

DVD video No 25. Acompañamiento de la caja en el son *Altos del Rosario*

- Ahora, en ritmo lento, invite a los estudiantes a cantar el son *Altos del Rosario* y a acompañarlo con la caja, con el ritmo básico (sin adornos). Este ejercicio sirve para interiorizar el ritmo, al mismo tiempo que cantan.
- Cuando los estudiantes dominen el acompañamiento de *Altos del Rosario* con la caja, el profesor explica las partes de la canción y la manera de introducir otras posibilidades de acompañar el son con la caja.

A continuación se presenta una propuesta de estudio para *Altos del Rosario*:

a. Introducción

- Repique de entrada.
- Acompañamiento de Son.
- Mambo o sabrosura.



- b. Parte cantada, estrofa I y II : “Lloraban los muchachos ...” “Decía Martín Rodríguez...”

Acompañamiento básico de son.

- c. Interludio: Se da con golpe normal, luego entra al mambo, enseguida hace el repique para la entrega al cantante.
- d. Canto estrofa III y IV: “Pobrecito Avendaño...” “Lloraban las mujeres...” son normal y se va al final con corte.
- e. Tenga en cuenta que el son se interpreta por lo general de forma lenta y cadenciosa. Sin embargo, para un mejor dominio del ritmo, recomiende a sus estudiantes practicarlo en diferentes velocidades.

Actividad No 17. Ritmo de puya

- Utilice video No.26 del DVD anexo para ver y escuchar los patrones rítmicos de la caja en el aire de puya y el audio No 7 del CD con la puya *Mi pedazo de acordeón*, para iniciar la actividad.

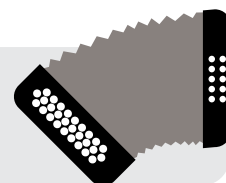
DVD video No 26. Patrones rítmicos de la caja en la puya

Video



CD audio No 7. *Mi Pedazo de acordeón*

Audio



- Haga notar a los estudiantes que la puya está en el mismo compás que el merengue, pero se interpreta a mayor velocidad.
- el ritmo empieza con tres golpes fondiaos intercalando mano derecha - Izquierda - derecha.
- Luego viene una seguidilla de cuatro golpes abiertos de la mano derecha, intercalados con cuatro golpes cerrados de la mano izquierda.
- Para ilustrar este ritmo, se invita a los estudiantes a hacer una onomatopeya así:

|Tuntuntun tun |taca tacataca |tunda tunda tun |taca tacataca |tunda tunda tun |taca tacataca| etc.

- Disponga los estudiantes en varios grupos. Las manos percutirán sobre una superficie solida horizontal, como por ejemplo un pupitre, el cuerpo o el escritorio, siguiendo el orden ya explicado.
- Practique ahora con los estudiantes, usando la caja. Se debe hacer énfasis en el patrón de los golpes. Este ejercicio sirve para que los estudiantes observen y practiquen los golpes y acentos sobre la membrana.
- Verifique que todos los estudiantes lo hagan con fluidez y repita los ejercicios anteriores las veces que sea necesario, hasta cuando el ritmo sea asimilado.
- Observe la interpretación de la Puya *Mi pedazo de acordeón* en el video No. 27 del DVD anexo. Vuelva a utilizar el audio para que los estudiantes la acompañen.



Video

DVD video No 27. Acompañamiento de la caja en la puya *Mi pedazo de acordeón*

- Ahora, a ritmo de puya invite a los estudiantes a cantar *Mi Pedazo de Acordeón* y a acompañarla con la caja, con el ritmo básico (sin adornos). Este ejercicio debe hacerse lentamente por su complejidad.
- Cuando los estudiantes dominen el acompañamiento de *Mi Pedazo de Acordeón* con la caja, el profesor explica las partes de la canción y la manera de introducir otras posibilidades de acompañar la puya con la caja.

A continuación se presenta una propuesta de estudio para *Mi pedazo de acordeón*:

- Introducción
 - Repique de entrada.
 - Acompañamiento de puya.
 - Repique y entrega al cantante
- Parte cantada, estrofa I: “ Este pedazo de acordeón ay! donde tengo el alma mía ...”
 - Acompañamiento de puya.
- Pasaje de Acordeón:
 - Acompañamiento normal.
- Interludio y sabrosura
 - Repique y entrega al cantante



- e. Parte cantada estrofa II: “Ay! por si acaso yo me muero les voy a pedí el favor...”
- Acompañamiento normal.
- f. Pasaje de Acordeón:
- Acompañamiento normal
 - Final perdiéndose

Capítulo 6.

El acordeón vallenato

Por Roberto Ahumada Moreno

En los relatos populares sobre el surgimiento y desarrollo del vallenato, siempre aparece un cantor con un acordeón, que de pueblo en pueblo lleva noticias, historias, cantos de amor, mensajes de crítica social y propuestas para el buen vivir. Además de compañero de viaje, en el grupo vallenato el acordeón se convierte en el instrumento líder que acompaña el canto, junto con la caja y la guacharaca.

Dada su importancia para la región vallenata, en este capítulo proponemos una serie de actividades a desarrollar con el acordeón, que permitan a los docentes y estudiantes apropiarse mediante la observación, la imitación y la práctica, las melodías y armonías del repertorio propuesto de piezas tradicionales en los aires de paseo, son, merengue y puya. Adicionalmente, se ratifica al acordeón y al canto como elementos integradores del conjunto vallenato, junto con la guacharaca y la caja, estudiados en los capítulos anteriores.

Actividad No 18.

Conozcamos el acordeón

Con esta actividad se propone propiciar el conocimiento básico del acordeón vallenato y las partes que lo componen, mediante la observación de los estudiantes orientada por el profesor.

Utilizaremos el acordeón diatónico de botones de tres hileras en la caja melódica y doce bajos en la caja armónica, afinado en Mi bemol, por ser el instrumento de uso masivo en la región, en las escuelas de música, en las parrandas y festivales vallenatos. Asimismo expondremos una serie de actividades de menor a mayor grado de dificultad para apropiarse las técnicas básicas de interpretación del instrumento.



La caja melódica tiene tres hileras dispuestas así: la hilera exterior contiene los sonidos de la escala correspondiente al acorde dominante Bb (Si bemol). La hilera del medio, los sonidos de la escala de la tónica Eb (Mi bemol), que define la afinación del instrumento. La hilera interior, los sonidos de la escala correspondiente al acorde subdominante Ab (La bemol). Téngase presente que por ser esta una cartilla de iniciación musical, no utilizaremos partituras ni cifrados, sino que seguiremos las pautas de la apropiación del vallenato propuestas por los juglares.

El acordeón vallenato también ha sido desarrollado y adaptado a las necesidades de interpretación, por los constructores de la región. Es así como los intérpretes disponen de instrumentos afinados en otras tonalidades, siendo los más frecuentes los acordeones en Do mayor, Re mayor, La mayor y Sol Mayor. Independientemente de la afinación del acordeón, los mapas de digitación propuestos son exactamente idénticos en cada una de las hileras que conforman el teclado melódico y que se interpretan con la mano derecha. Igual sucede para los bajos que acompañan las melodías y que se tocan con la mano izquierda.

Por último, se debe tener presente que las músicas de tradición popular están en modo mayor y modo menor. En nuestro caso el repertorio propuesto tiene 3 piezas en Mi bemol mayor (*La cachucha bacana*, *La brasilera* y *Mi pedazo de acordeón*); y una en La bemol mayor (*Altos del Rosario*).¹¹

Paso 1: El Acordeón y sus partes

- Observe las ilustraciones No. 11 a 16 para reconocer las tres grandes partes del acordeón, a saber: la caja melódica, el fuelle y la caja del acompañamiento o bajos.
- Con la ayuda del video No. 28 asegúrese de que los estudiantes conozcan las tres partes del instrumento.

Video
DVD video No 28. El acordeón y sus partes



- Coloque el acordeón sobre una mesa para que los alumnos examinen y estudien sus partes.

¹¹ Para interpretar piezas musicales en el modo relativo menor, se toman los sonidos de la hilera exterior “abriendo”. En nuestro caso, sobre la hilera de Si bemol mayor, obtenemos la escala de Do menor, relativo de Mi bemol mayor. De igual forma, si abrimos en la hilera del medio obtenemos la escala de Fa menor, relativo de La bemol mayor. Por último si abrimos la hilera exterior (La bemol mayor), obtenemos Si bemol menor, relativo de Sol bemol mayor.

- Conforme parejas de estudiantes y propicie que recíprocamente se hagan preguntas sobre las partes del acordeón y su función como instrumento líder del conjunto vallenato.

a. Caja Melódica o de los pitos (mano derecha):

La caja melódica está compuesta de una parrilla -para proteger del polvo el mecanismo de pitos que hace sonar el acordeón- y un mástil con tres hileras de botones. La hilera del medio corresponde a los siete sonidos de la escala de la tónica, la hilera externa corresponde a la dominante y la hilera interior a la subdominante.

Cuenta además con un mecanismo para fijar las correas que se colocan en los hombros para sostener el acordeón.

- Observe las ilustraciones 11 y 12, y el video No.29 del DVD anexo, con el fin de aprender los nombres de las notas de cada uno de los botones de las tres hileras (hilera exterior, hilera del medio e hilera interior) y su ubicación en el diapasón, con la respectiva numeración de arriba hacia abajo.

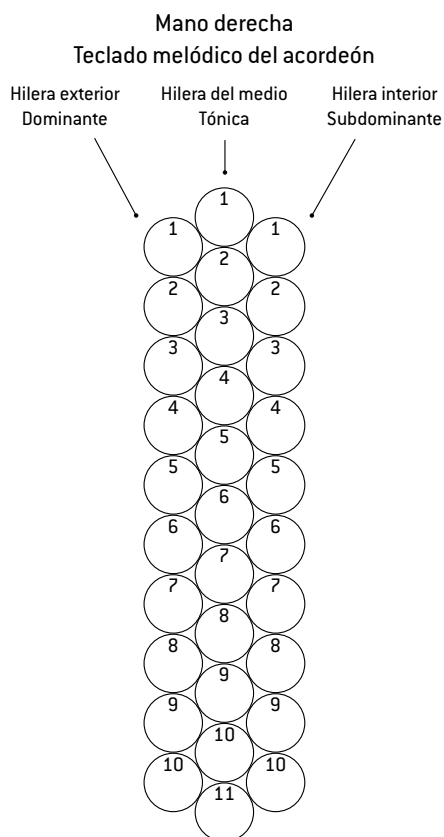


Ilustración 11.
Numeración de los botones del teclado melódico del acordeón

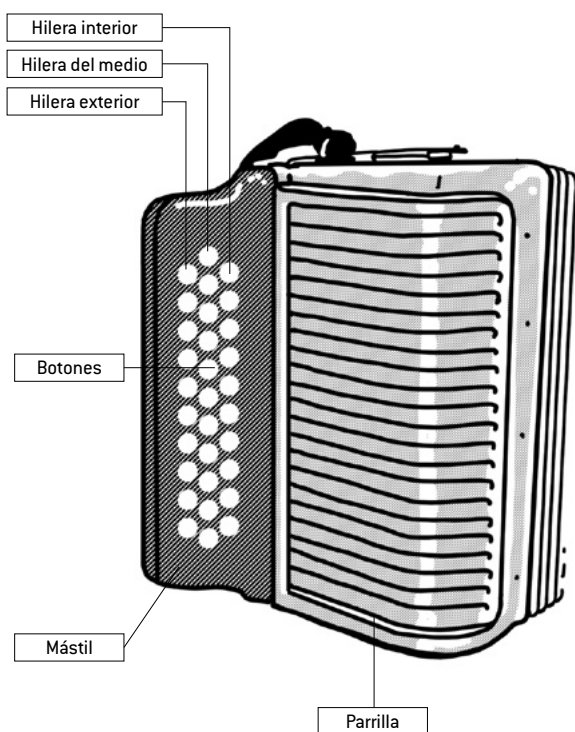


Ilustración 12.
Caja melódica del acordeón





- Disponga al grupo por parejas para que se hagan preguntas mediante un cuestionario previamente preparado por cada estudiante: el primero se coloca un acordeón en sus piernas y entrega su cuestionario al compañero, quien responderá y constatará la información en las fotos, la gráfica y el video; luego de contestarlo, intercambian para que el segundo haga sus preguntas.
- b. Caja armónica, de acompañamiento o de los bajos (mano izquierda):
- La caja armónica o de los bajos, está compuesta por dos hileras de 6 botones cada una, un botón de compensación de aire o bota-viento y un mecanismo que une la correa para el antebrazo izquierdo.
- Utilice las ilustraciones No. 13 y 14, y el video No. 30 del DVD anexo para conocer y memorizar los nombres de las notas de cada uno de los botones de las hileras exterior e interior y su ubicación en el diapasón, con la respectiva numeración de cada botón de arriba hacia abajo.

Mano izquierda
Teclado armónico o de acompañamiento del acordeón

Hilera interior Hilera exterior

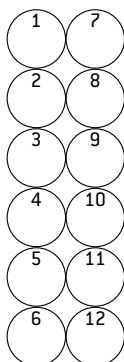


Ilustración 13.
Numeración de los botones del teclado armónico, de acompañamiento o bajos

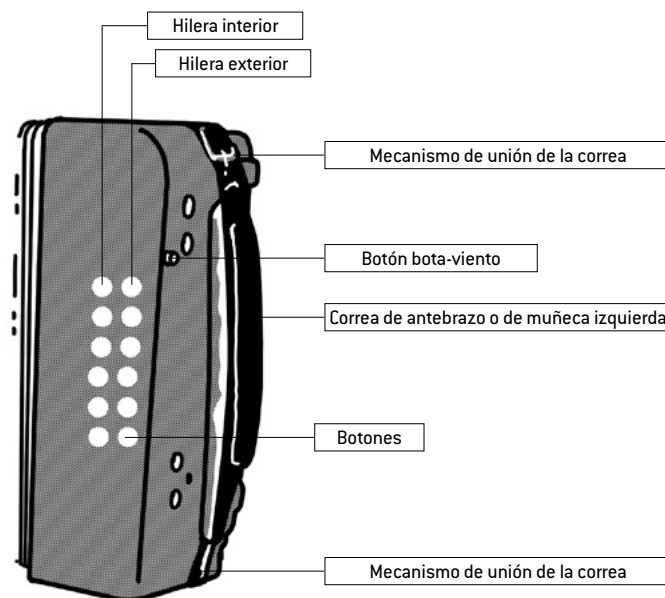
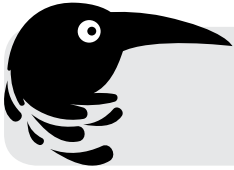


Ilustración 14.
Caja armónica del acordeón

**Video**

DVD video No 30. Hileras de botones de la caja armónica

- Enseñe la ubicación de la llave o válvula para controlar el aire necesario para la emisión de los sonidos, llamada botón bota-viento.
- Muestre la ubicación de la correa del antebrazo izquierdo. En grupo con todos los niños, ubique al frente de la clase a un estudiante con un acordeón colocado en sus piernas, para que los compañeros le hagan preguntas sobre la caja de los bajos. Luego permita que cada uno de los alumnos constate cada respuesta en la foto y el video.

c. Fuelle:

El fuelle es la parte del acordeón en forma de pieza plegable, que une la caja armónica con la caja melódica; tiene además unos mecanismos de cierre de broches.

- En el video No.31 del DVD anexo, el estudiante reconocerá el acordeón como instrumento de viento, escuchando paso a paso la forma en que se realiza la emisión del aire para que vibren las lengüetas internas del instrumento y produzcan el sonido a través de un proceso mecánico de respiración, que consiste en la entrada de aire (inhalación) y salida del aire (exhalación), gracias a un fuelle de cartón que une la caja melódica a la caja de bajos.

**Video**

DVD video No 31. El fuelle

- En el video No. 31 se observa el uso de la llave o mecanismo de cierre de broches, para abrir y cerrar el fuelle del acordeón, y cómo controlar el aire necesario en la emisión de los sonidos melódicos y armónicos con el botón bota-viento o de compensación de aire; así mismo, se observa en este ejercicio cómo participan activamente la muñeca, el antebrazo y el brazo izquierdo del intérprete, para abrir y cerrar el fuelle del acordeón.
- Cada estudiante ubica un acordeón sobre sus piernas y ajusta sus correas para luego abrirlo y cerrarlo suave y constantemente, en dos rondas de cincuenta veces, cada una con un reposo de cinco minutos. Al final de esta rutina, cada estudiante debe saber cómo administrar adecuadamente el aire para conse-



guir la emisión del sonido deseado y cómo usar el botón bota-viento, para que no se calienten los pitos y evitar así su deterioro.

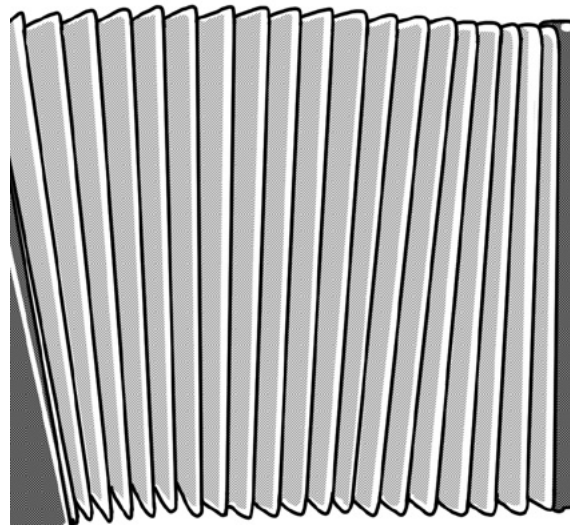


Ilustración 15.
Fuelle del acordeón

- Indique a los estudiantes en las siguientes ilustraciones las posiciones de las dos correas para sujetar el instrumento en los hombros derecho e izquierdo del intérprete.

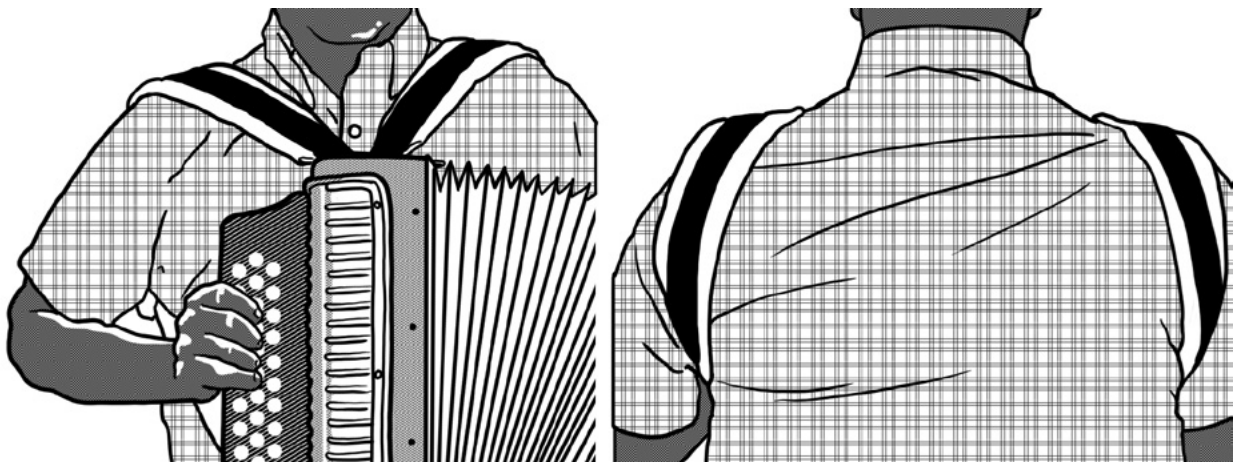


Ilustración 16.
Correas del acordeón

Paso 2: Evaluación del aprendizaje: partes del acordeón.

Este ejercicio es un repaso del paso 1: coloque el acordeón sobre una mesa y realice una actividad de acuerdo con la siguiente propuesta: organice a los estudiantes por parejas; ellos se preguntarán por las partes del acordeón y la numeración de los boto-

nes de las cajas melódica y de bajos. Posteriormente, con todo el grupo reunido, un estudiante pregunta y los demás responden.

Actividad No 19. Pulsemos y sonemos los botones del acordeón

Para esta actividad se emplea la misma técnica de digitación propuesta por los juglares vallenatos. El objetivo es lograr que los estudiantes ubiquen los dedos de forma cómoda y correcta: los dedos de la mano derecha sobre el teclado melódico para los sonidos medios y agudos, los dedos de la mano izquierda en el teclado del acompañamiento para los sonidos graves.

Los dedos de la mano derecha se enumeran como aparece a continuación (Ver ilustración 17) para el teclado melódico:

Dedo pulgar N° 1, dedo índice N° 2, dedo medio N° 3, dedo anular N° 4, y dedo meñique N° 5.

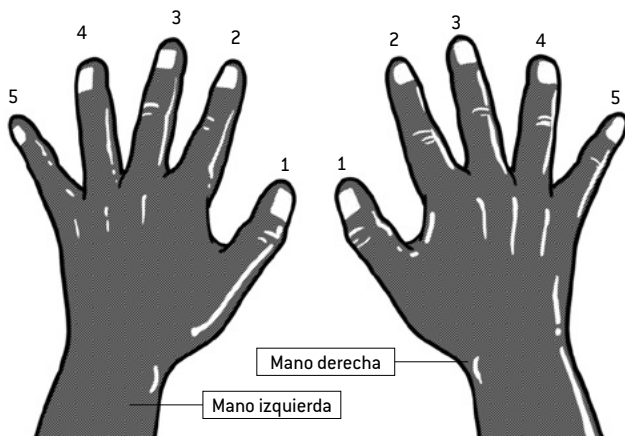


Ilustración 17.
Numeración de los dedos de las manos

Con los dedos 2, 3, 4 y 5 se tocarán las notas de las escalas del registro medio y agudo en cada una de sus hileras, donde cada dedo pulsará una nota cerrando el fuelle y otra abriéndolo. El dedo 1 (pulgar) servirá de apoyo detrás del diapasón melódico.

Para el teclado de los bajos, los dedos de la mano izquierda se numeran como indica la ilustración:

Dedo 2 (índice) para marcar el acorde mayor o menor y dedo 3 (medio) para marcar el bajo fundamental, una octava abajo, formando así una pareja de bajo y acorde, que acompañan a cada hilera del teclado melódico (mano derecha). El dedo 1 (pulgar) se utiliza para controlar el aire con el botón bota-viento.

Para lograr una posición cómoda y correcta de los dedos de las dos manos, observemos:

- La ilustración No. 18 muestra los botones que deben ser pulsados con los dedos de la mano derecha, para conseguir los sonidos de la escala en dos octavas, a través de la hilera exterior del diapasón melódico - que corresponde a la función de dominante de la tonalidad - en su registro medio y agudo. Muestra también dónde ubicar los dedos 2 y 3 (índice y medio) de la mano izquierda para pulsar cada botón y emitir los sonidos graves o bajos en los



pares *bajo fundamental* y *acorde dominante*, que corresponden a esta hilera del teclado melódico.

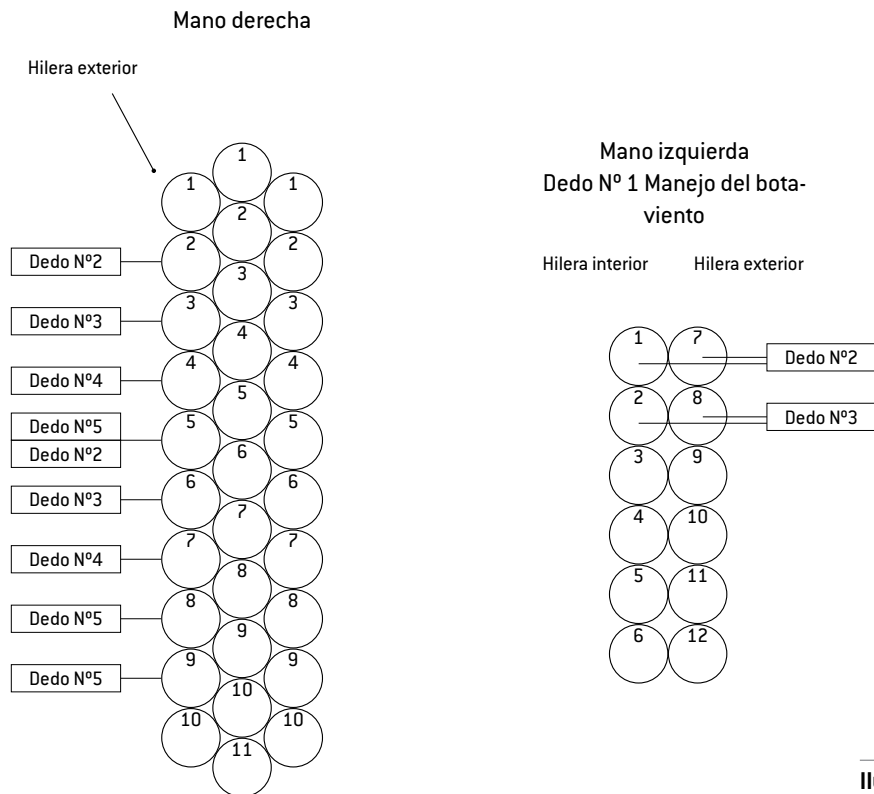


Ilustración 18.

Digitaciones hilera exterior mano derecha - teclado melódico y mano izquierda - teclado armónico

- La ilustración No. 19 muestra los botones que deben ser pulsados con los dedos de la mano derecha para conseguir los sonidos en dos octavas, a través de la hilera del medio del diapason melódico -que corresponde a la función de tónica de la tonalidad -, en sus registros medio y agudo. Indica también dónde utilizar los dedos 2 y 3 (índice y medio) de la mano izquierda para pulsar cada botón y emitir los sonidos graves o bajos en los pares *bajo fundamental* y *acorde de tónica*, que corresponden a esta hilera del teclado melódico.

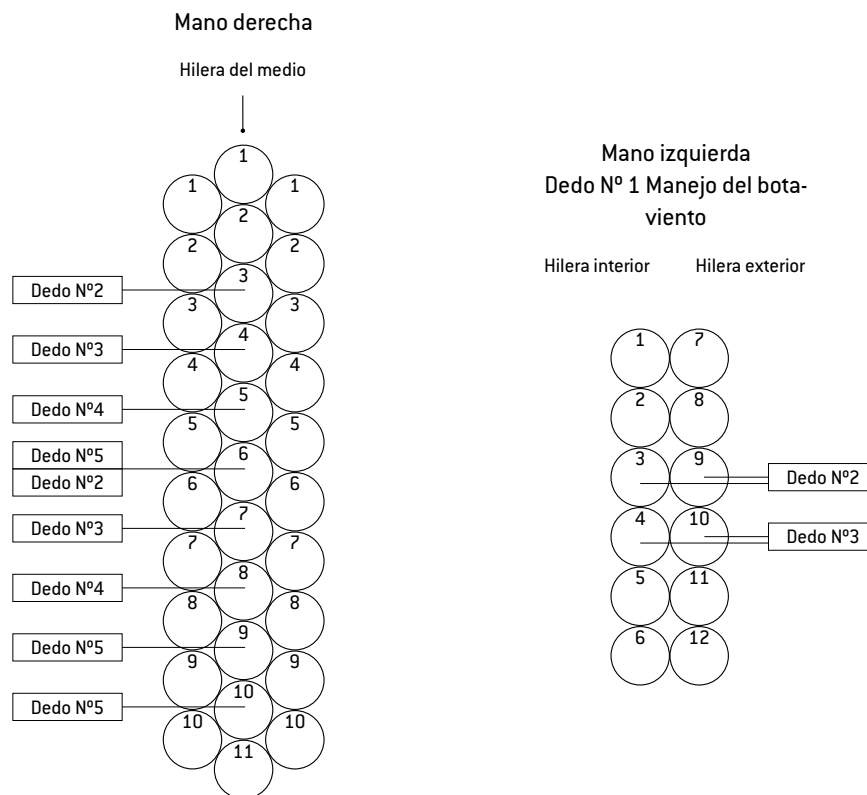


Ilustración 19.

Digitaciones hilera del medio mano derecha – teclado melódico y mano izquierda - teclado armónico

- La ilustración No. 20 muestra los botones que deben ser pulsados con los dedos de la mano derecha para conseguir los sonidos, en dos octavas, a través de la hilera interior del diapasón melódico -que corresponde a la función de subdominante de la tonalidad-, en sus registros medio y agudo. Indica también dónde utilizar los dedos 2 (índice) y 3 (medio) de la mano izquierda para pulsar cada botón y emitir los sonidos graves o bajos en los pares *bajo fundamental* y *acorde subdominante*, que corresponden a esta hilera del teclado melódico.



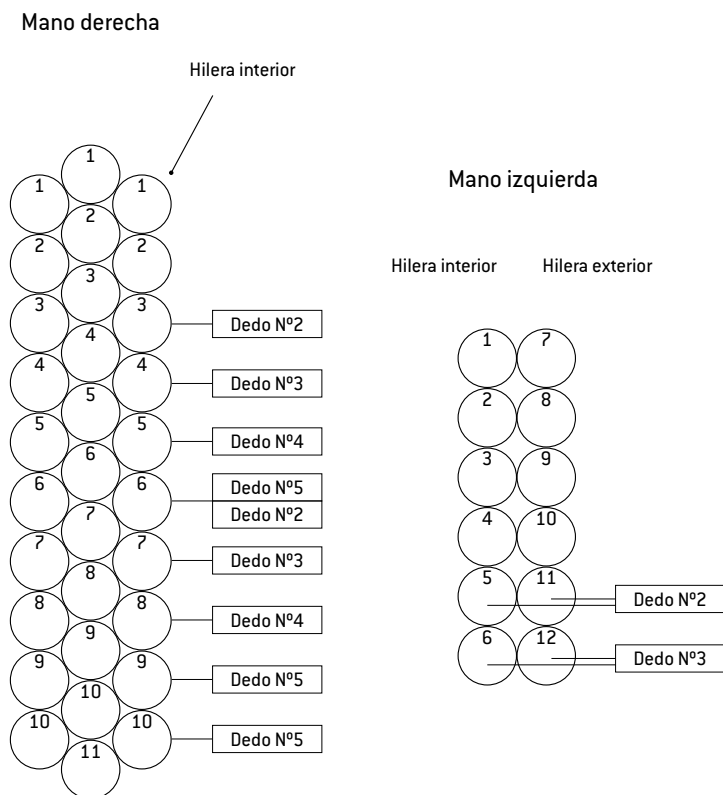


Ilustración 20.
Digitaciones hilera interior mano derecha - teclado melódico y mano izquierda - teclado armónico

- Después de aclarar la posición de los dedos sobre los botones, disponga a los estudiantes por parejas para que comenten las ventajas y las dificultades que encuentran para lograr una posición correcta a) de los dedos de la mano derecha, en los botones de la primera y segunda octava en la hilera exterior, del medio e interior (teclado melódico), y b) de los dedos de la mano izquierda en los botones del teclado armónico o de los bajos.
- Cada estudiante, sentado con su acordeón, debe seguir paso a paso la colocación de los dedos en la primera y segunda octava de cada hilera del teclado melódico en forma ascendente y descendente.
- Esta misma actividad la debe realizar con la mano izquierda y sus respectivos bajos.

Actividad No 20. Acunemos y exploremos el acordeón

Este capítulo brinda, entre otras, orientaciones sobre cómo colocarse el acordeón de forma adecuada para tocarlo de pie o sentado.

El acordeonista y el acordeón se vuelven uno; sin embargo, esto es cuestión de práctica y de tiempo. Desde el principio se debe orientar al estudiante para que “acune” su instrumento, porque lo habitual es que toque durante varias horas de forma continua en las parrandas, en las presentaciones musicales, en ensayos y en los festivales vallenatos. A esto se suma que también tocará bailando, comprometiendo totalmente su cuerpo al interpretar el instrumento. Existen posturas recomendadas al instrumentista para evitar el cansancio -cuando permanece por largos lapsos de tiempo de pie o sentado-, así como rutas ergonómicas que lo ayudan a adoptar posiciones cómodas y adecuadas para la columna, dándole estabilidad para que no afecte su salud durante la interpretación.

Paso 1: Pongámonos el acordeón.

- En el video No. 32 del DVD anexo y en la Ilustración No 21, observe la correcta postura corporal del acordeonista¹² para tocar sentado o de pie. Al inicio del proceso de formación es conveniente que el alumno estudie sentado. Luego, con el dominio del instrumento, podrá hacerlo de pie.



Video

DVD video No 32. Posición del acordeonista de pie y sentado

- Cada estudiante debe colocarse con facilidad su acordeón sentado y de pie, con sus respectivas correas en cada hombro, observando la posición del antebrazo izquierdo.

12 En el lenguaje popular vallenato al intérprete del acordeón se le dice “acordionero”.



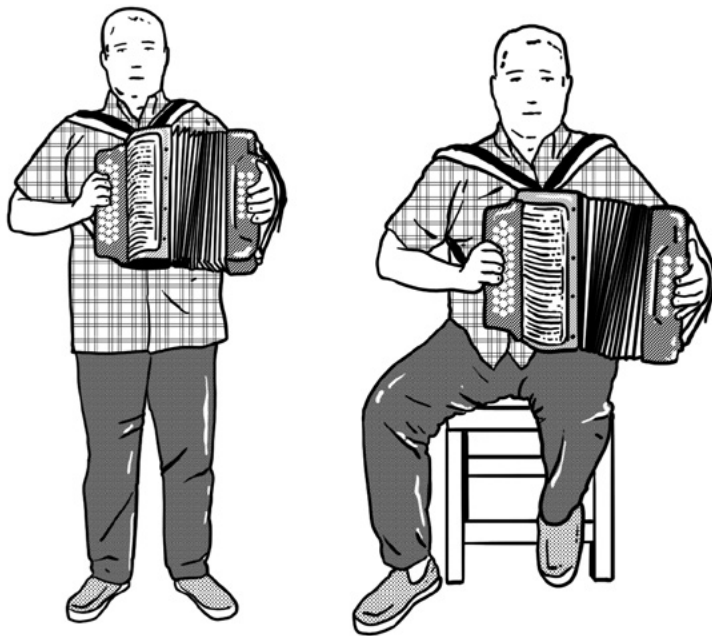


Ilustración 21.
Posición del acordeonista de pie y sentado

Paso 2: Las funciones de cada mano¹³

Con el fin de facilitar el dialogo coordinado entre las funciones melódicas de la mano derecha y los acompañamientos armónicos con la mano izquierda, las siguientes ilustraciones indican las digitaciones propuestas para ambos teclados y los sonidos que se producen con cada una de ellas en la tonalidad de Do Mayor. Para acordeones afinados en otras tonalidades, se conserva la relación de grados de la tonalidad, presentados en la ilustración N° 23.

Es importante tener en cuenta que la ilustración N°22 hace énfasis en el uso de los dedos de cada mano, que corresponden a los sonidos emitidos y presentados en la ilustración N°23.

Téngase en cuenta que estas digitaciones se complementan con la apertura y cierre del fuelle, pues en cada movimiento se producen diferentes sonidos.

¹³ La ilustración N°23 indica los sonidos que se producen en un acordeón afinado en Do Mayor (C), con la notación más comúnmente usada en los cifrados.

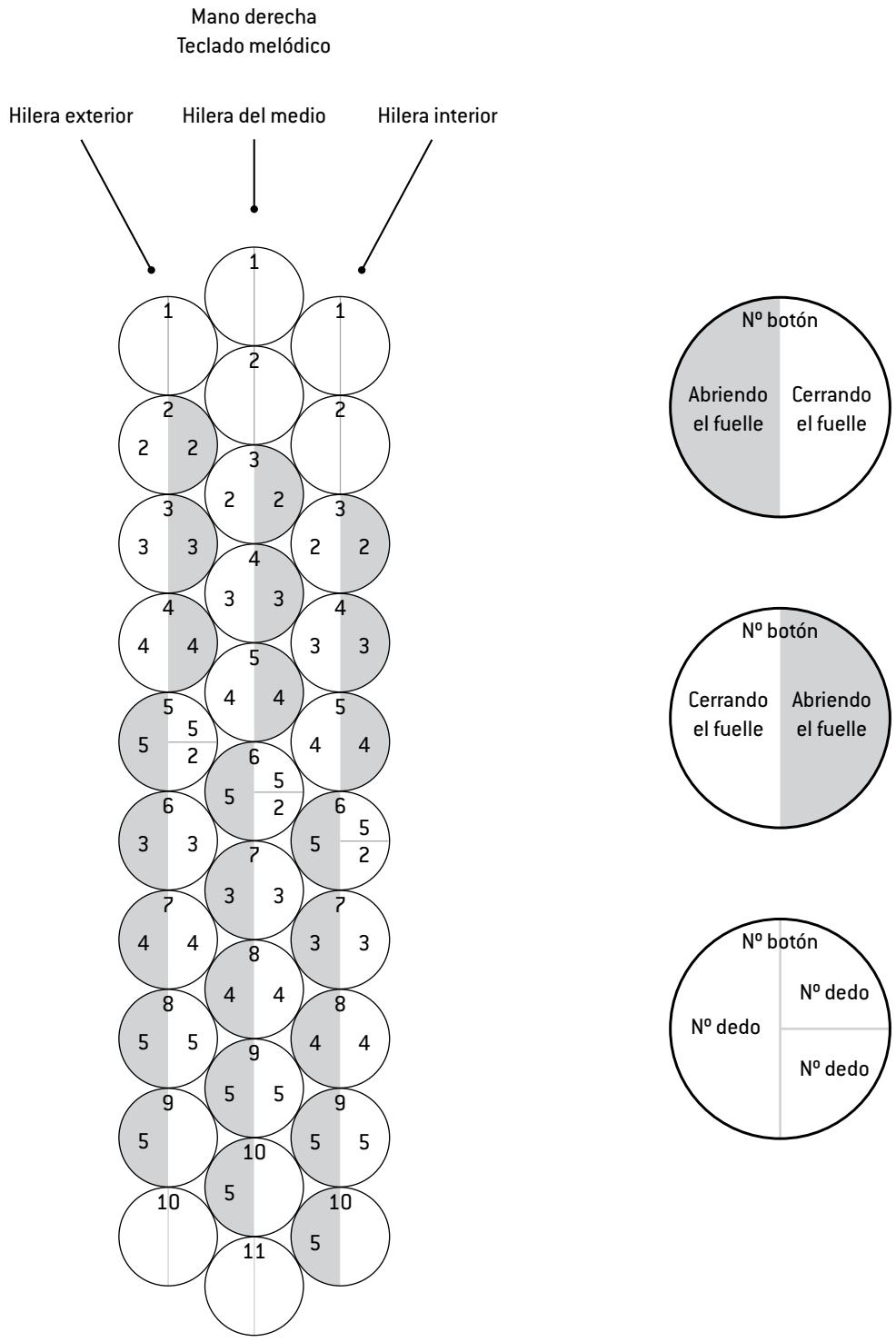


Ilustración 22.
Digitación en teclado melódico,
abriendo y cerrando el fuelle.



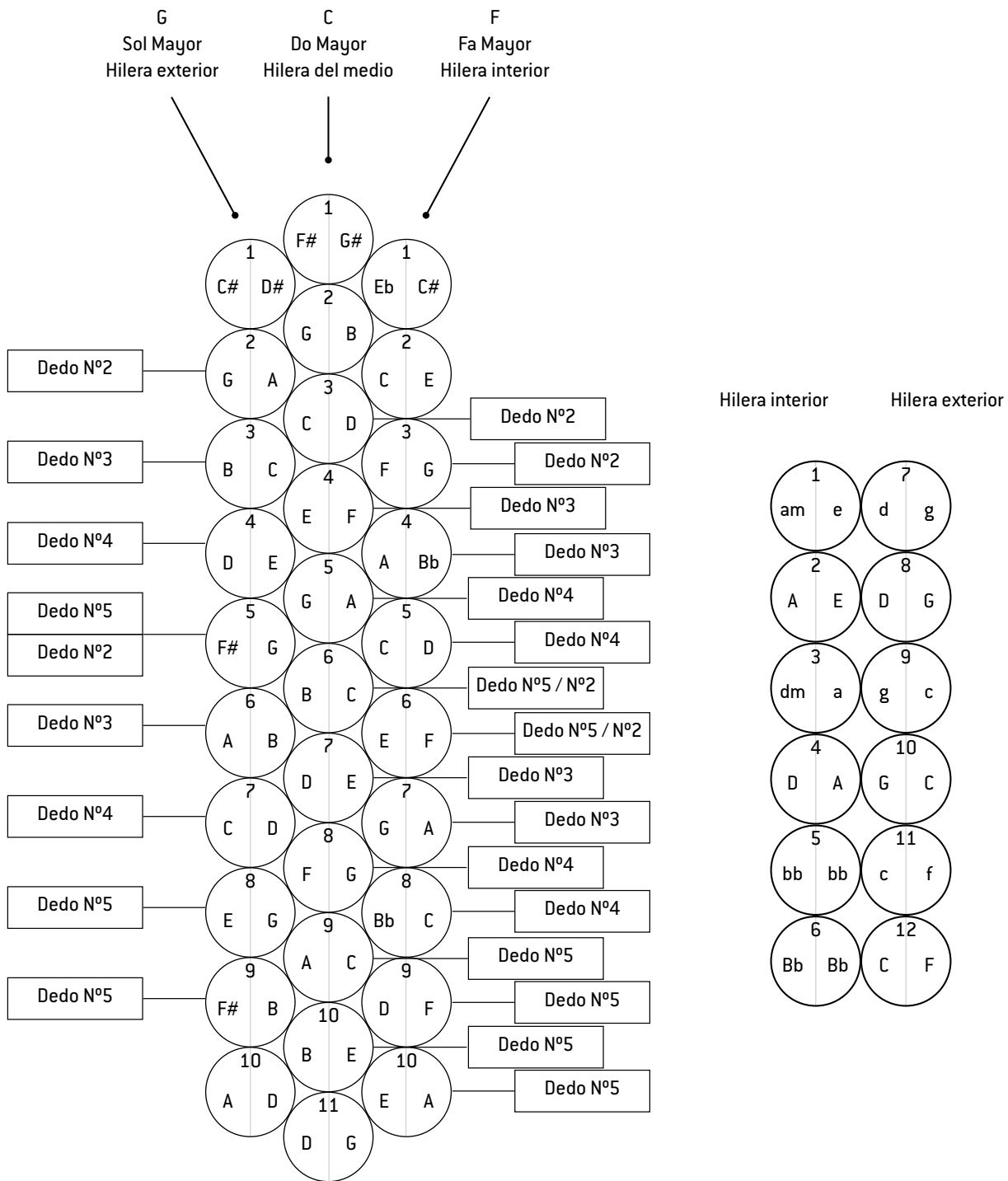


Ilustración 23.

Sonidos en la tonalidad de Do Mayor al digitar abriendo y cerrando el fuelle.

Mano Derecha: Teclado Melódico

- Observe el video No. 33 del DVD anexo, e ilustre la manera de conseguir la emisión del sonido de la escala natural a una voz en el acordeón, dedo a dedo, en la primera y segunda octava de las hileras del medio, exterior e interior, mediante pulsaciones cortas (subdivisión del pulso en dos mitades) a intervalos constantes de tiempo.



Video

DVD video No 33. Escalas a una voz

- Observe en el video No. 34 del DVD anexo, la digitación de las escalas a dos voces en el registro medio y agudo de cada una de las tres hileras. Esto se hace con dos dedos simultáneamente a intervalos de terceras.



Video

DVD video No 34. Escala a dos voces

- Oriente al estudiante para que imite la digitación, alternando la observación del video con su práctica en el acordeón. Este ejercicio tiene como finalidad que el estudiante toque con fluidez el teclado melódico sin mirar sus dedos.
- Cuando el estudiante domine la interpretación de la escala a una voz en la primera y segunda octava de cada hilera sin mirar los dedos, motíVELO a aprender y dominar la escala a dos voces en las dos octavas.

Mano izquierda: Teclado Armónico

Observe en el video No. 35 del DVD los pasos a seguir para marcar los pares *bajo fundamental* y *acorde de tónica* del acordeón.



Video

DVD video No 35. Marcación de los bajos en los 4 aires

Acompañe a sus estudiantes para obtener dos logros en este paso:

- a. Aprender el acompañamiento de los patrones rítmicos de cada aire del formato Vallenato:



- Paseo
 - Merengue
 - Son
 - Puya
- b. Lograr fluidez en la práctica de la técnica instrumental de la mano izquierda, combinada con la apertura y cierre del fuelle, constituyen, la base para acompañar los diferentes temas del repertorio propuesto en estos aires.

Paso 3: Ejercicios para acoplar la mano derecha e izquierda.

Vea los ejercicios propuestos para acoplar las dos manos a una y a dos voces en el aire de paseo en los videos del DVD anexo No. 36 en el aire de paseo y video No.37 en el aire de merengue.

DVD video No 36. Acople de manos – aire de paseo, a una y a dos voces

Video



DVD video No 37. Acople de manos – aire de merengue, a una y a dos voces

Video



Actividad No 21.

Acople de las manos derecha e izquierda en ritmo de paseo

En los temas vallenatos existen muchas formas de acoplar la melodía con el acompañamiento de los bajos. Los acordeonistas de la región han aprendido de distintas formas; algunos lo hicieron primero con la mano derecha, otros con la mano izquierda y posiblemente otros con las dos manos simultáneamente, logrando acoplar ambas manos para tocar el acordeón.

En esta cartilla ponemos a su consideración nuestra propuesta, que es producto de la investigación con otros maestros vallenatos y de observaciones empíricas, reflexiones y experimentación en talleres con profesores de las escuelas municipales de la región, que durante más de 10 años han contado con el apoyo del Plan Nacional de Música para la Convivencia (PNMC), dando muy buenos resultados.

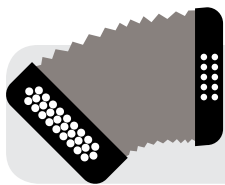
Comenzaremos por el ritmo de paseo y utilizaremos *La Cachucha Bacana*, tema tradicional de Gilberto Alejandro Durán Díaz más conocido como el maestro Alejo Durán o el Negro Grande. Hemos elegido este tema por las siguientes características:

- No presenta mayor dificultad técnica instrumental en su ejecución melódica y armónica.
- Se interpreta en su mayor parte a una voz y en intervalo de segunda o dedo a dedo; se toca en la primera octava de la hilera del medio en registro medio, y la segunda nota del registro agudo del diapasón melódico.
- Todo el tema se desarrolla en tónica y dominante.
- Su velocidad normal o tempo es relativamente cómoda para el estudiante. Sin embargo, empezaremos de forma lenta hasta lograr interpretarla como lo hizo su autor.

Para este y los demás ejemplos del presente capítulo, recomendamos que el profesor inicie con una clara exposición del ejemplo musical, complementándola con la repetición consciente en el instrumento por parte del estudiante. Además, el profesor debe tener claro que cada estudiante tiene su propio ritmo para captar y reproducir lo que escucha.

Paso 1: Escuche en grupo el paseo *La Cachucha Bacana* en el Audio No. 4 del CD anexo, haciendo énfasis en los siguientes aspectos de la audición:

- a. Rítmico: recuerde cómo es el acompañamiento con la caja y la guacharaca.
- b. Armónico: Observe la marcación de los bajos y los acordes con la mano izquierda.
- c. Melódico: Siga la melodía de la pieza en su interpretación instrumental y vocal.



Audio
CD Audio No 4. *La cachucha bacana*

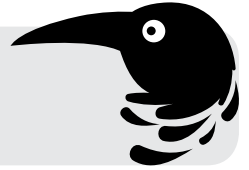
Esta audición es fundamental en el desarrollo instrumental y el canto, para que el intérprete interiorice la melodía, la armonía y el ritmo de la canción previo a su ejecución.

Paso 2: Reproduzca de nuevo el Audio No. 4 para memorizar la melodía y la letra, e invite a los alumnos a cantar el paseo *La Cachucha Bacana*. La canción es un recurso lúdico y un importante instrumento educativo para desarrollar el oído musical del acordeonista. El profesor debe procurar que cada estudiante interprete el tema con fluidez.



Paso 3: Escuche y vea en el video No. 38 del DVD anexo, el acompañamiento con la mano izquierda. y los pasos para acoplar la marcación de los bajos del acordeón.

Video
DVD video No 38. Marcación de los bajos en *La cachucha bacana*

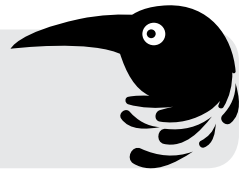


A continuación, realice las siguientes acciones:

- a. Indique permanentemente la técnica instrumental y la correcta posición de los dedos.
- b. Observe cómo se abre y cierra el fuelle para producir los sonidos y llevar el ritmo al mismo tiempo.
- c. Enseñe cómo se produce el acompañamiento armónico de tónica cerrando el fuelle del acordeón y el de dominante, abriéndolo.
- d. Verifique que los estudiantes acompañan la pieza con la mano izquierda, de principio a fin.

Paso 4: Observe en el video No. 39 del DVD anexo, la propuesta para la ejecución de la introducción de la pieza musical con la mano derecha e indique los pasos para interpretar la canción.

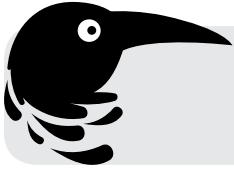
Video
DVD video No 39. Introducción de *La cachucha bacana* mano derecha



Tenga en cuenta las siguientes recomendaciones:

- a. Atienda en todo momento la técnica instrumental y la correcta posición de los dedos.
- b. Indique cómo se ejecuta la introducción de esta pieza musical, utilizando la primera octava del registro medio y la segunda nota del registro agudo del diapasón melódico sobre la hilera del medio.
- c. Oriente a los estudiantes hacia la interpretación melódica de cada frase musical, cerrando y abriendo el fuelle del acordeón.
- d. Por último, verifique que todos toquen la introducción de principio a fin con la mano derecha. Recuerde que lo pueden hacer en tempo lento y hasta alcanzar progresivamente el tempo real de la pieza.

Paso 5: Siga los pasos propuestos en el video No. 40 del DVD anexo, para interpretar la introducción con las dos manos.



Video

DVD video No 40. Introducción de *La cachucha bacana* a 2 manos

Tenga en cuenta las siguientes recomendaciones:

- a. Preste atención en todo momento a la técnica instrumental y la correcta posición de los dedos de las dos manos.
- b. Siga los movimientos de interpretación en cada frase, permaneciendo atento a la coordinación de las dos manos.
- c. Este paso puede ser más complicado que cuando lo hacían con manos separadas. Es recomendable hacerlo muy lento, sin perder los sentidos melódico, rítmico y armónico de la canción.
- d. Aumente gradualmente la velocidad, para lograr el dominio de la pieza en los estudiantes.
- e. Cuando note que los estudiantes han superado las dificultades, toque toda la introducción de la pieza musical con las dos manos.

El profesor debe animar en todo momento a los estudiantes. El objetivo es vencer las dificultades normales de la interpretación del instrumento con las dos manos y estar atento a resolver los problemas de digitación, hasta lograr que lo hagan con fluidez.

Actividad No 22. *La cachucha bacana*: canto y acompañamiento con el acordeón

Los grandes juglares vallenatos trazaron su camino cantando y acompañándose ellos mismos con el acordeón. Uno de los propósitos de esta cartilla es que los niños vallenatos cercanos a estas músicas puedan hacerlo también y para lograrlo proponemos interpretar las estrofas y coros de la pieza.



La cachucha bacana ¹⁴

I

Oigan lo que dice Alejo
Con su nota pesarada¹⁵.
Quien como el guacharaquero
Con su cachucha bacana
Quien como el guacharaquero
Con su cachucha bacana
Coro: Jaime sí, Jaime sí,
Jaime sí y Alejo no
Jaime sí, Jaime sí,
Jaime sí y Alejo no

II

Con mi nota pesarada
Yo no sé lo que me pasa.
Con su cachucha bacana
El vacila a las muchachas
Con su cachucha bacana

El vacila a las muchachas
Coro: Jaime sí, Jaime sí,
Jaime sí y Alejo no
Jaime sí, Jaime sí,
Jaime sí y Alejo no

III

Pónganme cuida' o en esto
Pa' que me escuches morena.
Y ahora ven que me revuelco
Como el cayuco en la arena
Y ahora ven que me revuelco
Como el cayuco en la arena
Coro: Jaime sí, Jaime sí,
Jaime sí y Alejo no
Jaime sí, Jaime sí,
Jaime sí y Alejo no

Paso 1: Haga que los estudiantes canten la primera estrofa y se acompañen simultáneamente con el acordeón. Es recomendable tener presente la siguiente secuencia:

- Hacer consciencia del contacto de los dedos de ambas manos con los botones del acordeón.
- Lograr la fijación del ejercicio motriz. El estudiante debe tener claridad y consciencia de los movimientos de sus dedos y relacionarlos con la melodía y el acompañamiento.
- Alcanzar el aprendizaje y dominio claro de la digitación de las dos manos.

¹⁴ Los temas de la música tradicional son objeto de muchos cambios por parte de los intérpretes en el momento de su ejecución. Los textos de las canciones que se incluyen, corresponden a los audios que acompañan la cartilla.

¹⁵ La expresión *pesarada*, como aparece en el texto de la canción es una derivación de la palabra *apesarada*.

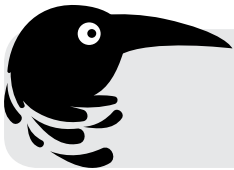
Paso 2: Una vez que los estudiantes dominen el acompañamiento del canto de la primera estrofa, cante la segunda estrofa mostrando que sólo cambia la letra, y que el acompañamiento con el acordeón es igual.

Paso 3: Cuando dominen con fluidez el acompañamiento del canto, forme grupos de estudiantes con acordeón, caja y guacharaca para que toquen y canten *La Cachucha Bacana* alternando introducción y estrofas, acompañando el canto de manera práctica, así:

- a. Divida el grupo de acordeones en dos (2). Los primeros marcan los bajos y los segundos tocan la melodía.
- b. Dirija los subgrupos de acordeones para que roten, así quienes estaban tocando los bajos, interpretan ahora la melodía y viceversa.
- c. De la misma manera rote los instrumentos de percusión y los acordeones para que todos al final hayan interpretado acordeón, guacharaca y caja.

Actividad No 23. Estructura musical de las piezas vallenatas

Paso 1: Las grandes partes de *La Cachucha Bacana*.



Video

DVD video No 41. Secuencia y ensamble (mano derecha- mano izquierda) de las partes de *La Cachucha Bacana*

Haga notar que esta pieza tiene las siguientes partes bien diferenciadas:

- a. Introducción
 - b. Estrofas: letras cantadas y acompañadas armónicamente.
 - c. Puentes o interludios instrumentales entre las estrofas.
 - d. Final.
- Asegúrese que los estudiantes las observaron, estudiaron y aprendieron como lo explicamos en el video No. 41 del DVD anexo.
 - Visualice con los estudiantes el video 41 y haga notar que el intermedio y el final de *La Cachucha Bacana* están basados en la misma melodía de la canción.
 - Ahora tome otro tema vallenato en aire de paseo de vallenato tradicional y compare su estructura con *La Cachucha Bacana*.



Paso 2: Rutinas y conectores del interludio de *La Cachucha Bacana* y partes del final.

Utilice el audio 4 y el video No. 41 del DVD anexo, para explicar a los estudiantes que tanto *el interludio* como *el final* de *La Cachucha Bacana* se componen de una estructura de interpretación melódico-armónica particular creada por los maestros juglares vallenatos, para aplicarse en la canción vallenata, así:

El interludio, puente o intermedio, se compone de una rutina y un conector melódico. *La rutina* se interpreta en tónica y dominante, con compases de pregunta abriendo el fuelle y la respuesta cerrando el fuelle. La caja y la guacharaca van “cerradas”, es decir disminuyendo el volumen y haciendo un acompañamiento rítmico básico, sin adornos. Luego continúa con un *conector melódico* para enlazar la rutina con la introducción a la segunda estrofa. La caja y la guacharaca se “abren” aumentando su volumen y adornando rítmicamente, para acompañar al acordeón, que da paso al cantante para iniciar la siguiente estrofa.

El final es más corto y está compuesto básicamente de la misma rutina indicada para el interludio. Como ejemplo se puede escuchar el *final o terminación* de la versión utilizada por el maestro Alejo Durán, para terminar la canción.

Actividad No 24. Dominio de los instrumentos y el canto en *La cachucha bacana*

Con esta actividad el profesor verifica que cada estudiante puede cantar y acompañarse con el acordeón, la caja y la guacharaca, siguiendo estos pasos:

Paso 1:

- Divida el grupo de acordeones en dos: Los primeros marcan los bajos y los segundos tocan la melodía y cantan de principio a fin la pieza.
- Cambie los subgrupos de acordeones para que roten, así quienes marcaron los bajos ahora tocan la melodía y cantan la pieza completa, y viceversa.
- Subdivida nuevamente el grupo para integrar los instrumentos de percusión.
- De la misma manera rote los instrumentos de percusión y los acordeones logrando que al final todos hayan interpretado el acordeón, la guacharaca y la caja.

Paso 2:

Conforme con los estudiantes grupos vallenatos de acordeón, caja y guacharaca. Cada grupo interpreta *La Cachucha Bacana*, siendo muy conscientes de la estructura de este paseo:

- a. Introducción
- b. Primera estrofa
- c. Interludio
 - Rutina en tónica y dominante, compases de pregunta (abriendo el fuelle) y respuesta (cerrando el fuelle). La caja y la guacharaca van cerradas.
 - Conector melódico para enlazar la rutina con la introducción a la segunda estrofa. La caja y la guacharaca se abren para acompañar al acordeón a entrar a la segunda estrofa.
- d. Segunda estrofa
- e. Final: compuesto de la misma rutina anterior y final-final tal como lo hizo el maestro Alejo Durán para acabar la canción.

Actividad No 25. Articulando melodía y bajos en aire de merengue

Utilizaremos el merengue *La Brasileira*, del maestro Rafael Calixto Escalona Martínez, para desarrollar esta actividad. Este merengue tiene las siguientes características:

- Requiere un nivel técnico básico para la ejecución instrumental de su melodía y armonía.
- En el teclado melódico, una parte de su melodía va a una voz - o dedo a dedo-, a intervalo melódico de segunda (por grado conjunto) en la primera octava.
- Utiliza las dos primeras notas del registro agudo de la hilera del medio y el coro se interpreta a dos voces, con dos dedos simultáneamente, a intervalos armónicos de tercera en la segunda octava del registro agudo.
- En el teclado de los bajos este tema se acompaña con tónica y dominante.
- Esta canción se interpreta a velocidad o tempo medio, de la misma forma en que fue grabada por varios acordeoneros vallenatos.

Paso 1: El profesor nuevamente invita a los estudiantes a escuchar *La Brasileira* en el audio No. 5 del CD anexo.

Para este ejercicio, es necesario tener en cuenta

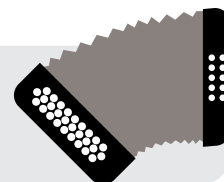
- a. Hacer consciencia del contacto de los dedos de ambas manos con los botones del acordeón.
- b. Lograr la fijación del ejercicio motriz.



c. Alcanzar el aprendizaje y dominio claro de la digitación de las dos manos.

Paso 2: Disponga a sus estudiantes a cantar y aprender la letra y melodía de *La Brasilera*, utilizando el audio No 5.

Audio
CD Audio No 5. *La brasilera*



Para lograrlo iniciaremos interpretando las estrofas y coros de la pieza como aparece a continuación:

*La Brasilera*¹⁶

I

Yo la conocí una mañana
Que llegó en avión a mi tierra
Y cuando me la presentaron
Me dijo que era brasilera

Tuvo que cruzar la frontera
Pa veni' a meterse a mi alma
Tuvo que cruzar la frontera
Pa veni' a meterse a mi alma

II

Se perdió en las nube' el avión
Bajo el cielo' e Valledupar
Me quedé llorando su amor
Mañana la voy a buscar

Y si no me quiere mirar
Cojo mi camino y me voy
Y si no me quiere mirar
Cojo mi camino y me voy

III

No te extrañes pues brasilera
Si algún día me ves por allá
Que me encuentres en la frontera
Cerca de Belén del Para

Y que quizá me quede con ella
O yo me la traigo pa' acá
Y que quizá me quede con ella
O yo me la traigo pa' acá

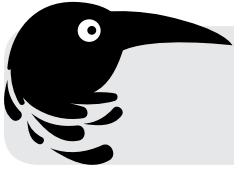
IV

Yo tengo una pena en el alma
Yo tengo un profundo dolor
Como en la novela "Canaima"
Era una aventura de amor

Que a ella no le ha costado nada
Y a mí me costó el corazón
Que a ella no le ha costado nada
Y a mí me costó el corazón

16 Vale resaltar que en los textos vallenatos es corriente al uso del apóstrofo para abreviar las palabras y acomodar las sílabas en los versos.

Paso 3: Preste atención a la marcación de los bajos, como muestra el video No. 42 del DVD anexo.



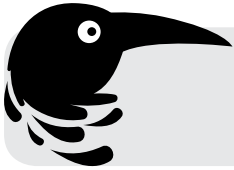
Video

DVD video No 42. Marcación de los bajos en *La brasilera*

Tenga en cuenta las siguientes recomendaciones en relación con la marcación de los bajos:

- Abrir y cerrar el fuelle para conseguir los sonidos, llevando el ritmo al mismo tiempo.
- Realizar el acompañamiento armónico de tónica cerrando el fuelle y de dominante abriéndolo.
- Acompañar la pieza de principio a fin con la mano izquierda.

Paso 4: Escuche nuevamente la pieza musical en el video No. 43 del DVD anexo.



Video

DVD video No 43. Mano derecha de *La brasilera*

Preste atención al desempeño de la mano derecha, teniendo en cuenta que:

- a. En la introducción se utiliza la primera octava y las dos primeras notas del registro agudo de la hilera del medio.
- b. Para acompañar al cantante en la primera estrofa se duplica la melodía en el acordeón.
- c. Para acompañar el coro se duplica la melodía en la segunda octava en el registro agudo.
- d. Luego sigue el interludio que detallaremos más adelante (ver paso 9 del Video No. 45).
- e. El acompañamiento de las demás estrofas se hace de manera similar a la primera, por tratarse de la misma melodía.
- f. El final de la pieza lo desarrollaremos más adelante (ver paso 9 del video No. 45).

Paso 5: Memorice la melodía de la introducción y toque en grupo la introducción sólo con la mano derecha, sin ayuda de la pista. Posteriormente, verifique de manera

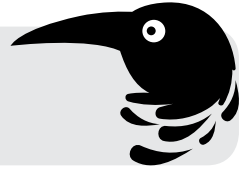


individual que cada estudiante puede tocar la introducción completa, con la mano derecha.

Paso 6: A continuación interprete la introducción con ambas manos, apoyándose en el video No. 44 del DVD anexo.

DVD video No 44. Introducción de *La Brasileira* a dos manos

Video



Observe la correcta posición de los dedos de las manos izquierda y derecha, teniendo en cuenta los siguientes aspectos:

- a. Haga notar al estudiante que la introducción está construida por frases, al igual que las estrofas.
- b. La primera frase -frase pregunta-, en acorde de tónica, se repite de manera idéntica y empieza con ambas manos.
- c. La segunda frase -frase respuesta- empieza en dominante y también es marcada por ambas manos.
- d. Después de la frase respuesta viene el coro, que intercambia de manera simétrica las secciones en tónica – dominante – tónica, repitiéndose una vez para dar la entrada al cantante.

En este momento el profesor debe verificar que los estudiantes pueden tocar la introducción con ambas manos, primero de manera lenta y luego aumentando la velocidad gradualmente hasta alcanzar con facilidad el tempo de la pista.

Paso 7: El profesor propone a los estudiantes que canten *La Brasileira* y se acompañen con el acordeón, teniendo en cuenta la siguiente secuencia:

- a. Disponga a los estudiantes en grupo para que canten y se acompañen.
- b. Mientras lo hacen, identifique las dificultades más recurrentes.
- c. Trabaje paso a paso la solución de los problemas presentados.
- d. Verifique que todos pueden cantar y acompañarse simultáneamente con el acordeón, de manera individual y grupal.

Paso 8: Conforme grupos de estudiantes con acordeón, caja y guacharaca para que canten y toquen la introducción y las estrofas de *La Brasileira*; tenga en cuenta lo siguiente:

- a. Divida el grupo de acordeones en dos. Los primeros marcan los bajos y los segundos tocan la melodía.

- b. Intercambie los sub-grupos de acordeones para que los que estaban tocando los bajos, pasen ahora a interpretar la melodía y viceversa.
- c. De la misma manera rote los instrumentos de percusión para que todos al final hayan interpretado la guacharaca y la caja.
- d. Por último los acordeoneros pasan a ser percusionistas y viceversa. De esta manera todos interpretarán los bajos, las melodías en el acordeón y los instrumentos de percusión

Paso 9: Asegúrese de que los estudiantes dominan el nivel básico de la introducción y el acompañamiento de las estrofas. Para el aprendizaje del interludio, escuche y observe en el video No. 45 del DVD anexo.



Video

DVD video No 45. Secuencia y ensamble (mano derecha- mano izquierda) de las partes de *La Brasilera*

De esta manera, completamos las partes del merengue vallenato, de acuerdo con el listado que presentamos a continuación:

1. *Introducción:* es la melodía de la canción que ya hemos oído y aprendido a tocar.
2. *Estrofas:* Se acompañan marcando los bajos con la mano izquierda y siguiendo al cantante con la melodía en la mano derecha.
3. *Puentel/interludio:* fragmento instrumental con las siguientes características:
 - a. *Pique* para resaltar el virtuosismo del acordeonista. En este momento la caja y la guacharaca van cerradas, es decir hacen un acompañamiento rítmico básico del merengue, sin adornos.
 - b. *Rutina:* en tónica y dominante, compases de pregunta (abriendo el fuelle) y respuesta (cerrando el fuelle). La caja y la guacharaca van cerradas.
 - c. *Sabrosura:* es una explosión de mambos o momento de goce y relajamiento del conjunto con la caja y guacharaca que en ese momento se abren para realizar improvisaciones rítmicas.
 - d. *Remate de la sabrosura:* es una respuesta al mambo pero conservando el mismo ambiente musical.
 - e. *Contra remate de la sabrosura:* es una segunda respuesta al mambo, y
 - f. *Final:* compuesto básicamente por *sabrosura* y *fin*.



Nota: Esta estructura que proponemos puede tener diferentes versiones melódicas. La que presentamos en el DVD toma como referencia improvisaciones del maestro Luis Enrique Martínez y han sido recreadas para esta cartilla.

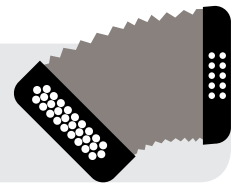
Actividad No 26. El son, melodía y acompañamiento

Para esta actividad tomaremos como referente el son *Altos del Rosario* de Alejo Durán. Este tema musical presenta las siguientes características:

- Requiere un nivel técnico medio para la ejecución instrumental debido a la forma acentuada y subrayada de marcar los bajos -mano izquierda-, con un tempo lento en relación con la melodía -mano derecha-.
- Se interpreta en su mayor parte a una voz (intervalo melódico de segunda) o dedo a dedo en la primera octava de la hilera interior del registro medio del diapasón melódico.
- En el teclado de los bajos las estrofas y coros se acompañan con tónica y dominante.
- En el interludio, previo a la entrada del cantante en la segunda estrofa y antes del final de la canción, pasa en forma momentánea a su relativa menor y los bajos producen un *efecto cruzado*¹⁷ de dominante y tónica, como puede escucharse en el audio No. 6 del CD anexo.
- Conserva el tempo lento característico del son.

Paso 1: Disponga a sus estudiantes a cantar y aprender la letra y melodía de *Altos del Rosario*, utilizando el audio No. 6 del CD anexo.

Audio
CD audio No 6. *Altos del Rosario*



¹⁷ La expresión efecto cruzado se refiere a l momento en que la melodía y los bajos van en Dominante, y al cerrar la melodía está en tónica y los bajos en su sexta mayor.

Altos del Rosario

I

Lloraban los muchachos
Lloraban los muchachos
Lloraban los muchachos
Al ver mi despedida (bis)

Yo salí del Alto
Yo salí del Alto
Yo salí del Alto
En la Algeria María

En la Algeria María
En la Algeria María
En la Algeria María
yo salí del Alto.

II

Decía Martín Rodríguez
Decía Martín Rodríguez
Decía Martín Rodríguez
Lo mismo su papá

Ay Decía Martín Rodríguez
Decía Martín Rodríguez
Decía Martín Rodríguez
Lo mismo su papá
Si la fiesta sigue
Si la fiesta sigue
Si la fiesta sigue
Durán si no se va

Ay Durán si no se va
Durán si no se va
Durán si no se va
Si la fiesta sigue.

III

Pobrecito Avendaño

Pobrecito Avendaño
Pobrecito Avendaño
Lo mismo Zabaleta

Ay pobrecito Avendaño
Pobrecito Avendaño
Pobrecito Avendaño
Lo mismo Zabaleta

Quedaron llorando
Quedaron llorando
Quedaron llorando
Y se acabó la fiesta

Se acabó la fiesta
Se acabó la fiesta
Se acabó la fiesta
Y quedaron llorando

IV

Lloraban las mujeres
Lloraban la mujeres
Lloraban las mujeres
Ya se fue el pobre negro

Ay lloraban las mujeres
Lloraban la mujeres
Lloraban las mujeres
Ya se fue el pobre negro

Dinos cuando vuelves
Dinos cuando vuelves
Dinos cuando vuelves
Y nos darás consuelo

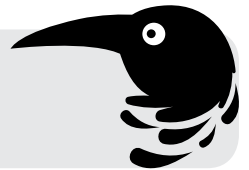
Nos darás consuelo
Nos darás consuelo
Nos darás consuelo
Dinos cuando vuelves.



Paso 2: Disponga a los acordeonistas a marcar exclusivamente los bajos (mano izquierda) de la introducción y las estrofas como se observa en el video No. 46 del DVD anexo.

DVD video No 46. Marcación de los bajos en introducción y estrofas de *Altos del Rosario*

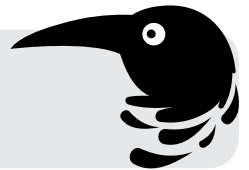
Video



Paso 3: Ahora observe en el video No. 47 del DVD anexo, la melodía -mano derecha- y el acompañamiento –mano izquierda-, de acuerdo con las siguientes indicaciones:

DVD video No 47. Melodía y bajos de *Altos del Rosario*

Video



- a. Inicie en la primera octava del registro medio del teclado melódico alternando tres veces consecutivas, los dedos 2 y 5: (2-5) (2-5) (2-5).
- b. En la tercera secuencia (2-5) inician los bajos el acompañamiento en tónica en el siguiente orden:
 - arpegio ascendente del acorde mayor en tónica,
 - arpegio ascendente del acorde menor (segundo grado) en dominante (abriendo el fuelle) y
 - arpegio ascendente del acorde mayor en tónica.
- c. Con la mano derecha se interpreta la melodía en la primera octava del registro medio por tres veces consecutivas, alternando los dedos (2-5) (2-5) (2-5) y marcando los bajos en dominante.
- d. Se mantiene la mano derecha en la misma octava ejecutando un arpegio ascendente del acorde menor (segundo grado de la escala) en dominante (abriendo el fuelle), seguido de tres octavas alternadas en tónica y termina con dedo 5 en los botones 6 y 7, y el dedo 4 en el botón No 5 en dominante.

Paso 4: Incorpore la mano izquierda (bajos) a la introducción, siguiendo el video No. 48 del DVD anexo.

DVD video No 48. Mano izquierda, introducción con bajos de *Altos del Rosario*

Video



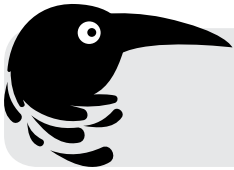
Observe que el acompañamiento de la mano izquierda, corresponde a la marcación del pulso de la canción.

Paso 5: Cante con los estudiantes *Altos del Rosario* y sugiera que se acompañen con el acordeón. Mientras lo hacen, identifique las dificultades y trabaje paso a paso en la solución de los problemas presentados. Verifique que todos pueden cantar y acompañarse simultáneamente con el acordeón, de manera individual y en grupo.

Paso 6: Conforme grupos de estudiantes con acordeón, caja y guacharaca, para que canten y toquen *Altos del Rosario* y conforme subgrupos así:

- a. Divida en dos el grupo de acordeones. Los primeros marcan los bajos y los segundos tocan la melodía.
- b. Cambie los subgrupos de acordeones para que los que estaban tocando los bajos, pasen ahora a interpretar la melodía y viceversa. Así mismo, rote los instrumentos de percusión para que todos al final hayan interpretado el acordeón, la guacharaca y la caja.

Paso 7: Observe el video No. 49 del DVD anexo.



Video

DVD video No 49. Acompañamiento de las partes de *Altos del Rosario*

Siga las indicaciones para interpretar cada parte del paseo *Altos del Rosario*, como se indica a continuación:

- *Introducción:* con la melodía de la canción trabajada en los pasos 1, 2, y 3.
- *Acompañamiento al cantante:* que se realiza marcando los bajos y siguiendo al canto con la melodía como en el paso 3.
- *Intermedio/interludio* con los siguientes ambientes musicales:
 - *Rutina* en tónica y dominante, compases de pregunta (abriendo el fuelle) y respuesta (cerrando el fuelle). La caja y la guacharaca van cerradas en este aparte.
 - *Sabrosura* o explosión de los mambos, momento de goce y relajamiento del conjunto con la caja y guacharaca que en ese momento se abren para realizar sabrosuras
 - *Conector melódico:* marcando los bajos en forma cruzada de dominante con segunda menor y tónica con su relativo menor al entrar a la segunda estrofa.
 - *Final:* compuesto básicamente de Rutina, y Fin.



Actividad No 27. Aire de puya

La pieza musical que servirá de referencia para esta actividad sobre el aire de puya, se titula *Mi Pedazo de Acordeón* de Alejo Durán, cuyas características enumeramos a continuación:

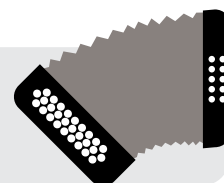
- El canto se estructura en dos pequeñas estrofas.
- La pieza está estructurada con base en frases de pregunta y respuesta que se reiteran.
- Se emplean pasajes melódicos por octavas en la ejecución del intermedio del tema, escalas ascendentes por terceras y conectores melódicos para entrar a la segunda estrofa, matices propios del maestro Alejo Durán.
- Interpretación en dos octavas de la hilera del medio a dos voces.
- Tiene predominantemente dos pulsos armónicos que son los de tónica y dominante y uso de la subdominante en menor medida.

Es necesario iniciar el estudio de *Mi Pedazo de Acordeón* de manera lenta, y aumentar gradualmente, hasta lograr interpretarla a la velocidad que exige la puya.

Paso 1: Coloque el audio No. 7 del CD anexo y cante con el grupo la canción *Mi Pedazo de Acordeón* hasta que dominen su letra y melodía. Para lograrlo iniciaremos interpretando las estrofas y coros de la pieza musical.

Audio

CD audio No 7. *Mi pedazo de acordeón*



Mi pedazo de acordeón

I

Este pedazo de acordeón ay! donde tengo
el alma mía.

Este pedazo de acordeón ay! donde tengo
el alma mía.

Ahí tengo mi corazón y parte de mi alegría.

Ahí tengo mi corazón y parte de mi alegría.

II

Ay! por si acaso yo me muero yo le hablo
es de corazón.

Por si acaso yo me muero yo le hablo
es de corazón.

Ay! Me llevan al cementerio este pedazo
de acordeón.

Me llevan al cementerio este pedazo
de acordeón.

Paso 2: Disponga a los acordeonistas a marcar solo los bajos teniendo en cuenta que el acompañamiento armónico será de tónica cerrando el fuelle y dominante abriéndolo, y acompañe la pieza de principio a fin con la mano izquierda.



Video

DVD video No 50. Melodía de la introducción de *Mi pedazo de acordeón*

Paso 3: Observe la interpretación de la melodía en el video No.50 del DVD anexo, y siga los pasos para aprender y dominar la ejecución de la introducción.



Video

DVD video No 51. Melodía y bajos de la introducción de *Mi pedazo de acordeón*

Paso 4: Emplee las dos manos para lograr la interpretación melódica-armónica de la introducción a partir del video No.51 del DVD anexo.

Paso 5: Cante junto con los estudiantes *Mi Pedazo de Acordeón* acompañándose con el acordeón.

Paso 6: Conforme grupos de estudiantes con acordeón, caja y guacharaca para que canten y toquen; divida el grupo de acordeones en dos, los primeros marcan los bajos y los segundos tocan la melodía. Alterne los subgrupos de acordeones para que los que estaban tocando los bajos, pasen a interpretar la melodía y viceversa. De la misma manera, rote los instrumentos de percusión para que todos al final hayan interpretado la guacharaca y la caja.

Paso 7: Visualice junto con los estudiantes el video No. 52 del DVD anexo con el fin de interpretar esta pieza de acuerdo con la siguiente caracterización:



Video

DVD video No 52. Secuencia de las partes de *Mi pedazo de acordeón*

- *Introducción* con la melodía de la canción que hemos oído y aprendido a cantar y tocar en el paso 1, 2, 3 y 4.
- *Acompañamiento al canto* que lo podemos hacer marcando solo los bajos o siguiendo al canto con la melodía.



- *Intermedio* siguiendo los siguientes episodios musicales:
 - a. *Pique* para demostrar su virtuosismo en el desarrollo instrumental del acordeón. La caja y la guacharaca van Cerradas, es decir llevan la permanencia rítmica de los patrones rítmico-percutido base del paseo.
 - b. *Rutina* en tónica y dominante, compases de pregunta (abriendo el fuelle) y respuesta (cerrando el fuelle). La caja y la guacharaca van Cerradas.
 - c. *Sabrosura* o explosión de los mambos o momento de goce y relajamiento del conjunto con la caja y guacharaca que en ese momento se abren para realizar sabrosuras.
 - d. *Final*: compuesto básicamente de *Sabrosura* y *Fin*.

Capítulo 7.

El bajo eléctrico

Por Carlos Antonio Silva Bonilla

El bajo eléctrico es un instrumento musical similar a la guitarra eléctrica, pero con un diapasón más largo. Tiene regularmente cuatro cuerdas con la afinación estándar del contrabajo Mi, La, Re y Sol, que corresponden a las cuerdas 6^a, 5^a, 4^a y 3^a de la guitarra, y cuyo sonido se produce una octava más grave de la notación musical en que están escritas ¹⁸.

El bajo se empezó a usar en el vallenato por razones comerciales que buscaban posicionar éste género y su inclusión en el mercado de las músicas caribeñas, pero fue la creatividad de los músicos vallenatos lo que originó un estilo particular en el uso del instrumento, que desde el inicio entró a dialogar con la caja, la guacharaca, el acordeón y el cantante.

En la actualidad el estilo vallenato en el bajo es codiciado por grandes bajistas del mundo, hecho que se constituye en un reconocimiento a esta construcción musical, que se dio de diferente manera en las subregiones del vallenato y que se fundamenta en una aplicación regional del diálogo del bajo con todo el conjunto. En el grupo vallenato ampliado con las congas, el bajo sigue manteniendo este comportamiento dialogante sobre todo en la sabrosura o mambo.

Es corriente que desde su práctica, los bajistas vallenatos afirmen que los timbres de la caja hayan sido una ruta clara para las figuras rítmicas y los timbres del bajo; es por esto que el diálogo entre bajo y caja orienta las actividades pedagógicas en este capítulo.

¹⁸ Tomado de “Bajo Eléctrico”. Wikipedia. [en línea]. Consultado el 14 de agosto de 2014 en https://es.wikipedia.org/wiki/Bajo_el%C3%A9ctrico#Pastillas_magn.C3.A9ticas



En relación con las melodías que se obtienen del bajo, en primer lugar hay que tener presente que son melodías acompañantes en el registro grave. Si bien los bajistas avanzados pueden desarrollar una gran creatividad melódica en el bajo, en este capítulo centraremos la atención en el bajo acompañante -no en los *solos* del bajo- por tratarse de una cartilla de iniciación en la música y tradiciones vallenatas.

Recomendaciones iniciales

El bajo se puede interpretar de pie o sentado, sin embargo, siempre tiene que quedar en equilibrio con el cuerpo del instrumentista sin que sea necesario sujetarlo con la mano izquierda, gracias al apoyo que brinda la correa, y deberá bastar con que el brazo derecho se apoye sobre el cuerpo del instrumento¹⁹.

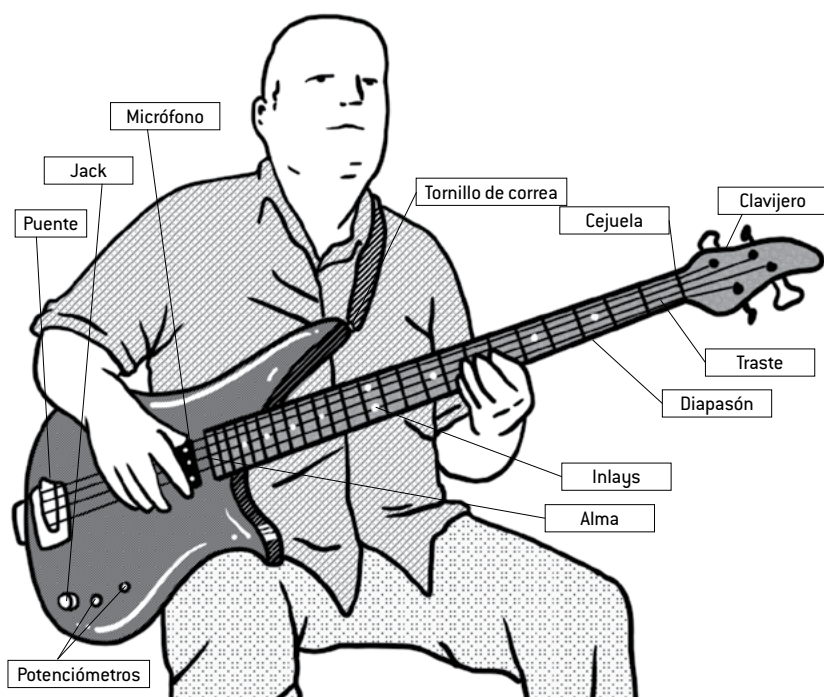


Ilustración 24.
Postura y partes del bajo eléctrico

Técnica básica de la mano derecha

Si bien existen técnicas para tocar el bajo con tres dedos de la mano derecha, la más usual es utilizar el índice y el medio, a los que llamaremos índice (i) y medio (m) respectivamente. Más adelante se observará que también se utiliza el dedo pulgar. Debemos tener presentes algunas recomendaciones:

¹⁹ Tomado de “Curso de Bajo Eléctrico - Lección 1”. Lacuerda.net. [en línea]. consultado el 14 de agosto de 2014 en <http://lacuerda.net/Recursos/cursobajo/?page=1>

Se debe buscar un punto de apoyo de la mano derecha, que puede ser sobre alguna pastilla (micrófono del bajo) o sobre la cuarta cuerda, de acuerdo con la siguiente ilustración:

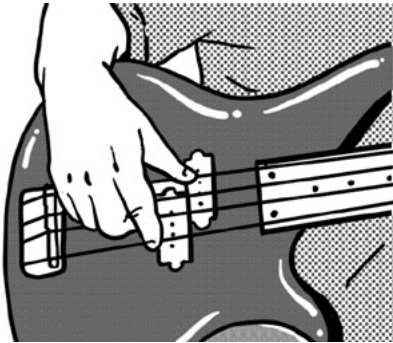


Ilustración 25.

Apoyo del pulgar de la mano derecha sobre la cuarta cuerda

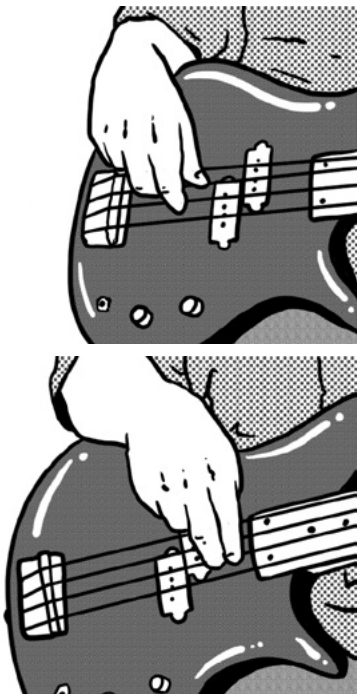


Ilustración 26.

Resistencia de las cuerdas: regiones de mayor y menor tensión

Tenga en cuenta que al acercar o alejar los dedos del puente se obtiene un sonido diferente. Así, a medida que nos acercamos al puente, las cuerdas ofrecen mayor resistencia y producen un sonido más metálico; a medida que nos alejamos del puente, las cuerdas ofrecen menor resistencia produciendo un sonido más lleno y redondo. En general, las cuerdas ofrecen una resistencia adecuada en la parte central, entre el final del mástil y el puente. Se trata de encontrar un sitio que combine ergonomía y sonido deseado²⁰.

A continuación presentamos algunas indicaciones sobre la técnica de la mano derecha, obtenidas a partir la práctica profesional:

- La alternancia de los dedos índice y medio: siempre se deben alternar los dedos índice y medio; se puede empezar con cualquiera, y aun tratándose de notas largas, es necesario tocar de manera alternada.
- Evitar resonancia: para no generar resonancia, el dedo que toca cada sonido debe apoyarse inmediatamente después en la cuerda superior más próxima (pulsación apoyada); esto permite apagar el sonido de la cuerda superior, en caso de haberla tocado antes.
- Pulsación adecuada: después de lograr el dominio de los dedos de la mano derecha, lo que resta es encontrar una manera adecuada de pulsar las cuerdas para producir un buen sonido, de acuerdo con el volumen y proyección deseados. Si bien existen otras técnicas para producir el sonido en el bajo, en un nivel básico, se trabaja para pulsar las cuerdas, como ya se mencionó.
- Economía de movimientos: procure siempre que el movimiento de los dedos sea lo más corto posible, sin perder presión. Este ejercicio también nos ayuda a conseguir velocidad.

²⁰ *Ibíd.*



- *Amarrar* el sonido: se logra utilizando la parte de la mano derecha cercana al dedo meñique, para *amarrar* el sonido, mediante un leve apoyo sobre las cuerdas. Este recurso produce una especie de sordina que disminuye resonancia a las cuerdas que se atacan²¹.

Técnica básica de la mano izquierda

Así como la mano derecha se encarga del ritmo, la mano izquierda será responsable de las funciones armónica y melódica para el acompañamiento de las canciones. La mano izquierda sujeta el diapasón como se ilustra en la ilustración 27. Observe cómo entre el dedo pulgar y el índice de la mano izquierda se forma la figura de una “C”. El estudiante debe tener consciencia de esta posición, que no cambia en el recorrido de la mano izquierda por todo el diapasón:

Los dedos de la mano izquierda los identificaremos con los números 1, 2 3 y 4, como se indica a continuación:

La presión sobre la cuerda se realiza con la yema de cada dedo. Es necesario conseguir, con práctica y disciplina, un punto apropiado de presión sobre la cuerda. Al comienzo los dedos de los estudiantes se sentirán un poco maltratados y aparecerán algunas vejigas o ampollas que con el tiempo se transforman en callos, que ayudan al instrumentista a lograr el sonido deseado.

Las notas en el diapasón

Para los propósitos de esta cartilla utilizaremos el bajo de cuatro cuerdas, que es el más usado, si bien existen bajos de 5, 6, 8 y más cuerdas. Desde la más grave (4^a) hasta la más aguda (1^a), las cuerdas tienen los siguientes nombres, que corresponden al sonido que produce cada cuerda tocada “al aire”, es decir, sin pulsar ningún traste en el diapasón del bajo:

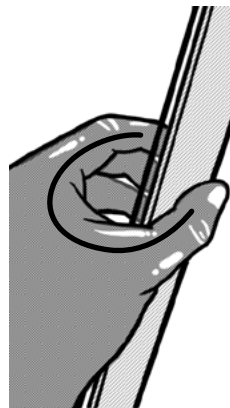
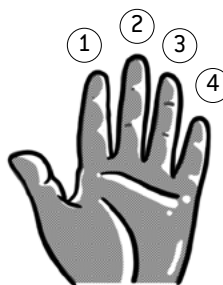


Ilustración 27.
Mano formando la C con el diapasón entre el dedo índice y el pulgar



- | | |
|--------------|---|
| Dedo índice | ① |
| Dedo medio | ② |
| Dedo anular | ③ |
| Dedo meñique | ④ |

Ilustración 28.
Numeración de los dedos de la mano izquierda para el bajo

²¹ *Ibíd.*

Tabla 1.
Nombre de las cuerdas
del bajo

4ª Cuerda	3ª Cuerda	2ª Cuerda	1ª Cuerda
MI	LA	RE	SOL

El profesor debe dedicar el tiempo necesario para que los estudiantes memoricen el nombre de cada cuerda y de las notas en el diapasón; para ello, recomendamos:

- Mediante una explicación sencilla ilustrar que entre un traste y otro hay una distancia de un semitono.
- Ubicarse en la nota Do, que está en la 3ª cuerda, traste 3.
- Ilustrar en el bajo, de manera práctica, la secuencia de los sonidos naturales Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do, que constituyen la escala de Do mayor, de acuerdo con la ilustración:

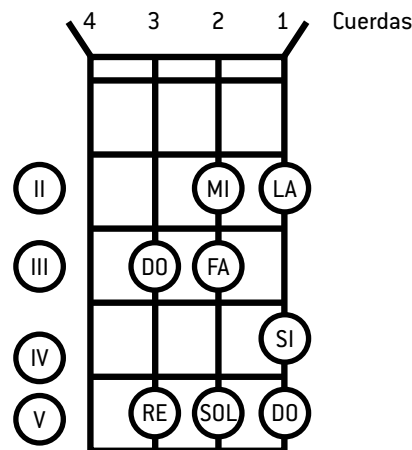


Ilustración 29.

Escala de Do mayor en el bajo eléctrico

Melodía y Armonía en el bajo

Cuando se tocan notas sucesivas, es decir una tras otra, se habla de melodía. Cuando se tocan las notas simultáneamente, se habla de acordes, que son la base de la armonía que acompaña las melodías.

En la escala de Do mayor, que acabamos de ilustrar, al acorde de Do mayor se le llama acorde de *tónica* y resulta de tocar simultáneamente los sonidos Do – Mi – Sol. El acorde de Fa mayor es el acorde de *subdominante* y se tocan simultáneamente los sonidos Fa – La – Do. El acorde de Sol mayor, llamado acorde de *dominante* se obtiene tocando los sonidos Sol – Si – Re. Con la ayuda del acordeón, una guitarra o un teclado, el docente puede ilustrar a sus estudiantes sobre estos *pulsos* armónicos o funciones armónicas, acompañando uno de los temas vallenatos propuestos.²²

Debe tenerse en cuenta que el bajo como tal no hará acordes en esta cartilla, pero si participará con el acordeón y quizás con la guitarra u otros instrumentos armónicos, en definir las armonías de las piezas musicales. Los estudiantes deben manejar con claridad esta información que se necesitará al momento de ensamblar los temas.

²² Además de las melodías y los acordes, existe el concepto de *arpeggio* que es una manera de ejecutar las notas de un acorde, de manera sucesiva.



El bajo es un instrumento fundamentalmente ritmo–armónico, que apoya las melodías del acordeón y del cantante, y los acompañamientos rítmicos de la caja y la guacharaca. Esto permite a los estudiantes comprender que la música es un diálogo donde todos “hablamos” al mismo tiempo, pero asumiendo distintos roles, todos igualmente importantes. En el contexto del conjunto vallenato, el bajo es un instrumento que tiene cada vez más reconocimiento y protagonismo, debido al amplio papel que desempeña, al acompañar y hacer melodías, ritmos y armonías.

Secuencia tónica - dominante - subdominante en el bajo y sus respectivos golpes

Antes de abordar los repertorios, es preciso familiarizar a los estudiantes con el instrumento. El primer paso es brindar claridad sobre cómo se disponen los sonidos que utilizaremos con mayor frecuencia en esta cartilla. Para lograrlo, se propone la siguiente actividad en la tonalidad de Do mayor, con el fin de interpretar en el bajo la secuencia de tónica (Do mayor), dominante (Sol mayor) y subdominante (Fa mayor).

Modelo No. 1

Observe y explique a sus estudiantes la Ilustración No. 30. En ella se indica la correspondencia entre cuerdas, trastes y dedos a utilizar en el ejercicio: Tónica, iniciando en Do traste III cuerda 3; Dominante iniciando en Sol traste III cuerda 4; y Subdominante iniciando en Fa traste I cuerda 4.

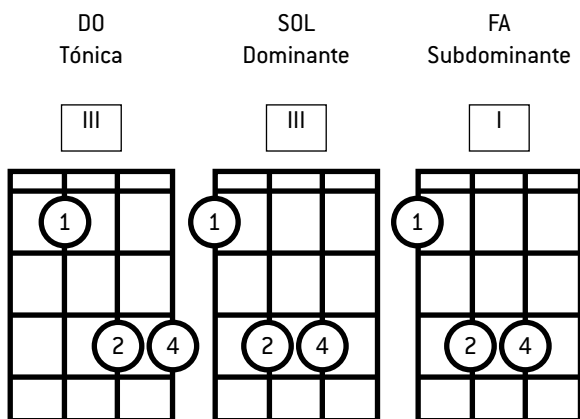



Ilustración 30.
Tónica, dominante, subdominante en Do Mayor

Los números romanos corresponden a los trastes y los arábigos en el círculo a los dedos de la mano izquierda. Tenga en cuenta que el ritmo básico del paseo vallenato tiene cuatro pulsaciones, como puede apreciarse en el video No. 53.

Video

DVD video No 53. Paseo en bajo eléctrico en Do mayor y Mi bemol



Tónica Do mayor:

Inicia con Do en traste III cuerda 3 (Do– Do8 – Do8- Sol) ²³, con los dedos
① - ④ - ④ - ②

- Una pulsación en la tercera cuerda traste III.
- Dos pulsaciones en la primera cuerda traste V.
- Una pulsación en segunda cuerda traste V.

Dominante Sol mayor:

Inicia con Sol en traste III cuerda 4 (SOL– SOL8 – SOL 8- RE), con los dedos
① - ④ - ④ - ②

- Una pulsación en la cuarta cuerda traste III.
- Dos pulsaciones en la segunda cuerda traste V
- Una pulsación en tercera cuerda traste V.

Subdominante Fa mayor:

Inicia con Fa en traste I cuerda 4 (FA- FA8 -FA8 – DO) con los dedos
① - ④ - ④ - ②

- Una pulsación en la cuarta cuerda traste I.
- Dos pulsaciones en la segunda cuerda traste III.
- Una pulsación en tercera cuerda traste III.

Modelo No. 2

Tenga en cuenta que si el sonido es tocado una octava más agudo, como ilustramos a continuación, cumple con la misma función de acompañamiento armónico en la secuencia Tónica – Dominante – Subdominante. Observe que si bien varían algunas notas, se sigue cumpliendo la secuencia. Observe la correspondencia entre cuerdas, trastes y dedos a utilizar en el ejercicio: Tónica, iniciando en Do traste III cuerda 3; Dominante iniciando en Sol traste V cuerda 2; y Subdominante iniciando en Fa traste III cuerda 2.

²³ Do8 representa el sonido Do una octava arriba del Do inicial, y que se digita en la primera cuerda



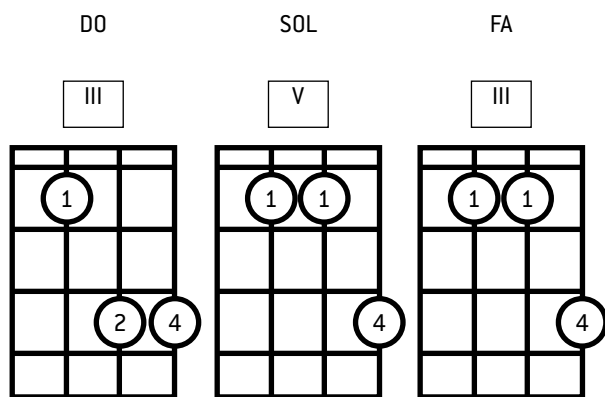


Ilustración 31.
Modelo 2: Tónica, dominante, subdominante en Do Mayor

Tónica Do mayor:

Inicia con Do en traste III cuerda 3 (DO – DO8-DO8– SOL), con los dedos ① - ④ - ④ - ②

Dominante Sol mayor:

Inicia con Sol en traste V cuerda 2 (SOL – RE8 – RE8- RE), con los dedos ① - ④ - ④ - ②

Subdominante Sol mayor:

Inicia con Fa en traste III cuerda 2 (FA- DO8 -DO8 – DO) con los dedos ① - ④ - ④ - ②

Nota importante:

Asegúrese de que cada uno de los estudiantes pueda tocar con claridad los dos modelos expuestos. Recuerde que al intentarlo, se van a generar algunas molestias mientras se endurece la piel de las yemas de los dedos. ¡Motívelos a superar esta dificultad!

La Ilustración N° 32 indica los sonidos que se producen en el bajo en cada cuerda en los primeros doce trastes, iniciando con el sonido de cuerda al aire. Este mapa será de gran utilidad para encontrar posibles digitaciones, adecuadas a distintas tonalidades.

Trastes Cuerda al aire	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
1° cuerda Sol	Sol# Lab	La	La# Sib	Si	Do	Do# Reb	Re	Re# Mib	Mi	Fa	Fa# Solb	Sol	Sol# Lab	La	La# Sib	Si	Do
2° cuerda Re	Re# Mib	Mi	Fa	Fa# Solb	Sol	Sol# Lab	La	La# Sib	Si	Do	Do# Reb	Re	Re# Mib	Mi	Fa	Fa# Solb	Sol
3° cuerda La	La# Sib	Si	Do	Do# Reb	Re	Re# Mib	Mi	Fa	Fa# Solb	Sol	Sol# Lab	La	La# Sib	Si	Do	Do# Reb	Re
4° cuerda Mi	Fa	Fa# Solb	Sol	Sol# Lab	La	La# Sib	Si	Do	Do# Reb	Re	Re# Mib	Mi	Fa	Fa# Solb	Sol	Sol# Lab	La

Ilustración 32.

Notas en el bajo eléctrico

Actividad No 28. El paseo

Antes de acompañar el ritmo del paseo en el bajo eléctrico, el docente debe comprobar que los estudiantes pueden imitar el ritmo del bajo con la voz, mediante los siguientes pasos:

Paso 1: Observe el video No. 53 del DVD anexo y logre que los estudiantes imiten el sonido del bajo. Rítmicamente, se escucha esta onomatopeya que se produce con la boca cerrada como lo muestra la tabla No. 2.

	1			↑			
	CUM		TI	TI	CUM		
Do 8				TI	TI		
Sol							
Do		CUM				CUM	

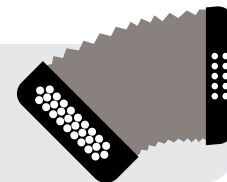
Tabla 2.

Diagrama de onomatopeya: imitación del bajo con boca cerrada en el paseo

Paso 2: Cuando dominen la onomatopeya siguiendo el video, el docente toma la caja para que los estudiantes identifiquen las coincidencias entre la caja y el bajo. Escuche el audio No. 4 del CD anexo *La Cachucha Bacana*.



Audio
CD Audio No 4. *La cachucha bacana*



Paso 3: Distribuya los estudiantes en parejas, para que uno toque y el otro escuche y observe, para interpretar de manera alternada la onomatopeya del paseo en el instrumento.

Actividad No 29. *La cachucha bacana*

Antes de comenzar esta actividad, el docente explica a los estudiantes que el acordeón está afinado en la tonalidad de Mi bemol, mientras que la guitarra está afinada en Do. Vale recordar también que en el bajo la distancia entre un traste y otro es de medio tono, y en consecuencia entre Do y Re hay dos trastes y entre Do y Mi bemol hay tres trastes. Por lo tanto la secuencia vista en Do Mayor se transporta tres trastes, tal como lo ilustra el Video No. 54 del DVD anexo, para poder acompañar al acordeón.

Video
DVD video No 54. *La cachucha bacana* en el bajo eléctrico



Como los estudiantes ya cuentan con elementos para acompañar el paseo, a saber, el ritmo y las notas en el bajo, el docente procede a invitarlos para que sigan la pista y puedan acompañar con el bajo *La Cachucha Bacana*. Este tema sólo presenta, en el nivel básico, un acompañamiento en acordes de Tónica y Dominante.

Paso 1:

- Continúe utilizando el video No. 54 del DVD anexo y el audio No. 4 del CD anexo, del paseo *La cachucha bacana* para iniciar la actividad.

Ahora, escuchando el tema, los estudiantes imitarán el sonido del bajo con la voz, tal como lo hicieran en el ejercicio en Do (tercer traste).

	1			↑			
	CUM		TI	TI	CUM		
Mib 8				TI	TI		
Sib							
Mib		CUM				CUM	

Tabla 3.

Diagrama de onomatopeya en Mi bemol:
imitación del bajo con boca cerrada en el paseo

- Ahora los estudiantes inician con el bajo la interpretación del patrón rítmico de paseo. El docente propone hacer el paso de la tónica a la dominante con el siguiente modelo:

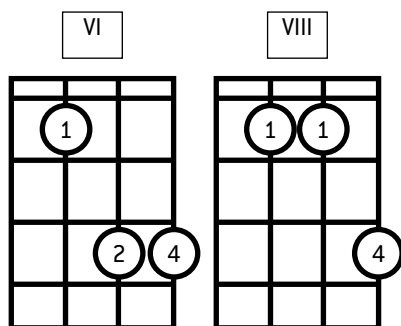


Ilustración 33.

Modelo 2: Tónica y dominante en Mi bemol
(Mi b traste VI y Si b traste VIII)

- Verifique que todos los estudiantes interpreten con fluidez el patrón rítmico de paseo y repita las veces que sea necesario, hasta cuando el ritmo sea asimilado en el bajo.

Paso 2:

- Ahora en ritmo lento y sin la pista el docente propone a los estudiantes que canten la canción y la acompañen con el bajo. Este ejercicio sirve para interiorizar el ritmo mientras cantan.
- Recuerde a los estudiantes que la canción se acompaña a partir del 6 traste en la quinta cuerda (Mi bemol)

Paso 3:

Una vez los estudiantes dominen el acompañamiento del tema con el bajo, el profesor explica las partes de la canción y la manera como el bajo realiza el acompañamiento. Recordamos que por ser esta una cartilla de iniciación, el objetivo principal consiste en que el bajo se integre al conjunto vallenato, por lo tanto su interpretación se ajusta a los patrones elementales, de la siguiente forma:

a. Introducción:

- Después del repique de la caja, el bajo entra enseguida *a tiempo*, y sigue con el acompañamiento básico del paseo.
- Durante el mambo o *sabrosura* continua con el acompañamiento básico.



- En el cierre con *repique fondiao* de la caja, el bajo continúa sin parar, dando paso a la entrada del cantante (entrega al cantante).
- b. Parte cantada estrofa 1: Oye lo que dice Alejo...
- Parte cantada Coro: Jaime si...
- Puede cambiar a modelo 2
- c. Interludio: Puede seguir en modelo 2 sin parar
- d. Parte cantada estrofa 2 y 3:
- Estrofa 2: Póngame cuidado en esto...
 - Estrofa 3: Ya con esta me despido
- Paseo normal
- Alterna modelos 1 y 2.
- e. Final: Ensamble con acordeón, caja y guacharaca, corte final Sol-Sol-Do.

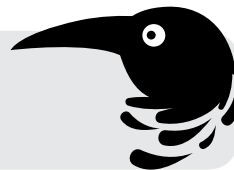
Actividad No 30. El merengue

Para afianzar el conocimiento del bajo, esta actividad también se desarrolla en la tonalidad de Do mayor, tónica (sonido Do) dominante (sonido Sol) y subdominante (sonido Fa).

Recuerde que las notas para acompañar el merengue son las mismas del paseo, pero cambia la subdivisión del pulso. Aunque ambos están en compás de dos pulsos, en el paseo cada pulso se subdivide en dos partes iguales (binario), mientras que en el merengue el pulso se divide en tres (ternario). Por esta razón, antes de iniciar las onomatopeyas en el bajo, es necesario que el docente utilice el ensamble de caja y guacharaca en el merengue, y sobre este, acople la onomatopeya del bajo. Observe el video No. 55 del DVD anexo.

DVD video No 55. Acompañamiento del bajo en el merengue

Video



La tabla No. 4 ilustra la onomatopeya del merengue:

	CUM		TI	TI	1	↑	CUM	1
Mib 8			TI	TI				
Sib							CUM	
Mib	CUM							

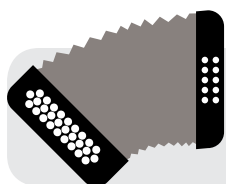
Tabla 4.

Diagrama onomatopeya del merengue para bajo eléctrico

- Practique con sus estudiantes el sonido del bajo antes señalado, sin el bajo, hasta cuando todos realicen con fluidez esta célula ritmo – melódica.
- Distribuya los estudiantes por parejas y explique cómo se obtiene la onomatopeya del merengue en el bajo.

Actividad No 31. *La brasilera*

- Para iniciar la actividad utilice el video No. 56 del DVD anexo y el audio No. 5 del CD anexo del merengue *La Brasilera*.



Audio

CD Audio No 5. *La brasilera*



Video

DVD video No 56. *La Brasilera* en el bajo eléctrico

- Los estudiantes imitan el sonido del bajo con la voz mientras escuchan el tema.
- El docente llama la atención para observar que la caja y el bajo hacen la misma figuración rítmica.
- Distribuya entre los estudiantes el bajo y las guitarras disponibles, porque como ya se dijo, las cuatro cuerdas del bajo tienen la misma afinación de las cuerdas 3^a, 4^a, 5^a, y 6^a de la guitarra, pero en una octava más grave. El



profesor rota los bajos y las guitarras asegurándose de que todos los estudiantes tocan en el bajo el ritmo del merengue, insistiendo en el patrón de acompañamiento.

- A continuación se repiten los ejercicios anteriores las veces que sea necesario, hasta lograr que todos los estudiantes toquen con fluidez el ritmo de merengue en el bajo.
- Los estudiantes practican de nuevo el ritmo de merengue, mientras observan el video y escuchan el audio, hasta acompañar con fluidez *La Brasileira*.
- Ahora, sin el audio y en ritmo lento, el docente orienta a los estudiantes para que interioricen el ritmo cantando la canción y acompañándola simultáneamente con el bajo.

Es posible que este ejercicio presente dificultades de sincronización entre el canto y el acompañamiento en el bajo. En este caso, el profesor debe observar quiénes lo hacen con mayor o menor facilidad y puede recomendarles practicar más lento y por pareja. Así, mientras uno de ellos canta el otro acompaña con el bajo y luego rotan, hasta alcanzar la velocidad de la versión de ejecución mostrada en el video.

Recuerde que el objetivo es lograr hacer el ejercicio simultáneamente con el video, que está en velocidad normal.

- Cuando los estudiantes logran el acompañamiento de la canción con el bajo, el profesor expone las partes de la canción, recordando la estructura explicada para la caja, de la siguiente forma:
 - a. Introducción
 - El bajo entra después del repique de la caja, a tiempo con el compás.
 - Acompañamiento básico del merengue.
 - Mambo o sabrosura: continúa el acompañamiento básico del merengue (Ver video No. 56)
 - Después del repique de la caja, sigue el acompañamiento básico para “entregar” al cantante.
 - b. Parte cantada, estrofas I y II (van seguidas): “Yo la conocí una mañana...”
“El amor no tiene fronteras...”
 - Acompañamiento básico de merengue.
 - c. Interludio: sigue acompañamiento básico en modelo 2.

- d. Canto estrofa III: acompañamiento básico de Merengue, llegando al final en ensamble con la caja, la guacharaca y el acordeón.

Por último, teniendo en cuenta que el merengue se interpreta de forma lenta, moderada y rápida, se realizará el mismo ejercicio a distintas velocidades. Invite a los estudiantes a buscar merengues lentos, moderados y rápidos y practíquelos con ellos en diferentes momentos de su proceso formativo.

Actividad No 32. El son

Para iniciar el ritmo de son y reforzar el conocimiento del bajo, iniciaremos en la tonalidad de Do mayor. Se toman como base los elementos aprendidos en el paseo, puesto que las notas y el compás son iguales. Cambia la figuración rítmica, ya que en el son, los golpes de la mano derecha van a tiempo, mientras que en el paseo van sincopados.²⁴

Rítmicamente, se escucha esta onomatopeya que se produce con la boca cerrada como lo muestra la tabla 5, siguiendo el video No. 57 del DVD anexo. Luego los estudiantes imitan el sonido del bajo con la voz, escuchando el tema:



Video

DVD video No 57. Patrón rítmico del son en el bajo

		↑	↑		↑	↑
	CUM	TI	TI	CUM	TI	TI
Mib 8			TI			TI
Sib		TI			TI	
Mib	CUM			CUM		

Tabla 5.

Diagrama onomatopeya del ritmo de Son para bajo eléctrico

²⁴ Esta es una buena oportunidad para que el docente ilustre el contraste entre acompañamiento *a tiempo* y *sincopado*.

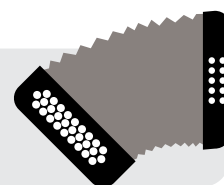


- Practique con sus estudiantes la onomatopeya con boca cerrada y sin el bajo, hasta lograr que realicen con fluidez la repetición de esta célula ritmo – melódica.
- Distribuya los estudiantes en parejas y explique ahora cómo se interpreta en el bajo la onomatopeya anterior.

Actividad No 33. *Altos del Rosario*

Una vez interiorizados los elementos del son -el ritmo y las notas en el bajo-, el docente propone a los estudiantes que escuchen y sigan el audio para acompañar con el bajo la canción *Altos del Rosario*. Este tema sólo presenta acompañamiento de Tónica y Dominante en el nivel básico.

Audio
CD Audio No 6. *Altos del Rosario*



La versión presentada en esta cartilla está en la tonalidad de La bemol; y para ilustrar el acompañamiento se debe tener en cuenta el modelo presentado en la ilustración 34, así como el video No. 58 del DVD y el audio No. 6 del CD anexo.

Video
DVD video No 58. *Altos del Rosario* en el bajo eléctrico

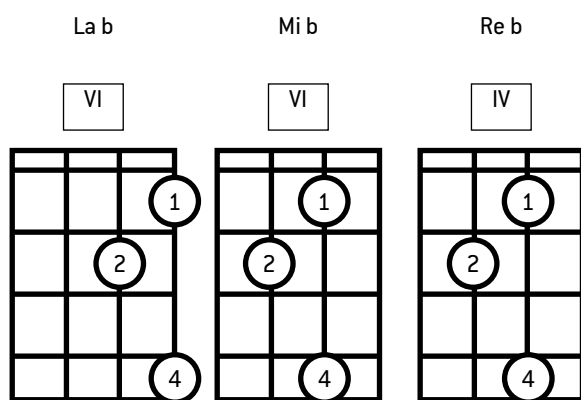


Ilustración 34.
Modelo 3: Tónica, dominante, subdominante La bemol

- Distribuya los bajos y las guitarras entre los estudiantes e invítelos a acompañar la pieza musical con base en el último modelo presentado.

- Una vez dominen el acompañamiento, invítelos a que realicen el paso de la tónica a la dominante, con los modelos expuestos, recordando que deben transportarlos de Do mayor a La bemol mayor.
- Repita el ejercicio las veces que sea necesario, hasta comprobar que los estudiantes interpretan con fluidez el ritmo de son en el bajo.
- Ahora, sin el audio y en ritmo lento, el docente orienta a los estudiantes para que interioricen el ritmo cantando la canción y acompañándola simultáneamente con el bajo. Haga notar que el bajo entra o empieza después de que inicia el canto, exactamente sobre la sílaba “cha” del verso “Lloraban los muchachos”.
- Cuando dominen el acompañamiento del texto con el bajo, el profesor explica las partes de la canción y la manera como el bajo realiza el acompañamiento.

Propuesta de estudio para *Altos del Rosario*:

- Introducción.
 - El bajo entra a tiempo, después del repique de la caja.
 - Sigue con acompañamiento básico del son.
- Parte cantada estrofa 1: acompañamiento básico.
 - Puede cambiar a modelo 2.
- Interludio: entra con acompañamiento básico. Luego realiza un fragmento o pasaje en subdominante, dominante y tónica, como se observa en el video No. 58.
- Parte cantada estrofa 2: acompañamiento básico.
 - Alterna modelo 1 y modelo 2.
- Final: Ensamble con acordeón, caja y guacharaca; y hace el corte final Sol-Sol- Do.

Actividad No 34. La puya

La puya inicia con el bajo en la tonalidad de Do mayor. A diferencia de los aires anteriores, vamos a utilizar otras regiones del bajo para obtener sonidos más agudos en la parte inferior del diapason y un recurso tímbrico que es el *glissando*, y que consiste en resbalar rápidamente el dedo desde una nota de inicio hasta una nota de llegada, deslizándolo de un traste a otro. Las notas en la puya son las mismas que en el paseo y el merengue, y aunque rítmicamente se asemeja al merengue, la puya generalmente es más veloz.



El profesor debe realizar los ejercicios de onomatopeyas del merengue aplicados a la puya.

Merengue

	CUM		TI	TI	1 CUM 1	
Do 8		TI	TI			
Sol					CUM	
Do	CUM					

Tabla 6.

Diagrama onomatopeya del merengue para bajo eléctrico

Puya

	CUM	TI	CUM
Do 8		TI	
Sol			CUM
Do	CUM		

Tabla 7.

Diagrama onomatopeya de la puya para el bajo eléctrico (Do Mayor)

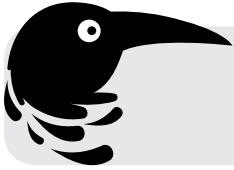
Tenga en cuenta la siguiente variación rítmica:

	CUM	TI	CUM	CUM	TI	TI	1	CUM	1
Do 8		TI			TI	TI			
Sol			CUM					CUM	
Do	CUM			CUM					

Tabla 8.

Diagrama onomatopeya de la puya con articulación de patrones para el bajo eléctrico (Do Mayor)

Con la ayuda del video No. 59 del DVD anexo, el docente puede practicar con sus estudiantes esta célula ritmo – melódica, hasta lograr que la interpreten con fluidez.



Video

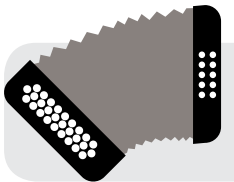
DVD video No 59. Patrón rítmico de puya en el bajo eléctrico (Do-Mi-glissando)

- Se sugiere seguir los siguientes pasos: Practicar el ritmo de la puya en el bajo en la tonalidad de Do mayor, como lo ilustra el video No. 59.
- Iniciar con los estudiantes la práctica de la técnica del glissando, como lo muestra el video No. 59.
- Para integrar los dos pasos anteriores observe con sus estudiantes la parte final del video No. 59, que ilustra el glissando en Mi b mayor para el ritmo de la puya.
- Una vez dominado el glissando, incorpore la caja haciendo énfasis en la complementariedad de estos dos instrumentos para el acompañamiento de la puya.

Actividad No 35.

Mi pedazo de acordeón

Para iniciar la actividad se recomienda observar el video No. 60 del DVD anexo y escuchar el audio No. 7 del CD anexo *Mi Pedazo de Acordeón*. Es importante destacar la función rítmica a cargo de la caja, la guacharaca y el bajo.



Audio

CD Audio No 7. *Mi Pedazo de Acordeón*



Video

DVD video No 60. *Mi pedazo de acordeón* en el bajo eléctrico

- Reproduzca el video deteniéndose en los tramos del glissando y asegúrese de que los estudiantes han apropiado esta técnica en el nivel básico, es decir, que logran la intención rítmica y tímbrica manteniendo el sentido del acompañamiento del bajo.



- Si no dispone de suficientes bajos para esta práctica, recurra a las guitarras -utilizando las cuerdas 3ª a 6ª -para que los estudiantes observen y practiquen el acompañamiento de la puya.
- Verifique que todos los estudiantes hagan el acompañamiento con fluidez y repita los ejercicios anteriores las veces que sea necesario, hasta comprobar que interpretan con fluidez el ritmo de puya en el bajo.
- Utilice de nuevo el audio para que los estudiantes practiquen en grupo e individualmente, el acompañamiento de *Mi pedazo de acordeón*,
- Ahora, sin el audio y en ritmo lento, el docente orienta a los estudiantes para que interioricen el ritmo cantando la canción y acompañándola simultáneamente con el bajo.
- Es normal que durante el proceso de aprendizaje se presenten algunas dificultades, por ejemplo:
 - a. La sincronización entre el canto y el acompañamiento en el bajo.
 - b. El glissando como elemento nuevo.
 - c. La velocidad, porque la puya es el ritmo más rápido del vallenato.

Para hacer frente a esta situación, el profesor debe observar quiénes lo hacen con mayor o menor facilidad y puede recomendarles practicar más lento y por parejas. Así, mientras uno de ellos canta el otro acompaña con el bajo y luego rotan, hasta alcanzar la velocidad esperada.

La práctica sistemática y disciplinada es la clave para lograr acompañar la puya a la velocidad que muestra el video de referencia.

Alcanzado este objetivo, el profesor explica las partes de esta puya, que presenta una alternancia entre el acordeón y el canto.

- a. Introducción
 - El bajo entra después del repique de la caja, a tiempo con el compás.
 - Acompañamiento básico de puya (similar al merengue).
- b. Parte cantada, 1er. verso: “Este pedazo de acordeón ay! donde tengo el alma mía...”
Acompañamiento básico combinado con glissado.
- c. Pasaje de acordeón en Subdominante: Acompañamiento básico de puya.
- d. Canto “Este pedazo de acordeón ay! donde tengo el alma mía, ahí tengo mi corazón y parte de mi alegría...” Acompañamiento básico combinado con glissado.

- e. Pasaje de acordeón en Subdominante: Acompañamiento básico.
- f. Interludio: glissado de 5ª a tónica y pasaje en subdominante.
- g. Puente para final Acompañamiento básico dominante – tónica. Termina “muriendo” es decir, disminuyendo el volumen.

La versión que aparece en el video es solo una entre las muchas que se encuentran, debido a la riqueza creativa y de improvisación del pueblo vallenato. Invite a los estudiantes a buscar otras puyas para que obtengan un gran dominio de este ritmo y puedan aprovechar todos los ejemplos para encontrar sus propias creaciones interpretativas, con apoyo del docente.



Capítulo 8. La guitarra

Por Carlos Antonio Silva Bonilla

Este capítulo propone, de un lado, integrar la guitarra al acompañamiento del paseo vallenato²⁵, para brindar a profesores y estudiantes otras herramientas rítmicas y armónicas, que enriquezcan la experiencia interpretativa del vallenato. De otro lado, complementar la formación inicial de los estudiantes de las escuelas de música, para entrar en contacto con un instrumento armónico, por demás muy versátil, con aportes tímbricos que son objeto de experimentación para los docentes. Con esta intención invitamos a los docentes a tener en cuenta que en estas páginas no encontrarán un método de guitarra, pero sí algunas orientaciones de fácil aplicación para su uso en el vallenato²⁶.

La guitarra es un instrumento melódico, armónico y rítmico cuyo uso fue común en la evolución del vallenato, y que hoy en día se integra al grupo desde la intención de algunos arreglistas que encuentran en ella un aporte estético significativo.

En estas páginas haremos énfasis en las funciones ritmo – armónicas de la guitarra, asociadas con el aire vallenato de paseo. Esto significa que la utilizaremos como instrumento acompañante, no melódico, para ampliar la sección rítmica conformada por la caja, la guacharaca y el bajo.

25 A diferencia de los anteriores, este capítulo no incluye los aires de merengue, son y puya. Sin embargo, con la aplicación de los conceptos básicos del paseo, los docentes pueden orientar a los estudiantes a que exploren por ellos mismos el uso de la guitarra en los demás aires.

26 Es recomendable que los docentes identifiquen a los estudiantes que muestren interés especial por la guitarra, no sólo en el vallenato, y que les brinden información sobre cómo acceder a una formación más profunda en este maravilloso instrumento.

Actividad No 36.

Toquemos la guitarra

En el acompañamiento con la guitarra utilizaremos técnicas de rasgueo y de arpeggio. Haremos los rasgueos con los dedos de la mano derecha tocando las cuerdas hacia arriba o hacia abajo. En los arpeggios se tocarán los bajos en las cuerdas 4ª, 5ª y 6ª con el dedo pulgar hacia abajo, que se complementan con los dedos índice, medio y anular hacia arriba, en las cuerdas 3ª, 2ª y 1ª.

Paso 1: El docente distribuye las guitarras a los estudiantes invitándoles a identificar sus partes, y a sostenerla de manera adecuada.

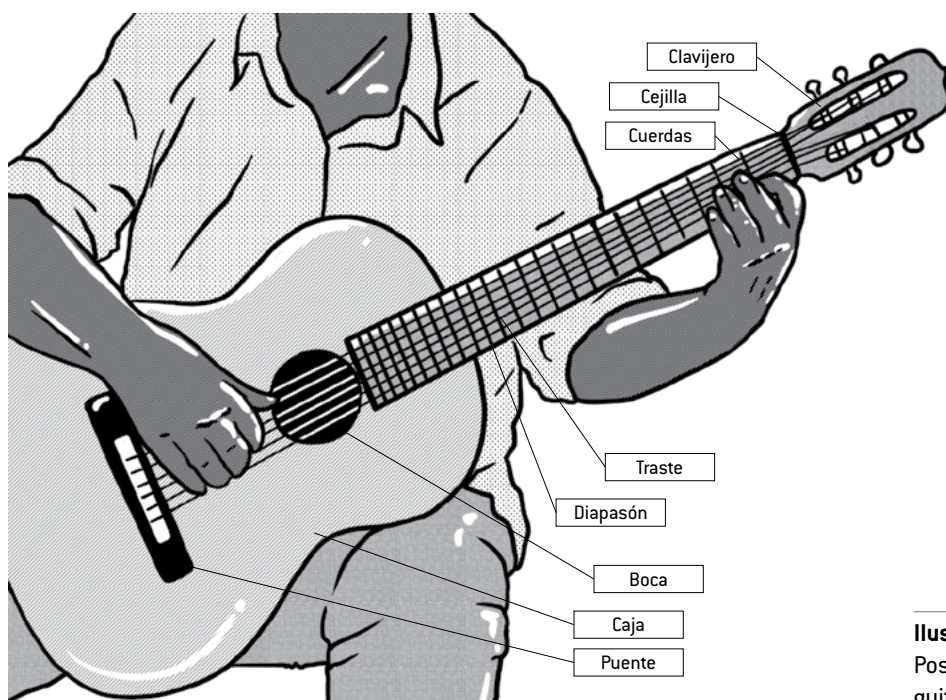


Ilustración 35.
Posición y partes de la guitarra

Paso 2: Observando el video No. 61 del DVD anexo los estudiantes imitan los movimientos de rasgueo con la mano derecha, sujetando correctamente la guitarra.



Video
DVD video No 61. Técnica de rasgueo del paseo en la guitarra.



Paso 3: Los acordes básicos en la tonalidad de Do mayor.

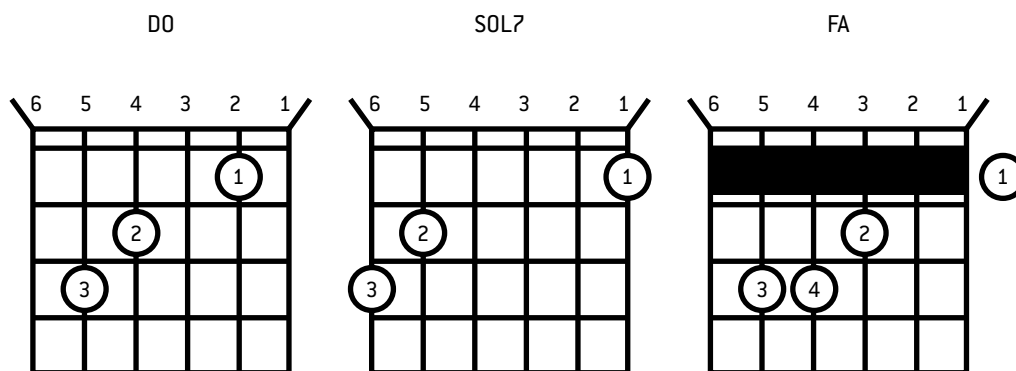


Ilustración 36.

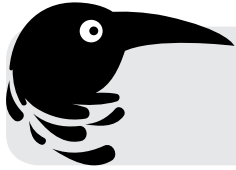
Acordes de Do mayor, Sol7 y Fa mayor

El profesor brinda a los estudiantes las indicaciones necesarias para la ejecución, en primer lugar, de los acordes de Do mayor y Sol 7.

El acorde de Fa mayor tiene una exigencia adicional por el uso de la cejilla en el primer traste. Su ejecución requiere que se fortalezcan los músculos de la mano izquierda. Para lograrlo se propone tener en cuenta las siguientes recomendaciones:

- a. Invite a los estudiantes a colocar el dedo índice sobre todas las cuerdas de la guitarra en el traste III, a esto se llama cejilla.
- b. Ahora, desplace la cejilla hasta el traste V y luego del traste III al traste I.
- c. Haga notar a los estudiantes que el acorde de Fa requiere la cejilla en traste I, donde las cuerdas están más tensas que en el traste III.
- d. Mientras desplazan la cejilla por el diapasón, proponga que toquen cada cuerda hasta lograr un sonido claro. Es normal que al principio todas las cuerdas suenen apagadas, pero con práctica se consigue la claridad del sonido.
- e. Cuando logre un avance significativo en este propósito, invítelos a colocar los otros tres dedos, tal como se muestra en la ilustración 36 del acorde de Fa mayor.
- f. Insistimos en que esta actividad demanda paciencia y constancia.

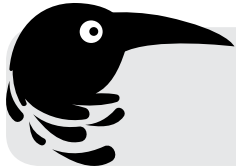
Paso 4: con el apoyo del video No. 62 del DVD anexo acople ambas manos con el rasgueo en ritmo de paseo y los acordes de tónica, dominante y subdominante en la tonalidad de Do mayor.



Video

DVD video No 62. Acordes en guitarra en Do Mayor y Mi bemol- ritmo de paseo

Nota: En el video N° 63 se puede apreciar el acompañamiento *arpegiado* del paseo en la tonalidad de Mi bemol



Video

DVD video No 63. Base en arpegio para *La cachucha bacana*

Actividad No 37. El acompañamiento del paseo

La inducción al acompañamiento del paseo en la guitarra se realiza mediante el uso de onomatopeyas, de manera similar que con la guacharaca, la caja y el bajo. Este método es usual en las formas de apropiación y reproducción de las músicas de tradición popular en las distintas regiones del país. Recuerde que la mejor manera de lograrlo es generar un ambiente lúdico de disfrute, pero es condición para realizar esta actividad, que el docente domine la propuesta de onomatopeya para trabajarla en clase.

Paso 1: Jugando con la onomatopeya del acompañamiento. Disponga a los estudiantes sentados y observe con ellos el video No. 61 del DVD anexo, en el cual se interpreta el ritmo del paseo con la mano derecha.



Video

DVD video No 61. Técnica de rasgueo del paseo en la guitarra

Paso 2: El profesor acompaña el video con la onomatopeya para que, a partir de su interpretación, lo hagan los estudiantes. La tabla 8 muestra el diagrama de la onomatopeya para esta actividad.



Línea R		trr	ti	ti		ti		trr	ti	ti		ti
Línea B	cum				cum		mmm				cum	

Tabla 9.

Diagrama onomatopeya: rasgueo de la guitarra

El tamaño de cada celda del diagrama tiene relación con la duración de los sonidos. Los sonidos de las celdas grandes duran el doble respecto a las celdas pequeñas.

Convenciones para la mano derecha:

Línea R: Corresponde al rasgueo en las cuerdas 1^a, 2^a y 3^a.

Línea B: Corresponde a los bajos en la guitarra, que pueden ser las cuerdas 4^a, 5^a o 6^a.

Cum: Imita el sonido del bajo.

Trr: Imita el rasgueo hacia abajo con el dedo pulgar sobre las cuerdas 5^a a 1^a.

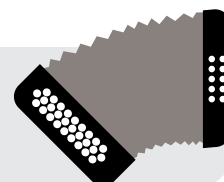
Ti: Imita el ataque hacia arriba de los dedos índice, medio y anular sobre las tres primeras cuerdas

Mmm: Imita el apagado del sonido producido al posar la palma de la mano derecha sobre las cuerdas.

Paso 3: Cuando los estudiantes dominen la onomatopeya indúzcalos a que simultáneamente canten e imiten el movimiento de los dedos y la mano derecha sobre el cuerpo.

Paso 4: utilice el audio No. 4 del CD anexo, *La Cachucha Bacana*, para que los estudiantes lo acompañen con la onomatopeya y el movimiento de los dedos y la mano derecha.

Audio
CD Audio No 4. *La cachucha bacana*



Actividad No 38. *La cachucha bacana* en la guitarra en tonalidad de Do mayor

Sugerimos que para el montaje de la pieza en la tonalidad de Do Mayor, no utilice audio o video, puesto que el audio No. 4 está en Mi Bemol Mayor y los ejercicios de los videos no se refieren a esta pieza en particular. Además, para iniciar el montaje debe asegurar que ya han apropiado el ritmo (mano derecha) con la ayuda de las onomatopeyas.

Paso 1: Dominio del texto y el canto en Do mayor

- El docente toma la guitarra y acompaña a sus estudiantes en el canto del tema completo en Do mayor.
- Aproveche para indicar los cambios de los acordes en toda la pieza.

Paso 2: Dominio de los acordes (mano izquierda) y el ritmo (mano derecha). Para facilitar la participación de todos, el docente debe asumir simultáneamente el canto y la guitarra. Los estudiantes toman las guitarras e imitan al docente, concentrándose sólo en el acompañamiento.

- Inicie el montaje a una velocidad lenta que permita ir paso a paso, para consolidar el ritmo y los cambios de los acordes de Do mayor y Sol 7, de acuerdo con el canto del texto.
- En este punto el profesor debe comprender que este cambio, que en realidad es sencillo, requiere tiempo.
- Una vez los estudiantes hayan dominado el acompañamiento en la guitarra a velocidad lenta, aumente poco a poco la velocidad hasta alcanzar el tiempo real de la pieza.

Paso 3: Ensamble grupal del canto y la guitarra. El docente integra ahora la caja, la guacharaca y el bajo a la actividad, hasta lograr el disfrute de sus estudiantes al encontrar otra versión del mismo tema, pero acompañado con la guitarra.

Nota: El acordeón no participa todavía en el ensamble por estar afinado en otra tonalidad (Mi bemol mayor).



Actividad No 39. Ensamble de *La cachucha bacana* con la guitarra y el grupo vallenato en tonalidad de Mi bemol mayor

El profesor debe utilizar el transportador o capodastro²⁷ en el III Traste de la guitarra, para acompañar *La cachucha bacana* con los acordes de Do mayor en la tonalidad de Mi bemol mayor, que es la tonalidad en la que está afinado el acordeón.

El video N° 62 muestra los acordes de tónica dominante y subdominante en Mi bemol, que se bien son más exigentes en su ejecución, pueden tocarse sin necesidad de usar el transportador.

Paso 1: Dominio de la guitarra acompañando *La Cachucha Bacana*.

- a. Utilice el audio No. 4 del CD anexo con el paseo *La Cachucha Bacana* para iniciar la actividad.
- b. Los estudiantes toman las guitarras disponibles con el transportador en el tercer traste. El profesor hace énfasis en el patrón rítmico, y verifica que se haga con fluidez el paso de la tónica a la dominante.
- c. El profesor verifica que los bajos sean claramente interpretados en los acordes de Do mayor - en la 5ª cuerda, traste III- y Sol7 - en la 6ª cuerda, traste III- se está usando el transportador o capodastro.
- d. El docente constata que todos los estudiantes realicen el acompañamiento con fluidez y repite el ejercicio las veces que sea necesario, hasta lograr que el ritmo sea asimilado en el guitarra.
- e. Luego, en ritmo lento y sin usar el audio los estudiantes cantan la canción y la acompañan con la guitarra en tonalidad de Mi bemol. Este ejercicio, que ya se hizo en Do mayor, sirve para interiorizar el ritmo mientras cantan.

Paso 2: Una vez los estudiantes dominen el acompañamiento del canto con la guitarra, el profesor repasa las partes de la canción y la participación de la guitarra en el ensamble vallenato.

Propuesta de estudio para el tema *La Cachucha Bacana*:

- a. Introducción

²⁷ Es una expresión regional, que se refiere al Capo-D'astro

- Después del repique de la caja la guitarra entra simultáneamente con el bajo en el cuarto tiempo. Sigue con acompañamiento básico de paseo.
 - Mambo o sabrosura acompañamiento básico de paseo
 - En el cierre con repique fondiao de la caja, la guitarra sigue con acompañamiento básico y sin parar, entrega al cantante.
- b. Parte cantada estrofa 1: Oye lo que dice Alejo...
- Acompañamiento básico de paseo
- c. Parte cantada Coro: Jaime si...
- Acompañamiento básico de paseo
- Interludio: Acompañamiento básico de paseo
- Parte cantada estrofa 2 y 3: Acompañamiento básico de paseo
- d. Final: Ensamble con acordeón, bajo, caja y guacharaca, corte final Sol7- Sol7- Do.



Capítulo 9. La Piqueria en la escuela de música

Por Julio César Daza Daza

El desarrollo de las actividades de la cartilla ya ha dado suficientes elementos para el buen desempeño de los estudiantes en los juegos, rondas y bailes, canto e instrumentos de la música vallenata. Proponemos que ahora los docentes se ingenien espacios y momentos en la escuela de música para recrear los elementos más importantes que tiene una parranda vallenata. Así se generan las condiciones para que los estudiantes adquieran habilidades al construir versos y que, paso a paso, se vayan atreviendo a improvisarlos. Téngase en cuenta que la música y el canto en nuestra cultura surgen muchas veces de manera espontánea en la parranda, como ocasión muy importante para la creación repentista de versos y la improvisación musical.

En la perspectiva de integrar la formación musical y dancística con la oralidad y el entorno cultural, el objetivo de fondo del presente capítulo, es lograr que cada escuela de música propicie las condiciones para que sus estudiantes, a partir del dominio de un repertorio básico de canciones y de la interpretación e improvisación en los instrumentos, desarrollen la capacidad de crear y recrear versos y estrofas improvisadas. Este objetivo conduce a la posibilidad de organizar encuentros de piqueria con estudiantes, primero en la escuela y luego en cada subregión del Territorio Sonoro del Vallenato.

La piqueria es un duelo o *pique* que se da de manera improvisada en las parrandas entre dos o más verseadores, o en un encuentro casual a capela, quienes compiten, a través de éste instrumento estrófico, demostrando su ingenio, agilidad y habilidad mental para expresar versos coherentes, logrando construir y conformar estrofas que se alternan uno a uno.

Para iniciar las actividades de este capítulo, el profesor debe explicar que en la vida cotidiana de la región vallenata, hoy en día como en el pasado, las parrandas y pique-

rias se dan de manera improvisada y espontánea, pero además que se convocan para alguna fiesta patronal o para algún acontecimiento familiar como los nacimientos, cumpleaños, agasajos de despedida o de bienvenida.

Los músicos van llegando y se citan mandando razones y recados; poco a poco se conforma el conjunto de acordeón, caja y guacharaca, porque sólo basta que corra la noticia de que en casa de “fulano” ya llegó el acordeonero, para que lleguen los demás músicos. En el patio de la casa y bajo la sombra del follaje de un frondoso árbol, de enramadas con enredaderas de bejuco de agua, carácter del hombre o trinitaria, se prepara un buen sancocho, guiso de chivo, gallina criolla, asado, chicharronada y picadas de queso viche.

Empieza la parranda y cada intérprete demuestra su destreza en el toque de su instrumento musical, y se van rotando para dar la oportunidad a otros músicos que también hacen gala de su aptitud y dominio de los instrumentos. Al mismo tiempo aparecen aquellos que demuestran su talento en el repentismo, en la improvisación de versos. Después de una buena ronda de música y versos, llega el momento para el descanso y la parranda sigue con cuentos, chistes, anécdotas y relatos. Este ambiente de encuentro explica por qué en las parrandas no se baila, sino que todos están atentos para escuchar al conjunto vallenato, las historias y la participación de los asistentes.

Luego se retoma la parranda y los repentistas siguen echando versos sobre cualquier tema, sin dejar de mencionar al dueño de casa o al agasajado, para expresar sus agradecimientos por la hospitalidad brindada. Entonces empiezan a salir entre los asistentes, todo aquel que se crea con aptitudes de cantante y verseador. Otros emocionados al calor de la parranda y los tragos de ron, se preparan para participar y lanzan sus versos, confiados en su talento y capacidad, sorprendiendo muchas veces al auditorio y despertando aplausos y elogios.

Las parrandas son ocasiones para integrarse, divertirse, hacer amigos y descubrir nuevos talentos de la música y el repentismo. De ellas han salido los más importantes verseadores, compositores, cantantes, cajeros, guacharaqueros y acordeoneros, los cuales son reconocidos como los nuevos prospectos de nuestra cultura vallenata y que a futuro expresarán, contarán y cantarán, lo que viven y sienten, por medio de la improvisación de versos creando estrofas para integrar la composición hecha canción, en asocio con los instrumentos musicales.

Vale destacar que de acuerdo con la tradición vallenata, las estrofas en su gran mayoría están construidas en las modalidades de cuarteta, redondilla o décima, las cuales hacen parte de nuestra poesía oral improvisada.

En este sentido, este capítulo también tiene como objetivo proporcionar elementos culturales y técnicos a las actuales y a las nuevas generaciones, con o sin conocimiento sobre el repentismo en el vallenato, para crear versos coherentes y rimados,



para conformar estrofas en cuarteta o redondilla, dentro de los cánones del vallenato, en el aire de paseo, sobre temáticas diversas y cotidianas.

Para lograrlo, recomendamos que con alguna frecuencia se realicen sesiones dedicadas exclusivamente a jugar con palabras para elaborar versos con textos coherentes, relacionados con temas propuestos previamente por el profesor o por los mismos estudiantes.

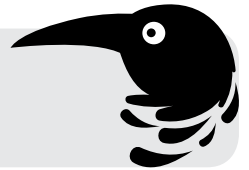
Actividad No 40. Escuchemos cómo se improvisan los versos

Disponga a sus estudiantes en actitud de observación y recreación, escuchando cómo un par de verseadores vallenatos improvisan versos sobre el vallenato y el Río Guatapurí.

Para iniciar observe los videos No. 64 y 65 del DVD anexo y escúchelos en grupo, motivando a los estudiantes a poner mucha atención y tratar de retener algunos de los versos y estrofas. Invítelos a que observen la mayor cantidad de detalles relacionados con la piquería, cómo cantan y cómo se expresan.

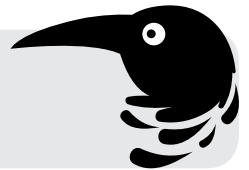
DVD video No 64. Versos piquería - redondilla y cuarteta

Video



DVD video No 65. Versos piquería - sobre el río Guatapurí

Video



Una vez terminado el video, haga que sus estudiantes tarareen la melodía y que recuerden de memoria y sin escribir, algunos de los versos que más les llamaron la atención e invítelos a imitar a los verseadores del video.

Haga notar que las estrofas son de cuatro versos. Cunte las sílabas de cada verso y revise con ellos que los versos pueden terminar en palabras agudas con o sin tilde en la última sílaba; palabras graves con acento en la penúltima sílaba o esdrújulas con tilde en la antepenúltima sílaba.

Una vez comprendida la acentuación de las últimas palabras en un verso, señale que cada verso puede ser de siete sílabas, cuando el verso termina en palabra aguda;

de ocho sílabas si el verso termina en palabra grave, o de nueve sílabas, si el verso termina en palabra esdrújula.²⁸

Motive a los estudiantes para que creen sus propios versos y estrofas, sobre el modelo seleccionado por cada uno y luego reúnalos para que compartan entre ellos los versos que hayan seleccionado y creado. Notará que es distinta la capacidad de cada quien para memorizar y para crear. Entonces tome atenta nota de esta situación que es el inicio del seguimiento, para estimular a los más capaces a aprovechar su talento, y para dedicar con paciencia el tiempo y el apoyo que necesitan aquellos que presentan mayor dificultad.

Actividad No 41. *Bajo el palo e 'mango: redondillas y cuartetos*

Los verseadores de la cultura vallenata han utilizado diferentes modelos melódicos y estróficos para crear sus propios versos. En un proceso de muchos años y muchas parrandas y piquerías hay una tendencia a usar principalmente las melodías de estas canciones:

- *Carmen Díaz*, paseo de Emiliano Zuleta Baquero.
- *Bajo el palo e'mango*, paseo de Leandro Díaz Duarte.
- *La Margentina*, paseo de Julio De La Ossa.
- *El amor amor*, paseo de la tradición popular.

Importante: El docente debe ubicar, en internet u otros medios, estos temas y escucharlos con sus estudiantes, antes de iniciar el paso 1.

Para los objetivos de esta actividad vamos a tomar el paseo *El palo e 'mango* del maestro Leandro Díaz, porque es quizás la melodía que más usada actualmente para la improvisación de los versos de una estrofa.

28 El docente puede explicar que un verso es cualquier escrito sometido a ciertas leyes de cadencia. Estas leyes son la métrica, la rima y el ritmo. La métrica es la medida del verso, es decir el número de sílabas. Para contar estas sílabas hay que tener en cuenta tres condiciones especiales: **La Sinalefa:** se presenta cuando en un mismo verso, una palabra termina en vocal, y la que le sigue comienza en vocal, las sílabas de las dos se unen en una sola. **La Ley de las palabras agudas:** cuando un verso termina en palabra aguda, este verso es de siete (7) sílabas, al número de sílabas resultantes, se le suma o agrega una. $(7+1)=8$. **Ley de las palabras esdrújulas:** cuando un verso termina en palabra esdrújula, este verso es de nueve (9) sílabas, al número de sílabas resultantes, se le quita una. $(9-1)=8$. Pero cuando el verso termina en palabra grave es de ocho sílabas.



PASO 1: Tome una versión de audio de *El palo e 'mango*, distribuya fotocopias con el texto y escuche con los estudiantes las veces que sea necesario, hasta lograr que lo canten con fluidez.

PASO 2: Ahora enumere las estrofas con números romanos del I al IV y los versos con números arábigos también del 1 al 4 y haga notar cómo riman los versos en cada una de las 4 estrofas, marcando con las letras “a” y “b”, las terminaciones similares en cada caso, de la siguiente manera.²⁹

El palo e 'mango

I ³⁰		III	
1 Debajo del palo e' mango	(a)	1 Sé que tú me estas queriendo (bis)	(a)
2 Donde yo quiero abrazarte (bis)	(b)	2 Con un sentimiento grande	(b)
3 Y al oído preguntarte	(b)	3 Y por qué no quieres darme	(b)
4 Negra qué te está pasando (bis)	(a)	4 Lo que yo te estoy pidiendo (bis)	(a)
II ³¹		IV	
1 Yo no sé, yo no me explico (bis)	(a)	1 Yo haré un viaje al infinito (bis)	(a)
2 Siendo tú tan buena hembra	(b)	2 Si tú lo quieres mi amor	(b)
3 Porque tienes un capricho	(a)	3 Le preguntaré al creador	(b)
4 De chiquilla quinceañera (bis)	(b)	4 Por qué tienes un capricho (bis)	(a)

Haga notar que las estrofas I, III y IV, tienen una disposición de versos en rima abrazada, a-b-b-a, mientras que en la estrofa II están distribuidos en versos de rima cruzada o alterna, a-b-a-b.

La distribución de las rimas a-b-b-a, corresponde a la redondilla, mientras que las rimas a-b-a-b a la cuarteta.

²⁹ La enumeración, quiere decir: que la rima es 1 con 4 y 2 con 3, equivalente a la rima a con a, y b con b, las cuales también se pueden señalar por medio de corchete, el primer corchete enlaza 1 con 4 y el otro 2 con 3 y se puede hacer lo mismo con las letras a con a, y b con b.

³⁰ Las estrofas I, III y IV son ejemplo de Redondilla.

³¹ La estrofa II es ejemplo de Cuarteta, de rima cruzada o alterna.

PASO 3: Por último tome los instrumentos y rote los estudiantes para que todos toquen los instrumentos y simultáneamente por parejas, alternen el canto - de memoria – y el acompañamiento del tema *El palo 'e mango*.

Para reforzar la diferencia entre la redondilla y la cuarteta, el docente propone a los estudiantes memorizar estos sencillos versos del maestro Julio César Daza:

La redondilla

I

- | | |
|-----------------------------|-----|
| 1 La Redondilla venero | (a) |
| 2 Su estructura la idolatro | (b) |
| 3 Riman primero con cuatro | (b) |
| 4 Y segundo con tercero | (a) |

II

- | | |
|-------------------------------|-------------------|
| 1 Esta estrofa bien rimada | (a) |
| 2 Tiene los versos coherentes | (b) |
| 3 Son tan bellos y dicientes | (b) |
| 4 Por tener rima abrazada | (a) ³² |

La cuarteta

I

- | | |
|------------------------------|-----|
| 1 Coherentes versos quiero | (a) |
| 2 A la cuarteta idolatro | (b) |
| 3 Rima el primero y tercero | (a) |
| 4 Y el segundo con el cuatro | (b) |

II

- | | |
|---------------------------------|-----|
| 1 Por ser su rima cruzada | (a) |
| 2 También se le llama alterna | (b) |
| 3 Si es coherente y bien rimada | (a) |
| 4 La cuarteta es bella y tierna | (b) |

³² La rima abrazada es aquella en la que encajan perfectamente la terminación de los versos. En este caso “rimada” con “abrazada” y “coherentes” con “dicientes”



Actividad No 42. Modelo para crear los primeros versos vallenatos

Todos sabemos contar lo que nos pasa, hablar sobre lo que vemos, relatar acontecimientos. Pues bien, estos son los ingredientes de la narración en prosa. Eso mismo que hacemos con la prosa podemos hacerlo en versos, y para lograrlo, tenemos que elegir los temas que vamos a contar y luego practicar las sencillas reglas que vimos en el paso 2. Este camino hará posible comunicarnos mediante el verso.

Resulta que en la región vallenata, igual que en los Llanos Orientales, en Antioquia, en Boyacá y en varias regiones y departamentos del país, desde hace muchos años, quizás siglos, las personas aprendieron a comunicarse en verso y cantaban a la naturaleza, a la vida, a la mujer, al amor; hacían críticas sociales y muchas otras narraciones. Por esta razón, lo primero que debe hacer el maestro de la escuela de música o de las instituciones educativas, es elegir con sus estudiantes el tema a desarrollar y sobre este tema empezar a construir ideas, que se convertirán en versos y estrofas.

Ilustraremos la idea anterior, con un ejemplo. Se trata de tomar un tema y seguir los pasos que nos llevarán de la narración en prosa hasta los versos y estrofas.

Paso 1. De la prosa al verso: el amanecer en el campo

Para empezar esta actividad el docente explica a los estudiantes que normalmente hablamos en prosa, y que *para hacer canciones debemos aprender a **hablar en verso***, haciendo coincidir las terminaciones de las frases para que rimen.

Presentamos una narración sencilla en prosa sobre el amanecer en el campo, para luego transformarla en versos y estrofas.

El amanecer en el campo. Relato en prosa:

En la finca de mi abuelo todas las mañanas ordeñaban las vacas y en el gallinero el gallo cantaba anunciando el nuevo día. Un gato perezoso se estiraba, el perro ladraba, mientras se escuchaba el murmullo de las aguas del arroyo y trinaban los pájaros mañaneros.

Paso 2: ahora, el anterior relato se dispone en frases u oraciones. En este momento debemos recordar que una frase tiene como mínimo un sujeto y un predicado. El predicado contiene el verbo y unos complementos a la acción del verbo.

Resultarán estas frases:

Frase 1: en la finca de mi abuelo todas las mañanas ordeñaban las vacas

Frase 2: mientras que en el gallinero el gallo cantaba anunciando el nuevo día

Frase 3: un gato perezoso se estiraba

Frase 4: el perro ladraba,

Frase 5: mientras se escuchaba el murmullo de las aguas del arroyo

Frase 6: y trinaban los pájaros mañaneros.

Paso 3: Ahora construiremos, a partir de estas seis frases, los siguientes versos y los dispondremos en varias estrofas, agregando o quitando elementos que sobren o falten, para que resulten versos de ocho sílabas, y estrofas coherentes de cuatro versos, así:

I

En la finca de mi abuelo
se ordeñaba en las mañanas:
la vaca sigue en su celo
desde horas muy tempranas

II

Mientras que en el gallinero
el gallo anunciaba el día,
cantando con alegría
se oye el toche y el jilguero

III

Un gato muy perezoso
se estiraba en el tejado,
y cuando el gato ha maullado
el perro ladra furioso

IV

Mientras se escucha el murmullo
de las aguas cantarinas,
siempre pasa la neblina
cuando estoy al lado tuyo

V

Siempre escucho su trinar
cuando voy para el potrero,
el pájaro mañanero
me alegra con su cantar

Paso 4: Ahora observe en las siguientes tablas las transformaciones de las frases en prosa, al convertirlas en versos y estrofas



Estrofa 1:

FRASE ORIGINAL EN PROSA	FRASE EN VERSO	CAMBIOS
En la finca de mi abuelo	En la finca de mi abuelo	No hubo cambios
todas las mañanas ordeñaban las vacas	Se ordeñaba en las mañanas	Modificación de la frase para decirla en 8 sílabas
	la vaca sigue en su celo	Verso creado para rimar “celo” con “abuelo”
	Desde horas muy tempranas	Verso creado para rimar “tempranas” con “mañanas”

Tabla 10.

Estrofa 1 de prosa a verso

Estrofa 2:

FRASE ORIGINAL EN PROSA	FRASE EN VERSO	CAMBIOS
Mientras que en el gallinero	Mientras que en el gallinero	No hubo cambios
El gallo cantaba anunciando el nuevo día	El gallo anunciaba el día	Modificación de la frase para decirla en 8 sílabas
	Cantando con alegría	Verso creado para rimar “alegría” con “día”
	Se oye el toche y el jilguero	Verso creado para rimar “jilguero” con “gallinero”

Tabla 11.

Estrofa 2 de prosa a verso

Estrofa 3:

FRASE ORIGINAL EN PROSA	FRASE EN VERSO	CAMBIOS
Un gato perezoso se estiraba	Un gato muy perezoso	Modificación para verso de 8 sílabas
	Se estiraba en el tejado	Verso creado con el complemento de la frase 1
	Y cuando el gato ha maullado	Verso creado para rimar “maullado” con “tejado”
y el perro ladraba,	El perro ladra furioso	Modificación para rimar “furioso” con “perezoso”

Tabla 12.

Estrofa 3 de prosa a verso

Estrofa 4:

FRASE ORIGINAL EN PROSA	FRASE EN VERSO	CAMBIOS
Mientras se escuchaba el murmullo	Mientras se escucha el murmullo	Modificación para crear verso de 8 sílabas
De las aguas del arrollo	De las aguas cantarinas	Modificación para crear verso de 8 sílabas
	Siempre pasa la neblina	Verso creado para rimar “neblina” con “cantarina”
	Cuando estoy al lado tuyo	Verso creado para rimar “tuyo” con “murmullo”

Tabla 13.

Estrofa 4 de prosa a verso

Estrofa 5:

FRASE ORIGINAL EN PROSA	FRASE EN VERSO	CAMBIOS
y trinaban	Siempre escucho su trinar	Adaptación de “y trinaban” y creación de 2 versos nuevos para crear la estrofa
	Cuando voy para el potrero	
los pájaros mañaneros.	El pájaro mañanero	No hubo cambios
	Me alegra con su cantar	Verso creado para que rime “trinar” con “alegrar”

Tabla 14.

Estrofa 5 de prosa a verso

Paso 5: Una vez dominado el nuevo texto en versos dispuestos en redondillas y cuartetas, los estudiantes toman los instrumentos del conjunto vallenato: dos estudiantes hacen el rol de verseadores para cantar la nueva creación, sobre la melodía de *El palo e mango*, alternando las estrofas, mientras que los demás conforman el grupo vallenato para su acompañamiento. Luego se rotan para que todos canten en parejas, como hacen los verseadores, mientras los demás acompañan.

Por último, el profesor motiva a todos sus estudiantes a escribir narraciones en prosa y transformarlas en versos, para luego revisarlos en grupo, siguiendo los pasos antes indicados.



Actividad No 43. Sigamos haciendo versos vallenatos

Para llegar a hacer versos y estrofas en cuartetos (a-b-a-b) y redondillas (a-b-b-a), necesitamos mucha práctica todos los días. Como decíamos en la actividad anterior, se trata de aprender a pensar para narrar en verso, lo que normalmente contamos en prosa. Para lograrlo no es necesario escribir. De hecho en la tradición vallenata, nuestros juglares no lo escribían, sino que pensaban en verso todo el tiempo, de manera que a la hora de improvisar, lo hacían con toda naturalidad. En el fondo, de eso se trata: hacer que los estudiantes introduzcan en su vida cotidiana el hábito de pensar y de hacer versos sobre todo tipo de situaciones.

En la escuela de música también podemos hacer los versos acudiendo a la escritura. En esta actividad vamos a dar algunas indicaciones sencillas que sirvan como guía para que los estudiantes construyan versos, en los momentos que el docente disponga para este propósito.

Recordemos que las estrofas serán de 4 versos en las modalidades de cuarteta y redondilla y que los cantaremos con la melodía de *El palo e 'mango*.

Paso 1: Hagamos versos entre todos al mismo tiempo. A diferencia de la actividad anterior, para la realización de este paso vamos a construir directamente y en grupo, una narración en verso. Es decir, no vamos a acudir a la prosa. Para lograrlo proponemos un relato del cual sólo enunciamos los temas. Luego distribuimos los estudiantes en parejas para que elaboren una o dos estrofas de cuatro versos cada una, y en grupo hagan la letra de una canción.

Tema: Un día en mi vida de estudiante.

- a. Me levanto y me alisto para ir al colegio o a la escuela
- b. El camino de mi casa al colegio
- c. Las materias que más me gustan
- d. Los juegos y deportes
- e. Las canciones que cantamos
- f. El regreso a casa
- g. Salgo a hablar o jugar con los amigos del barrio
- h. Me organizo y me acuesto a dormir

De acuerdo con la elaboración de cada tema, que como dijimos deben ser máximo de dos estrofas, resulta un relato mínimo de 8 estrofas y máximo de 16.

Al terminar, el profesor hace las correcciones a los textos y cuando estén listos, se inicia la interpretación, primero sin instrumentos y luego con el acompañamiento del conjunto vallenato.

Paso 2: La creación de versos como actividad cotidiana

En este momento la creatividad del profesor es muy importante para motivar a sus estudiantes a crear versos sobre muchos otros temas.

Consciente de que la práctica constante garantiza la apropiación de este valioso patrimonio, el profesor programará sesiones muy amenas para la creación de versos y estrofas, como motivación para preparar a los estudiantes para la piquería.

Actividad No 44. Aprendamos con los mayores

La práctica constante de creación de versos y estrofas sobre diferentes temas, va dando como resultado la fluidez básica para seguir avanzando. El profesor ha estado tomando nota del progreso de sus estudiantes y ha detectado quiénes tienen mayores aptitudes. Este es el momento de acudir a verseadores mayores e invitarlos a la escuela de música para que participen del proceso formativo, como modelos a imitar, porque la piquería es una práctica viva de la cultura vallenata.

En esta actividad el docente propicia que los estudiantes tengan una vivencia de primera mano con personas mayores de su entorno, que se destaquen por ser repentistas en parrandas vallenatas. Se necesitan como mínimo dos improvisadores de versos, que quieran compartir sus habilidades e historias con la comunidad de la escuela de música.

Sugerimos además que el docente aproveche la ocasión para que los estudiantes hagan un registro fotográfico y realicen grabaciones de audio o video de esta sesión de piquería en la escuela.

Paso 1: En busca del saber tradicional

- El docente debe ubicar dos personas mayores de su comunidad, activas en la práctica de la piquería y que quieran compartir sus saberes con los estudiantes y profesores de la escuela de música.
- Una vez las personas expresen su deseo de participar, el docente debe contextualizarlos sobre lo que se hace en la escuela y la importancia de su presencia, para que los niños, niñas y jóvenes aprecien en vivo el canto repentista del vallenato.



- Por último debe motivarlos a colaborar con el proceso formativo que se adelanta, e invitarlos a participar en la apropiación social del patrimonio vallenato en la escuela.

Paso 2: La experiencia cuenta y enseña

- El docente ha preparado un grupo de estudiantes que puedan interpretar con fluidez el tema *Bajo el palo e' mango* en los instrumentos del grupo vallenato.
- Una vez reunidos los estudiantes, docentes y demás personas invitadas a esta sesión, el docente presenta a los dos verseadores, cuenta a los estudiantes sobre sus trayectorias y explica el sentido de la actividad.
- Luego cada juglar narra su experiencia de vida y sus afectos por el vallenato.
- Empieza el ensamble del grupo de estudiantes con sus instrumentos y cantadores.

Paso 3: Piqueria con todas las edades

- Este último paso da la oportunidad para que otros estudiantes interpreten los instrumentos.
- Los juglares invitan a los estudiantes a improvisar cantando.
- Los asistentes pueden proponer temas para la “conversación cantada”.
- El docente elige el momento para finalizar esta sesión de piqueria.

Paso 4: Reflexionemos sobre la experiencia

- Ahora todos - cantadores, estudiantes y docente - comparten las enseñanzas de esta experiencia.
- Los estudiantes podrán establecer las diferencias entre sus temas y los temas de versos de los mayores.
- El docente recoge entre todos los participantes, las conclusiones.

Actividad No 45. La parranda en la escuela de música

El seguimiento y la insistencia permanente del profesor sobre la práctica de pensar en verso y realizar sesiones con sus estudiantes a manera de fogueo sobre el avance en la apropiación de la técnica, es la mejor garantía para que se llegue a la preparación de una parranda vallenata en la escuela de música.

A partir de la observación y el seguimiento constante a sus estudiantes, el profesor propone los primeros elegidos para la piquería en la escuela, tal como se hace en una parranda vallenata tradicional.

Como parte de la preparación, el profesor fija una fecha, con un mes de anticipación, para garantizar la coordinación de todas las actividades previas a la parranda, teniendo en cuenta que el escenario será la escuela municipal de música.

El anuncio de la realización de una parranda, debe motivar a toda la comunidad: a los estudiantes, sus familias y amigos, a todos los docentes y a personas del barrio donde está ubicada la escuela de música.

Nota: Por tratarse de un proceso formativo, la parranda en la escuela de música, a diferencia de las parrandas tradicionales, NO PUEDE INCITAR al consumo de bebidas alcohólicas.

Y aquí termina esta historia
Que iniciamos hace rato
Ojala que aprendan todos
A versear el vallenato

¡juepa jé!



Índice de tablas e ilustraciones

Tablas

Tabla 1. Nombre de las cuerdas del bajo

Tabla 2. Diagrama de onomatopeya: imitación del bajo con boca cerrada en el paseo

Tabla 3. Diagrama de onomatopeya en Mi b: imitación del bajo con boca cerrada en el paseo

Tabla 4. Diagrama onomatopeya del merengue para bajo eléctrico

Tabla 5. Diagrama onomatopeya del ritmo de Son para bajo eléctrico

Tabla 6. Diagrama onomatopeya del merengue para bajo eléctrico

Tabla 7. Diagrama onomatopeya de la puya para el bajo eléctrico (Do Mayor)

Tabla 8. Diagrama onomatopeya de la puya con articulación de patrones para el bajo eléctrico (Do Mayor)

Tabla 9. Diagrama onomatopeya: rasgueo de la guitarra

Tabla 10. Estrofa 1 de prosa a verso

Tabla 11. Estrofa 2 de prosa a verso

Tabla 12. Estrofa 3 de prosa a verso

Tabla 13. Estrofa 4 de prosa a verso

Tabla 14. Estrofa 5 de prosa a verso

Ilustraciones

1. Mapa de la región vallenata según Tomás Darío Gutiérrez
2. El acordeón
3. La guacharaca
4. La caja vallenata
5. La guitarra
6. El bajo eléctrico
7. Paso básico *La pava echá*
8. Desplazamiento de pies en el paseo vallenato
9. Paso básico en el paseo vallenato
- 10a. Golpe abierto / golpe cerrado
- 10b. Golpe slap o “quemao”
- 10c. Golpe de canto
11. Numeración de los botones del teclado melódico del acordeón
12. Caja melódica del acordeón
13. Numeración de los botones del teclado armónico, de acompañamiento o bajos
14. Caja armónica del acordeón
15. Fuelle del acordeón
16. Correas del acordeón
17. Numeración de los dedos de las manos
18. Digitaciones hilera exterior mano derecha - teclado melódico y mano izquierda - teclado armónico
19. Digitaciones hilera del medio mano derecha – teclado melódico y mano izquierda - teclado armónico
20. Digitaciones hilera interior mano derecha - teclado melódico y mano izquierda - teclado armónico
21. Posición del acordeonista de pie y sentado
22. Digitación en teclado melódico, abriendo y cerrando el fuelle
23. Sonidos en la tonalidad de Do Mayor al digitar abriendo y cerrando el fuelle



24. Postura y partes del bajo eléctrico
25. Apoyo del pulgar de la mano derecha sobre la cuarta cuerda
26. Resistencia de las cuerdas: regiones de mayor y menor tensión
27. Mano formando la C con el diapasón entre el dedo índice y el pulgar
28. Numeración de los dedos de la mano izquierda para el bajo eléctrico
29. Escala de Do mayor en el bajo eléctrico
30. Modelo 1 Tónica, dominante, subdominante en Do Mayor
31. Modelo 2 Tónica, dominante, subdominante en Do Mayor
32. Notas en el bajo eléctrico
33. Modelo 2: Tónica y dominante en Mi bemol (Mi b traste VI y Si b traste VIII)
34. Modelo 3: Tónica, dominante, subdominante La bemol
35. Posición y partes de la guitarra
36. Acordes de Do mayor, Sol7 y Fa mayor

Bibliografía

Gutiérrez Hinojosa, Tomás Darío. (2014). Cultura Vallenata: origen, teoría y pruebas. (Ed.)Tomás Darío Gutiérrez Hinojosa. Bogotá.

Bajo Eléctrico. Wikipedia. [Artículo en línea]. Consultado el 14 de agosto de 2014 en [https://es.wikipedia.org/wiki/Bajo_el%C3%A9ctrico#Pastillas_magn.C3.A9ticas](https://es.wikipedia.org/wiki/Bajo_el%C3%A9ctrico#Pastillas_magn%C3%A9ticas)

Curso de Bajo Eléctrico - Lección 1. Lacuerda.net. [Artículo en línea]. Consultado el 14 de agosto de 2014 en <http://lacuerda.net/Recursos/cursobajo/?page=1>



Créditos

Créditos musicales

Grabación, Mezcla y Masterización

M y F Records Estudios
Valledupar – Cesar

Músicos

Guacharaca y Caja

Jairo Alfonso Suarez Reales

Bajo y guitarra

Carlos Arturo Silva Bonilla

Acordeón

Roberto Ahumada Moreno

Voces (*El caballito* y *La pava echá*)

Anggy Michel Pérez Palencia

Claudia Patricia Rivera Morales

María José García Suarez

Voz (*La cachucha bacana, Altos del Rosario, La brasilera, Mi pedazo de acordeón y El zaino*).

Luis Carlos Martínez Curvelo

Verseadores

José Feliz Ariza Vega

Julio Cesar Daza Daza

Créditos audiovisuales

Grabación y Edición

M y F Records Estudios
Valledupar – Cesar

Locaciones

Institución Educativa Consuelo Araújo
Noguera

Niños y jóvenes en Juegos,
Rondas y Danzas

Andrés Montes Trespalacios
Andrés Felipe Arrieta Mercado
Dayana Damaris Daza Castro
Jesús López López
Juan Carlos Córdoba Carrillo
Walberto Pérez Sarmiento
María Alejandra Ospino Pérez
Miller Andrey López Cabeza
Nolfa Beleño Liñan
Olga Lucía Serrano Sánchez
Tomás Leonardo Rojano
Valentina Rojano Hernández

Músicos de videos guía

Guacharaca y Caja
Jairo Alfonso Suarez Reales
Bajo y guitarra
Carlos Arturo Silva Bonilla
Acordeón
Roberto Ahumada Moreno
Verseadores
José Feliz Ariza Vega
Julio Cesar Daza Daza

AGRADECIMIENTOS ESPECIALES a la agrupación de niños y niñas de la escuela *Talento Vallenato Rafael Escalona* de la *Fundación Festival de la Leyenda Vallenata*.



Contenido CD

Audios

- Nº 1 *El caballito* (Do)
- Nº 2 *El Zaino* (Mib)
- Nº 3 *La pava echá* (Sol)
- Nº 4 *La cachucha bacana* - Paseo (Mib)
- Nº 5 *La brasilera* – Merengue (Mib)
- Nº 6 *Altos del Rosario* –Son (Lab)
- Nº 7 *Mi pedazo de acordeón* – Puya (Mib)

Contenido DVD

Audios

- Nº 1 *El caballito* (Do)
- Nº 2 *El Zaino* (Mib)
- Nº 3 *La pava echá* (Sol)
- Nº 4 *La cachucha bacana* - Paseo (Mib)
- Nº 5 *La brasilera* – Merengue (Mib)
- Nº 6 *Altos del Rosario* –Son (Lab)
- Nº 7 *Mi pedazo de acordeón* – Puya (Mib)

Videos

- No 1 *Arranca la yuca*
- No 2 *La pava echá*
- No 3 Baile paseo *La Cachucha Bacana*
- No 4 Paso básico lado paseo *La Cachucha Bacana*
- No 5 *La Cachucha Bacana*- paso básico de paseo
- No 6 Baile merengue. Paso de desplazamiento básico y coreografía por pareja
- No 7 Forma de tomar la guacharaca
- No 8 Patrones rítmicos de la guacharaca en el paseo
- No 9 Interpretación en la guacharaca del paseo *La Cachucha Bacana*
- No 10 Movimiento del trinche de la guacharaca en el patrón rítmico del aire de merengue
- No 11 Interpretación en la guacharaca del merengue *La Brasileira*
- No 12 Movimiento del trinche de la guacharaca en el patrón rítmico del aire de son
- No 13 Interpretación en la guacharaca del son *Altos del Rosario*
- No 14 Movimiento del trinche de la guacharaca en el patrón rítmico del aire de puya
- No 15 Interpretación en la guacharaca de la puya *Mi pedazo de acordeón*
- No 16 Matices con la guacharaca
- No 17 Postura corporal de la caja
- No 18 Repique de la caja
- No 19 Golpes fundamentales de la caja
- No 20 Repiques en borde de canto
- No 21 Acompañamiento de la caja en el paseo
- No 22 Patrones rítmicos de la caja en el merengue
- No 23 Acompañamiento de la caja en el merengue *La Brasileira*
- No 24 Patrones rítmicos de la caja en el son
- No 25 Acompañamiento de la caja en el son *Altos del Rosario*
- No 26 Patrones rítmicos de la caja en la puya
- No 27 Acompañamiento de la caja en la puya *Mi pedazo de acordeón*
- No 28 El acordeón y sus partes



- No 29 Hileras de botones de la caja melódica
- No 30 Hileras de botones de la caja armónica
- No 31 El Fuelle
- No 32 Posición del acordeonista de pie y sentado
- No 33 Escalas a una voz
- No 34 Escala a dos voces
- No 35 Marcación de los bajos en los 4 aires
- No 36 Acople de manos – aire de paseo, a una y a dos voces
- No 37 Acople de manos – aire de merengue, a una y a dos voces
- No 38 Marcación de los bajos en *La cachucha bacana*
- No 39 Introducción de *La cachucha bacana* mano derecha
- No 40 Introducción de *La cachucha bacana* a 2 manos
- No 41 Secuencia y ensamble (mano derecha- mano izquierda) de las partes de *La Cachucha Bacana*
- No 42 Marcación de los bajos en *La brasilera*
- No 43 Mano derecha de *La brasilera*
- No 44 Introducción de *La Brasilera* a dos manos
- No 45 Secuencia y ensamble (mano derecha- mano izquierda) de las partes de *La Brasilera*
- No 46 Marcación de los bajos en introducción y estrofas de *Altos del Rosario*
- No 47 Melodía y bajos de *Altos del Rosario*
- No 48 Mano izquierda, introducción con bajos de *Altos del Rosario*
- No 49 Acompañamiento de las partes de *Altos del Rosario*
- No 50 Melodía de la introducción de *Mi pedazo de acordeón*
- No 51 Melodía y bajos de la introducción de *Mi pedazo de acordeón*
- No 52 Secuencia de las partes de *Mi pedazo de acordeón*
- No 53 Paseo en bajo eléctrico en Do mayor y Mi bemol
- No 54 *La cachucha bacana* en el bajo eléctrico
- No 55 Acompañamiento del bajo en el merengue
- No 56 *La Brasilera* en el bajo eléctrico

- No 57 Patrón rítmico del son en el bajo
- No 58 *Altos del Rosario* en el bajo eléctrico
- No 59 Patrón rítmico de puya en el bajo eléctrico (Do-Mi-glissando)
- No 60 *Mi pedazo de acordeón* en el bajo eléctrico
- No 61 Técnica de rasgueo del paseo en la guitarra
- No 62 Acordes en guitarra en Do Mayor y Mi bemol- ritmo de paseo
- No 63 Base en arpegio para *La cachucha bacana*
- No 64 Versos piquería - redondilla y cuarteta
- No 65 Versos piquería - sobre el río Guatapurí

Archivos PDF

1. Partituras:
 - El caballito (juegos y rondas)
 - El Zaino (juegos y rondas)
 - La Pava echá (juegos y rondas)
 - La cachucha bacana (Paseo vallenato)
 - La brasilera (Merengue vallenato)
 - Altos del Rosario (Son vallenato)
 - Mi pedazo de acordeón (Puya vallenata)
2. Contexto de la música tradicional vallenata (versión extensa) - Tomás Darío Gutiérrez Hinojosa
3. La piquería en la escuela de música (Versión extensa) – Julio César Daza Daza
4. Cartilla en PDF interactivo







MINCULTURA



**TODOS POR UN
NUEVO PAÍS**

PAZ EQUIDAD EDUCACIÓN