



**Traducción de paseos vallenatos empleando el piano como instrumento acompañante**

Juan Fernando Pardo Estrada

Tesis de maestría para optar al título de Magíster en Músicas de América Latina y el Caribe

Asesor

Juan Sebastián Ochoa Escobar, Doctor (PhD) en Sociología

Universidad de Antioquia

Facultad de Artes

Maestría en Músicas de América Latina y el Caribe

Medellín, Antioquia, Colombia

2022

<b>Cita</b>	(Pardo Estrada, 2022)
<b>Referencia</b>	Pardo Estrada, J. F. (2022). <i>Traducción de paseos vallenatos empleando el piano como instrumento acompañante</i> [Tesis de maestría]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
<b>Estilo APA 7 (2020)</b>	



Maestría en Músicas de América Latina y el Caribe, Cohorte III.



Centro de Documentación Artes

**Repositorio Institucional:** <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - [www.udea.edu.co](http://www.udea.edu.co)

**Rector:** John Jairo Arboleda Céspedes

**Decano/Director:** Gabriel Mario Vélez

**Jefe departamento:** Diego León Gómez

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

### **AGRADECIMIENTOS**

A mi asesor Juan Sebastián Ochoa por todas sus luces y su empeño. A los profesores de la cohorte por sus grandes contribuciones. A todos los que me ayudaron de manera directa o indirecta en la ejecución y feliz conclusión de este proyecto.

## TABLA DE CONTENIDO

TABLA DE CONTENIDO .....	1
ÍNDICE DE FIGURAS .....	7
INTRODUCCIÓN .....	9
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA .....	12
PREGUNTA INVESTIGATIVA .....	14
OBJETIVOS .....	14
OBJETIVO GENERAL.....	14
OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	14
ANTECEDENTES .....	14
Bibliografía del vallenato desde las ciencias sociales.....	15
Bibliografía de análisis musicológico del vallenato .....	16
Aportes sobre el acordeón vallenato .....	18
Aportes sobre la guitarra bajo (bajo eléctrico) .....	18
Aportes sobre la guitarra en el vallenato .....	19
Bibliografía sobre cambios de formato en música (traducción musical) .....	20
MARCO TEÓRICO .....	23
Idiomático.....	23
Transcripción .....	24
Traducción musical.....	26

Las tres categorías conceptuales de traducción musical .....	27
METODOLOGÍA.....	29
Introducción .....	29
Diseño metodológico .....	30
Elaboración de las transcripciones.....	31
Creación de las traducciones.....	32
Autoetnografía .....	33
Instrumentos de indagación en la presente propuesta .....	34
Análisis etnográfico de contenido (AEC) .....	34
Análisis de las transcripciones.....	36
Rastreo bibliográfico .....	36
CARACTERIZACIÓN MUSICAL DEL VALLENATO .....	37
Sobre el acordeón vallenato.....	37
Sobre el bajo eléctrico en el vallenato .....	41
Aspectos generales sobre el paseo vallenato .....	45
Aspectos formales del paseo vallenato.....	46
Aspectos melódicos, rítmicos y armónicos del paseo vallenato .....	48
TRADUCCIONES .....	50
Sobre la selección del repertorio .....	50
Sobre el proceso de creación .....	51

Descripción de los recursos utilizados.....	56
Traducción de algunos elementos estilísticos del acordeón vallenato.....	57
Acompañamientos pianísticos basados en el bajo del vallenato.....	60
Acompañamientos pianísticos basados en la guitarra vallenata.....	61
Acompañamiento pianístico basado en el <i>danzón cubano</i> y la <i>rumba</i> .....	63
Aportes desde el <i>Latin Jazz</i> .....	64
Aportes desde la música clásica.....	67
Consideraciones armónicas generales sobre las traducciones.....	67
Consideraciones rítmicas generales sobre las traducciones.....	68
CONCLUSIONES.....	71
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	72

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Tipos de acordeones por número de hileras (ilustraciones por González) .....	38
Figura 2. Notas producidas por el acordeón según el movimiento del fuelle (ilustraciones por González).....	39
Figura 3. Interludio de El Jardín de Fundación (material suministrado por PES, 2013) .....	41
Figura 4. Cinquillo cubano y algunas de sus variantes .....	42
Figura 5. Algunos patrones rítmicos recurrentes en el bajo eléctrico .....	43
Figura 6. Dos melodías para movimiento armónico (V7-I).....	44
Figura 7. Mordentes superiores [Tema: Dime pajarito. Compás 68].....	57
Figura 8. Ornamentos a intervalo de tercera. [Tema: Sombra perdida. Compás. 60].....	58
Figura 9. Uso de acciaturas superiores [Tema: Dime pajarito. Compás 3].....	58
Figura 10. Melodías en acordes [Tema: Mi novia y mi pueblo. Compás 1] .....	59
Figura 11. Trémolos [Tema: Dime pajarito. Compás 1].....	60
Figura 12. Patrón del bajo eléctrico en el acompañamiento del piano [Tema: Sombra perdida. Compás 8] .....	61
Figura 13. Tipo de acompañamiento de guitarra basado en Bermúdez Romero [Tema: Sombra perdida. Compás 2].....	62
Figura 14. Tipo de acompañamiento de guitarra basado en Luque Ulloque [Tema: Mi novia y mi pueblo. Compás 11].....	62
Figura 15. Patrón básico de mano izquierda del danzón cubano adaptado a la mano izquierda del piano (la nota en paréntesis se omite algunas veces). .....	63
Figura 16. Patrón rítmico del danzón cubano adaptado al vallenato [Tema: Dime pajarito. Compás 4] ...	64

Figura 17. Patrón básico de acompañamiento de mano izquierda de la rumba (tresillo cubano) adaptado a la mano izquierda del piano. ....	64
Figura 18. Esquemas de acompañamiento de la rumba y su aplicación en las traducciones [Tema: Dime pajarito. Compás 12] .....	64
Figura 19. Tumbao de son en mano derecha y acompañamiento de bajo típico para coros en mano izquierda [Tema: Sombra perdida. Compás 35].....	65
Figura 20. Tumbao en mano derecha y acordes en ritmo básico en mano izquierda [Tema: El parrandón. Compás 58].....	66
Figura 21. Tresillos de corchea en acompañamiento de mano derecha basado en un estilo empleado por Bebo Valdés [Tema: Dime pajarito. Compás 57].....	66
Figura 22. Fragmento de pasaje de piano solista en salsa stride [Tema: El higuierón. Compás 2] .....	66
Figura 23. Acompañamiento tomado de los compases iniciales del Preludio n.º 1 en do mayor de J. S. Bach [Tema: Dime pajarito. Compás 83].....	67
Figura 24. Acompañamiento tomado de los compases iniciales del Preludio n.º 1 en do mayor de J. S. Bach [Tema: Dime pajarito. Compás 83].....	67
Figura 25. Construcción rítmica siguiendo la orientación 2-3 de la clave de son [Tema: El parrandón. Compás 13].....	68
Figura 26. Ritmo cruzado en bajo y piano [Tema: El higuierón. Compás: 149] .....	69
Figura 27. Empleo de tresillo con micro-ritmo o «tresillos especiales». [Tema: Mi novia y mi pueblo. Compás 99].....	70



## RESUMEN

Este trabajo es sobre adaptaciones de repertorio vallenato empleando el piano como instrumento acompañante principal. El concepto primordial empleado es el de *traducción musical*, que fue sugerido por el autor Juan Francisco Sans para hacer referencia al cambio de formato de un repertorio determinado, así como a los problemas y condiciones especiales que surgen en este proceso. En el presente caso se ha traducido un repertorio creado originalmente para formato vallenato, a dos formatos instrumentales diferentes: a) voz y piano, b) voz, piano, bajo, caja y guacharaca.

*Palabras clave:* piano vallenato, transcripción (música), adaptación (música), arreglo (música), música colombiana, música del caribe, cambio de formato (música), Juan Francisco Sans (autor).

## ABSTRACT

This work is about music arrangements of vallenato music for two formats in which the piano is the main accompanying instrument: a) voice and piano, b) voice, piano, bass and vallenato percussion. The leading concept used in the work is *traducción musical* (music translation), a concept suggested by Juan Francisco Sans to refer the process of changing the instrumental format in a given music, as well as the problems and specific conditions arisen around this process.

*Keywords:* piano in vallenato music, transcription (music), arrangement (music), Colombian music, Caribbean music, change of instrumental format (music), Juan Francisco Sans (author).

## INTRODUCCIÓN

Desde que el autor inició su formación musical, con su instrumento, el piano, le ha surgido la inquietud por el aprendizaje de diferentes músicas populares, algunas muy familiares y cercanas a su entorno, otras no tanto. Una de las músicas que más lo ha marcado desde su infancia ha sido el vallenato. Siempre le pareció curioso que, a diferencia de muchas músicas populares y tradicionales, en esta no se incluyera el piano. Esta pregunta quizá se agudizó cuando hace unos años conoció un trabajo llamado *Voces y Guitarras*<sup>1</sup>, en el cual la guitarra ocupa el lugar del acordeón vallenato. El resultado de esta combinación no se veía como algo tergiversado o desvirtuador de la forma en la que el vallenato tradicional se ha conocido dentro y fuera de los territorios de donde es oriundo. De hecho, en Codazzi, Cesar, se celebra anualmente el Festival de Música Vallenata en Guitarras.

Idear un repertorio de vallenatos para un instrumento diferente al acordeón, propondría un trabajo interesante que permitiría desplegar diversas posibilidades y exploraciones tanto para estas músicas (vallenato), como para el piano mismo. Es posible que llevar esta música fuera de su formato sea una buena oportunidad para observar desde otra óptica sus elementos musicales constitutivos como la rítmica, la forma, la melodía, el fraseo, etc. Además, sería un buen espacio para plantear preguntas como por qué no se ha llevado al vallenato más allá de su concepción tradicional. Por último, también se aprecia esta oportunidad como un buen lugar para indagar en la posibilidad de que el vallenato esté al alcance de otras propuestas instrumentales, entre otras inquietudes.

---

<sup>1</sup> <https://youtube.com/playlist?list=PLEFC7FDCE75E3C3C5>. Esta es una lista de reproducción de 26 canciones publicada en la red social YouTube. Se trata de tres álbumes de música vallenata (Voces y guitarras 1, 2 y 3) en los que la guitarra ha reemplazado el acordeón por completo. También se pueden encontrar simplemente poniendo en la casilla de búsqueda «voces y guitarras».

## PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El vallenato suele hacerse actualmente bajo múltiples formatos instrumentales. No obstante, no existen propuestas en las que el piano sea el instrumento acompañante principal de la voz (exceptuando algunos videos en la red social YouTube), como sí las hay en muchas otras músicas populares y tradicionales. En el presente trabajo básicamente aplicaré el concepto de cambio de formato instrumental abordado por Juan Francisco Sans (2002a) en su texto *La traducción en la música*, como «traducción musical». Mi propuesta consiste en *traducciones en las que el piano sea el instrumento acompañante principal en paseos vallenatos*.

El exponente musical que he elegido para la creación ha sido «El Binomio de Oro», en su primera etapa, con el cantante Rafael Orozco, pues es considerada una de las agrupaciones más reconocidas dentro del género. Los subgéneros tradicionales del vallenato son cuatro: paseo (lento y rápido), merengue, puya y son. Puesto que la gran mayoría de creaciones de la agrupación se centra en el subgénero de paseo, este será el único que se comprenda en la presente propuesta. Esta es una decisión de la que se hablará más adelante. El producto final consistirá entonces en interpretaciones de seis paseos, en el formato de **voz, piano, bajo y percusión** (en algunas canciones solo piano y voz) traduciendo al piano las partes del acordeón. La selección estará entonces conformada por cuatro paseos lentos y dos paseos rápidos. El formato de presentación será en audio.

Siguiendo los aportes de Juan Francisco Sans (2002), existen tres niveles (de menor a mayor intervención del traductor) en los que se efectuaría la traducción musical: 1. *transcodificación*, 2. *explicitación* y 3. *adaptación*. Aquí no se hará *transcodificación*, lo cual sería pretender verter los contenidos musicales de un instrumento a otro sin detenerse en las inconsistencias idiomáticas que pudieran surgir en dicho proceso. Elaboraré lo que este autor llama explicitación y adaptación que son procedimientos en los que el traductor musical interviene ya sea para solventar las inconsistencias propias del cambio de código, o con la intención deliberada de aportar artísticamente como músico creador y no solo como mero traductor. En la propuesta estarían vinculadas de manera directa e indirecta, algunas de las músicas en las que me he desempeñado como músico profesional. Músicas de América Latina, sobre todo de la región caribe, como la contradanza y el son cubano podrían servir de base en las traducciones de los paseos vallenatos, pues como ya antes se expuso la estructura y figuraciones rítmicas se asemejan. A pesar de lo anterior, la intención directa no es realizar fusiones del vallenato con otras músicas determinadas. Debe tenerse en cuenta que en un proceso de traducción habría cambios, algunos surgen

por el cambio de formato, y otros como aporte del creador. Esta última circunstancia cambiará en cada traducción como ya se expondrá en el apartado del marco teórico y en el desarrollo metodológico específico de cada canción escogida.

Es aquí donde surge la siguiente cuestión: ¿cómo lograr enfrentar y manejar en esta tarea la diferencia de constituciones y naturaleza entre el acordeón vallenato, el bajo eléctrico y el piano? Esto propondría grandes retos para transcribir las ejecuciones, y hace necesario contar con datos importantes sobre la naturaleza de los instrumentos, de las posibles similitudes y de las diferencias en sonoridad y en ejecución de cada uno. En resumen, es necesario saber aprovechar al máximo los recursos técnicos y sonoros del piano, así como conocer sus limitaciones al momento de asumir el rol de los otros dos instrumentos.

## **PREGUNTA INVESTIGATIVA**

¿Cómo traducir al piano el estilo interpretativo del acordeón y el bajo de los paseos vallenatos de la agrupación El Binomio de Oro?

## **OBJETIVOS**

### **OBJETIVO GENERAL**

Traducir al piano el estilo interpretativo del acordeón y el bajo de los paseos vallenatos de la agrupación El Binomio de Oro.

### **OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

Realizar análisis etnográfico de contenido de los paseos presentes en toda la discografía de la agrupación El Binomio de Oro con Rafael Orozco.

Transcribir y analizar las partes de la voz, el acordeón y el bajo eléctrico de los seis paseos seleccionados.

Elaborar ejercicios pianísticos preliminares de traducción como esquemas de acompañamiento o las figuraciones del acordeón y del bajo, formas melódicas y secuencias armónicas.

Crear las traducciones.

## **ANTECEDENTES**

La bibliografía que se ha referenciado y consultado ha sido dividida en tres grupos. El primero es un gran conjunto de trabajos que giran principalmente en un ámbito más extramusical, como el de las ciencias sociales, la historia y la literatura. El segundo y tercer grupo, mucho más reducidos, comprenden aquellos trabajos que se hallan más estrictamente dentro de la disciplina musicológica. El segundo son textos que abordan la estructura musicológica del vallenato (elementos melódicos, armónicos y rítmicos) y sobre lo organológico (sobre el acordeón, la guitarra y el bajo eléctrico). Por último, el tercero es un pequeño grupo de trabajos musicológicos que se ocupan de propuestas similares a las de este proyecto, esto es, a procedimientos de cambio de formato o «traducciones musicales».

## Bibliografía del vallenato desde las ciencias sociales

El primer grupo bibliográfico es con distancia el más numeroso de los tres. Se trata de un gran grupo que abarca la historia, la literatura, la etnomusicología, los estudios culturales y el periodismo. Es un grupo de obras que apunta más hacia lo contextual extramusical, que se enfocan en las características literarias del vallenato, en el costumbrismo y la mitología. Algunas de ellas han sido producidas por melómanos y aficionados, sin intenciones académicas y que no se enmarcan teóricamente. A nivel general, son obras que por la ausencia de material musicológico que aporte significativamente al presente proyecto no serán tenidas en cuenta más allá de su mención. Algunos de estos trabajos son: Araújo de Molina (1973), Quiroz Otero (1983), González (2007), Llerena Villalobos (1985), Posada (2002), Araújo de Molina (1973), Gutiérrez Hinojosa (1992), Samper Pizano y Tafur (1997), Duque (2000), Medina Sierra (2011), Oñate Martínez (2003), Vega Señá (2005), Escamilla y Morales (2005), Cataño Bracho (2007), Ariza Daza (2010), Amaya (2010), y Vilorio de la Hoz (2017).

Sobresalen de este grupo de textos por su rigor académico e investigativo, el trabajo de Jacques Gilard y Peter Wade. El primero, es un americanista y profesor francés, considerado algunas veces también colombiano por su sólido trabajo con las músicas costeñas, en especial con el vallenato. A propósito de esta música existen en castellano tres de sus artículos: *Surgimiento y recuperación de una contracultura en la Colombia contemporánea* (1986); *Vallenato: ¿cuál tradición narrativa?* (1987); y, *¿Crescencio o don Toba? Falsos interrogantes y verdaderas respuestas sobre el vallenato* (1993). Gilard es muy esclarecedor cuando se habla sociológicamente del vallenato. Atribuye el surgimiento de esta música a las siguientes circunstancias: 1. a su atribución exclusiva por parte de las élites de Valledupar, 2. al impacto de la política y los medios, y 3. a la creación de identidades. Además, en su trabajo consolida argumentos sobre la ausencia de tradición narrativa en el vallenato. Por otro lado, Peter Wade es un antropólogo británico que ha escrito abundantemente sobre los significados sociohistóricos de raza, etnicidad y sexualidad en el contexto de América Latina. De su obra *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*, dos consideraciones resultan muy importantes a tener en cuenta: 1. la escasa información musicológica del vallenato antes de la llegada de la industria fonográfica y la radiodifusión<sup>2</sup>; y 2. la crítica que plantea sobre

---

<sup>2</sup> Ramírez Lascarro en su artículo *Vallenato, hijo de la modernidad*, hablando sobre el origen del vallenato, sostiene que existen creencias extendidas de una supuesta decadencia en el vallenato a partir de la modernidad. Comenta el autor que estas ideas han derivado en los dilemas históricos comercio/autenticidad y tradición/modernidad, y han causado que los puristas se enfrenten tajantemente a los cambios que trae consigo la modernidad. Cambios que en realidad son los que han contribuido a que el vallenato se consolide como la más importante música popular del país. «El vallenato, como lo conocemos, está mediado por la tecnología y la industria desde la reciente invención y rápida evolución del instrumento más representativo de su organología, el acordeón, hasta las actuales plataformas digitales

los supuestos en cuanto a los orígenes del vallenato, fundados usualmente en la preferencia por las explicaciones míticas y el folclorismo, principalmente por parte de historiadores y aficionados (Wade, 2002, pp. 82-85). Se ha llegado aquí a la conclusión de que son estos dos autores, Gilard y Wade, los que por su concepción, dirección y rigor académico, han contribuido mayoritariamente a lo que serían las ciencias sociales del vallenato.

### **Bibliografía de análisis musicológico del vallenato**

El segundo grupo bibliográfico apunta hacia una caracterización del vallenato con base en el análisis musicológico. Estos textos apoyan el «qué» del presente trabajo. Se trata de un grupo de textos que inicia su aparición en la primera década de este siglo. Aunque es un número de textos mucho más reducido que en el apartado anterior, no obstante, aportan más significativamente al presente proyecto por tratarse de materiales con aportes concretos musicológicos, como las características organológicas y la estructura rítmico-melódica, entre otros, del género. En esta sección se hará un recuento general de los contenidos musicológicos de cada obra para luego en «caracterización musical del vallenato» profundizar en aspectos más concretos referentes a lo organológico, los subgéneros (aires), y otros datos sobre la estructura del vallenato. Este apartado estará estructurado en tres subtítulos que contienen los aportes musicológicos del acordeón, del bajo y de la guitarra, respectivamente.

Las primeras referencias aquí son dos textos de Egberto Bermúdez, *Qué es y qué no es el vallenato*, (2004a); y *¿Qué es el vallenato? Una aproximación musicológica*, ((2004b)b). Aun cuando los textos retoman ideas como las del costumbrismo y el sincretismo cultural en el vallenato, estos trabajos establecen que su intención fundamental es abordar el vallenato como objeto de análisis musicológico. Bermúdez propone una caracterización de la música vallenata, realizada a partir del análisis musical y de la información contextual existente sobre ésta. De los aspectos generales de importancia que menciona Bermúdez, se destacan una búsqueda por las raíces africanas de la música vallenata, un análisis de las posibles influencias de músicas y bailes como el calypso y el *piké* en la «piquería» (duelos cantados e improvisados de poesía especialmente en décimas) en las músicas de la costa atlántica; el origen de la parranda vallenata y su influencia, y una mirada al vallenato pensado como género triétnico. Para el presente proyecto es de mucha importancia la sección en la que describe las características generales del

---

*de reproducción multimedia, pasando por las grabaciones fonográficas (para las cuales fue cambiada drásticamente la organología de sus conjuntos) y las dinámicas de mercadeo que fueron moldeando la forma de componer e interpretar las canciones de esta música popular de origen campesino, no folclórica, como ya lo ha explicado bien el profesor Abel Medina Sierra» (Ramírez Lascarro, 2019).*



vallenato y plantea la base estructural musical del *paseo vallenato*, pues constituye una buena base desde la cual iniciar cualquier investigación musicológica al respecto. Sobre esto se ampliará más adelante.

El siguiente texto es de una orientación semejante a la de Bermúdez en cuanto al análisis musicológico de la música vallenata, aunque quizá un poco más minuciosa. Se trata del libro de Héctor González *Vallenato, tradición y comercio*, del año (2007). De las cuestiones más importantes aportadas por González, es que plantea un poco más directamente que Bermúdez el interrogante musicológico: «¿qué es la música vallenata?». Según el autor existen dos posibilidades de responder; una desde lo organológico y otra desde lo morfológico. Desde lo organológico cita con detalle los escritos de un cronista francés del siglo XIX, que habla de elementos organológicos tradicionales casi idénticos a la música vallenata presentes en la parte norte de la región del Caribe Colombiano desde 1890. A partir de esto se plantea la relación con la música de gaitas y del sincretismo con los instrumentos y sistemas musicales occidentales. Desde lo morfológico, habla de qué tanto, en su discurso cantado como en el instrumental, el vallenato ha transitado por un proceso de cambios y evoluciones en el tiempo, dados por diversas razones como el acercamiento a la sintaxis del sistema tonal y a los estilos interpretativos de otras músicas del Caribe. También menciona la adopción de patrones estandarizados por la industria discográfica, y por la imitación y recreación de los estilos interpretativos de figuras paradigmáticas dentro del género. Un concepto que aborda González y que es de importancia capital para el presente proyecto, es el de *idiomático*, concepto que será desarrollado en el marco conceptual. Los aportes de González quizá se evidencian mejor en los apartes sobre características morfológicas y musicológicas específicas del vallenato, más adelante descritas.

El texto *La música vallenata tradicional del Caribe Colombiano* (2013) es un documento producido por el Ministerio de Educación de Colombia, que hace parte del Plan Especial de Salvaguardia (PES). Este plan se autodefine como un acuerdo social y administrativo mediante el cual se establecen directrices, recomendaciones y acciones encaminadas a garantizar la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de las comunidades y de la Nación. A pesar de que el contenido musicológico no sea abundante, el texto se ha citado en este segundo grupo porque aporta sobre la organología, las estructuras métricas y las características de los subgéneros de esta música. Lo más relevante del texto es que facilita transcripciones y análisis técnico-musicales y de estilo interpretativo de temas vallenatos.

### ***Aportes sobre el acordeón vallenato***

En los tres trabajos citados para este instrumento se dan elementos melódico-rítmicos cruciales y también idiomáticos del instrumento dentro del género. Es de anotar también, que la mayor parte de la información que está disponible sobre el acordeón vallenato no sobrepasa lo histórico, etnográfico y legendario. Datos sobre su llegada al país y detalles sobre el proceso en el que pareció reemplazar en muchos aspectos a las gaitas en la música vallenata y afines, es lo que parece ser el mayor interés de los autores consultados. Musicológicamente hablando, son sobre todo Bermúdez (2004b), González (2007), del texto del Ministerio de Cultura, PES (2013). Estos trabajos suministran información importante sobre aspectos técnicos como sus sistemas de afinación, sus características diatónicas, de registro, tímbricas y de disposición de botones en el instrumento. Aspectos que serán ampliados en el apartado *Caracterización musical del vallenato*.

En 2016 se realizó el trabajo monográfico «*Ay hombre*» *Propuesta para la interpretación del vallenato en acordeón diatónico Hohner de tres hileras* de Tovia Guillén. Se trata de un trabajo cuyo propósito central es analizar aspectos técnicos e interpretativos del acordeón Hohner de tres hileras (el más común hoy en el vallenato, como ya se expondrá más adelante), evidenciando las formas de enseñanza-aprendizaje. La obra, ceñida a su premisa pedagógica, no desarrolla conceptos o plantea análisis musicológicos importantes, por lo que no será tenida en cuenta más allá de esta mención.

### ***Aportes sobre la guitarra bajo (bajo eléctrico)***

La información que está disponible sobre estilo e interpretación de bajo eléctrico en el vallenato es mayor a la disponible para el acordeón. Aun cuando los textos citados para el bajo son solo tres, son muy esclarecedores y brindan pautas importantes sobre el desempeño del bajo en la agrupación vallenata. Se referirán aquí tres trabajos: *El bajo en el paseo vallenato según José Vásquez* (2006); *Análisis para la interpretación del bajo eléctrico sobre seis obras del Binomio de Oro*, (González Hernández, 2015); y *Melotipos que definen la interpretación del paseo vallenato en el bajo eléctrico*, (Ríos Vargas, 2016). Los dos primeros corresponden a tesis de grado, y el último corresponde a un artículo.

Los tres trabajos mencionan datos históricos e información general sobre el origen del bajo eléctrico en el vallenato y sobre sus primeros intérpretes. Como aspectos relevantes para el presente trabajo, Mejía Gómez hace énfasis en los patrones de acompañamiento, enlaces armónicos, con sus implicaciones melódicas, rítmicas y armónicas, valiéndose de transcripciones y análisis de las mismas.

González Hernández suministra una lista detallada de recursos técnicos como *muted notes*, *ghost notes*, *slide*, *hammer on*, *pull off*, *slap*, etc., que han sido traídos desde la guitarra al bajo eléctrico. Enumera también las características musicales técnicas de la agrupación vallenata (melódicas, rítmicas, armónicas y de formato), así como las individuales (tesitura de la voz, manejo técnico de los instrumentos, entre otras). Al final del trabajo, provee una descripción musicológica de cada uno de los seis temas elegidos para su análisis de la interpretación y técnica del bajo eléctrico. El más grande aporte de Ríos Vargas es el concepto de *melotipo* del bajo vallenato. *Melotipo* hace referencia a las líneas melódicas típicas dentro de un instrumento y estilo musical determinados. Sobre este concepto se ampliará más adelante.

En algunos temas del repertorio de este trabajo se realizarán traducciones en las que el piano hará las partes del bajo en el acompañamiento de la mano izquierda. Es por ello que estos tres trabajos representan un muy buen punto de partida para esta tarea. Los tres trabajos dan a conocer transcripciones y sus análisis, anotaciones en cuanto al estilo, patrones de acompañamiento con información rítmica, melódica y armónica. El trabajo de Mejía Gómez es de especial interés por tratarse de un estudio concreto del estilo de José Vásquez, el primer bajista de la agrupación Binomio de Oro. Por esto, los aportes sobre transcripciones y análisis sobre las mismas constituyen un punto de partida necesario para el presente trabajo. Los conceptos de *transcripción* y *traducción musical*, por ser de vital importancia para el desarrollo de este proyecto, se abordarán brevemente en el apartado de *Bibliografía sobre traducción musical*, y más ampliamente en el marco teórico.

### ***Aportes sobre la guitarra en el vallenato***

La guitarra acústica ha sido un instrumento que por su versatilidad ha estado muy presente en el vallenato. Sobre todo cuando inició su entrada en la industria discográfica de la mano de Guillermo Buitrago (Vega Señá, 2005, pp. 53-55). Para un mayor contexto histórico de este instrumento en el vallenato, la primera de las dos obras presentadas aquí amplía detalladamente. Las dos obras son *La guitarra en la música tradicional vallenata*, (Pinedo Illidge, 2015); y, *La guitarra en el vallenato: contexto histórico y elementos ritmo-melódicos básicos para el acompañamiento del vallenato en la guitarra* (Bermúdez Romero, 2018).

Ambos trabajos son ejercicios investigativos cuyo principal propósito es generar, en primera instancia, un completo análisis del uso de la guitarra en la música tradicional vallenata y su influencia en el acompañamiento que luego planteó el bajo en el género. El trabajo de grado de Pinedo Illidge habla desde un punto de vista académico del componente armónico, rítmico y melódico del género en su

totalidad. Dispone de detalladas tablas con gráficos y notación musical para guitarra con esquemas de acompañamiento y sus variaciones, transcritos y analizados directamente de las versiones de audio de canciones grabadas por Guillermo Buitrago. Menciona la relación del paseo vallenato con algunas músicas del Caribe, en especial, con la contradanza, por ejemplo, que es un ritmo que guarda una relación cercana con el piano. Muestra de esta cercanía es la presencia de *tresillos* y *cinquillos* cubanos en la estructura rítmica de estas dos músicas (Bermúdez, 2004b), (González, 2007). El trabajo de Bermúdez Romero por su parte posee un enfoque pedagógico primordialmente, pues apunta al diseño de un material instructivo que recoja y clasifique patrones rítmico-melódicos de los cuatro subgéneros del vallenato y su ejecución para la guitarra acompañante. Propone un análisis musical de algunas piezas interpretadas con este instrumento, elaborando un método de aprendizaje y ejecución de repertorios vallenatos en guitarra. A razón de esto plantea algunos conceptos básicos de ejecución rítmica y melódica de los cuatro subgéneros del vallenato.

Las dos obras citadas resultan de gran utilidad en el presente proyecto, pues Bermúdez Romero suministra datos a nivel melódico a partir de sus *melotipos*. Esta información es doblemente valiosa, pues, por un lado, ha sido prácticamente la única disponible sobre la estructura melódica del género, dado que no se ha podido encontrar casi nada sobre el desempeño melódico del acordeón. Por otro lado, es mucho más fácil adaptar al piano el material escrito para guitarra que el escrito para acordeón (como ya se explicará en el siguiente título), por lo que estas transcripciones y ejercicios se pueden traducir al piano con mucha más facilidad que si provinieran del acordeón mismo. Pinedo Illidge, por su parte, suministra material referente al acompañamiento. Para el caso de los paseos que serán acompañados solo con piano, los patrones de acompañamiento que suministra este autor sirven como referentes para la elaboración del tipo de acompañamiento de la mano izquierda. A propósito de esto, Pinedo Illidge sostiene que cierto tipo de acompañamiento en la guitarra vallenata dio origen al comportamiento del bajo luego de la introducción de este instrumento en esta música.

### **Bibliografía sobre cambios de formato en música (traducción musical)**

En el tercer grupo de textos, están los que se refieren a cambios de formato en música. Este grupo bibliográfico hace referencia al «cómo» de este proyecto, pues de aquí se intentan extraer aportes de base metodológica. *Traducción musical* es el concepto central en el nombre del presente trabajo y fue introducido por Juan Francisco Sans en su texto *La traducción de la música* (Sans, 2002). En esta obra Sans emplea el concepto de *traducción* para designar los procedimientos de cambio de formato instrumental

en música. La obra es de relevancia teórica para el desarrollo del presente trabajo y por tanto su gran contribución será descrita en el apartado de marco conceptual.

Se han considerado en el desarrollo de la presente propuesta la tesis *La guitarra vallenata: Adaptaciones de paseo y merengue vallenato para formatos de cuarteto de guitarra y guitarra solista*, (Luque Ulloque, 2012); y el artículo *De la guitarra al piano flamenco. Estudio metodológico de adaptación y repertorio idóneo*, (Moya Maleno, 2019). Ambas propuestas presentan un desarrollo metodológico afín al presente proyecto, pues giran en torno al concepto de traducción musical (término referido en estos trabajos como «adaptación»). Por lo anterior se han tomado algunos elementos referentes sobre todo a su estructura metodológica expuestos a continuación.

Luque Ulloque parte del cuestionamiento ¿cómo adaptar los elementos melódicos, armónicos y rítmicos característicos del paseo y el merengue vallenato a los formatos de guitarra solista y cuarteto de guitarra? Consiste en una investigación dedicada a mostrar cómo se toca la guitarra en el vallenato describiendo la forma de interpretación de los patrones rítmicos de esta música. Dentro de su propuesta muestra ejemplos de adaptaciones de la música vallenata en los géneros de paseo y merengue vallenatos para los formatos propuestos.

Referenciar aquí este trabajo tiene doble importancia. Por un lado, aunque de manera no tan notoria, porque desde su «qué» propone la relación entre dos instrumentos de muy diferente índole mediante la adaptación (traducción) de repertorio. Aunque Luque Ulloque plantea análisis musicales que en algunos aspectos se asemejan a propuestas mencionadas anteriormente enfocadas en la guitarra. Son especialmente relevantes los análisis con escritura musical que plantea sobre la estructura rítmica de la guitarra en el paseo y su relación de contrapunto rítmico con la caja. Analiza variantes de este acompañamiento, tanto de los patrones de rasgueo como de los que llevan notas de bajo. Estos análisis contribuyen aquí ampliamente en el aspecto rítmico de las traducciones en las que no participará el bajo eléctrico. A nivel general, los procedimientos de traducción musical desde el acordeón hacia la guitarra pueden funcionar como base en el procedimiento que aquí se realiza, por dos razones: 1. porque la sonoridad melódico-rítmica de la guitarra dentro del vallenato ha llegado a ser casi tan característica como la del acordeón. Además de lo anterior, la guitarra melódica, por sus características tímbricas (instrumento de cuerda) es relativamente más cercana al piano; y 2. por la mayor compatibilidad con el piano del material melódico escrito para la guitarra, que, en general está compuesto de líneas a una sola voz o más comúnmente en terceras y en sextas consecutivas. En contraste, las escasas transcripciones encontradas

de acordeón vallenato melódico están a menudo compuestas de saltos, de melodías y acordes con fluctuación constante en el número de notas simultáneas o de intervalos más amplios que la octava.

En segundo lugar, la obra reseñada es sobre todo importante por su «*cómo*», es decir, por su estructura metodológica, pues se enfoca en un proceso semejante de traducción musical, toda su metodología será ampliada en el apartado de diseño metodológico.

La obra de Moya Maleno es un denso y minucioso trabajo que aporta, entre otros muchos elementos, una extensa base de datos de obras de referencia en cuanto al estudio del piano flamenco. Presenta, además, análisis de conceptos de relevancia para el presente trabajo de investigación como lo son la *transcripción*, la *traducción musical* (denominada aquí «adaptación») y el *arreglo musical*, igualmente aproximaciones metodológicas de estos procedimientos. El trabajo en mención toma como apoyo importante para su realización literatura sobre el piano en el flamenco, así como producción artística (partituras y material sonoro). Todo lo anterior hace que su contexto de realización sea diferente al trabajo aquí en elaboración, pues, en este caso, no se conoce aún literatura sobre el piano en vallenato. Tampoco se cuenta aquí con partituras o audios<sup>3</sup> sobre la participación del piano en este género. A pesar de lo anterior, se han tenido muy en cuenta sus aportes sobre la *transcripción y traducción musical* citados en el marco teórico. De igual manera, se han tomado como referencia algunos de sus aportes metodológicos o fases en que se llevó a cabo dicho trabajo, citados en el apartado metodológico.

---

<sup>3</sup> Para el momento en que se escribió este trabajo se encontró poco material de audio sobre el piano en el vallenato. En la plataforma YouTube existen algunos videos de la compositora Rita Fernández (compositora del tema *Sombra perdida* del Binomio de oro) cantando y acompañándose a sí misma con el piano. También existen algunos audios en los que el piano solo reemplaza la voz, es decir, se cuenta con todo el formato de acordeón, bajo y percusión, pero sin la voz que es interpretada por el piano. Por último, algunos tutoriales para tocar el vallenato en el teclado con la mano derecha tocando la parte del acordeón o de la guitarra y la mano izquierda tocando el bajo simultáneamente.

## MARCO TEÓRICO

En este apartado se expondrán los conceptos que directamente ayudan a resolver el procedimiento expresado en los objetivos. Estos conceptos son básicamente tres:

1. Idiomático
2. Transcripción
3. Traducción de la música

### Idiomático

Juan Francisco Sans define el término *idiomático* como:

La propiedad que hace que una obra (o pasajes de ella) sean intraducibles a un formato instrumental distinto del original para el cual fue creado, se conoce como lo *idiomático*. Lo idiomático es la manera singular como el discurso musical se adapta a un medio instrumental específico, y que no tiene una expresión equivalente en otro. (...) A menudo se dice que este tipo de obras son violinísticas, pianísticas o guitarrísticas, es decir, que son absolutamente idiomáticas. (Sans, 2002, p. 4)

El acordeón vallenato por su naturaleza diatónica no permite muchos giros cromáticos en la misma medida que la guitarra, por ejemplo. Esto último, que según Bermúdez no es una limitación como sí una característica, ha configurado giros armónicos y esquemas melódicos que caracterizan la música vallenata, al menos hasta la fecha de publicación de su texto. Esto en realidad, es algo que ocurre naturalmente en casi todas las músicas: que el ensamble organológico y lo que para éste resulta idiomático impriman su huella sonora caracterizando las músicas que producen. A esto, los músicos locales suelen llamar «el sabor» (aunque con este término no sólo se hace referencia a esta circunstancia).

Sans propone cuatro categorías en las que se puede concebir cualquier proceso creativo musical instrumental de cambio de formato, es decir, cambio del medio instrumental. Estas categorías se plantean en función de la relación existente entre el nivel requerido para interpretar una obra determinada y la mayor o menor condición idiomática de la misma. Debe dejarse en claro que lo idiomático *no tiene* relación con el grado de dificultad técnico-instrumental de una obra, sino con la adecuación al medio para el cual está escrita. Las categorías propuestas por Sans son:

1. **Relativamente fácil de interpretar pero poco idiomática.** De estas obras se dice normalmente que «no suenan» porque no aprovechan eficazmente los recursos que ofrece el instrumento o formato para el cual la obra se escribió.
2. **Es idiomática pero difícil de interpretar.** En esta categoría entrarían los estudios para instrumento. Los 25 Estudios para Piano de Frederic Chopin, serían un buen ejemplo.
3. **Aunque es aparentemente difícil de interpretar, no lo es por ser idiomática.** Se trata de creaciones instrumentales que tienen la apariencia de requerir un amplio manejo técnico para abordarse, pero que en realidad esto es un efecto producido gracias al gran conocimiento de las capacidades expresivas del instrumento o formato en mención. En este caso Sans pone como ejemplo la obra de Saint Saëns, a quien se le conoce por hacer constantemente un eficaz manejo de los recursos técnicos de los instrumentos en la orquesta sin que se requiera un intérprete virtuoso precisamente.
4. **Muy difícil de interpretar por ser poco idiomática.** En esta categoría menciona como ejemplo el Concierto de Aranjuez para guitarra y orquesta, de Joaquín Rodrigo, obra considerada por los especialistas como poco guitarrística pero no por ello poco efectiva y de alto nivel y valoración artísticos.

Para el caso del vallenato podríamos mencionar las apreciaciones de Héctor González en su texto *Vallenato, tradición y comercio* (2007). Este autor ubicaría al vallenato en las categorías dos y tres, pues según él, el vallenato se caracteriza por estar constituido de una manera idiomática a partir del acordeón. Los recursos creativos de los acordeoneros que a lo largo de la historia del género han estado siempre supeditados al desarrollo técnico del instrumento. Tal es el caso del uso exclusivo de las funciones de tónica y dominante que se hiciera en las primeras épocas del vallenato, o el empleo mayoritario de la tonalidad mayor. Estas características fueron producto de instrumentos rudimentarios como en el caso del de una y dos hileras solamente, por contraposición a los que están dotados de los adelantos técnicos del presente, como es el caso del acordeón de tres hileras, o del instrumento provisto de auxiliares cromáticos.

### **Transcripción**

Lo primero sobre este concepto es aclarar que se partirá desde las dos acepciones que en el campo musical han sido suministradas por Samuel Adler en su *Estudio de la orquestación* (2006):



- a) **Transcripción:** Acción de reflejar los sonidos de una forma gráfica mediante un conjunto de signos o código conocido por la comunidad a la que se dirige. (*Plasmación escrita de música a partir de su escucha*).
- b) **Transcripción:** La transferencia de una obra previamente compuesta de un medio musical a otro. (*Cambio de formato*).

Si bien el presente trabajo no se centra en la elaboración de transcripciones específicamente en su acepción (a), este concepto hace parte importante dentro del proceso de creación de las *traducciones musicales* en ambas definiciones como se explicará más adelante.

Es importante anotar que prácticamente toda la información obtenida sobre *transcripción* es en su acepción (b), información de mucha importancia para el desarrollo de las traducciones musicales (Adler, 2006; Sans, 2002; Moya Maleno, 2019). No obstante, ninguno de los autores citados ni consultados ha elaborado material significativo que aborde el concepto de *transcripción (a)*. Dado que esto resulta imprescindible en el proceso aquí estipulado para la creación de las traducciones (primero se escribe la versión original para luego proceder con su traducción), deberá llevarse a cabo teniendo como único apoyo el conocimiento y la experiencia que al respecto ha desarrollado el autor dentro de su formación artística.

De importancia aquí es la relación propuesta entre un proceso de *transcripción (b)* de una pieza musical y el de *traducción* de un texto. Aun cuando es Sans (2002) quien desarrolla el concepto, Adler es quien primero entabla dicha comparación:

Puede establecerse una analogía entre la transcripción de una pieza de música y la traducción de una obra literaria de un idioma a otro. En ambos casos hay quien dice que la obra original pierde su esencia en ese proceso, mientras otros sostienen que este proceso la puede hacer más comprensible para quien no lo era.  
p. 6

Este sentido del concepto *transcripción (b)* implica un cambio de medio instrumental tratando de mantener la «esencia» de la obra. Uno de sus usos, si bien no el único, es el de ampliar el repertorio, generalmente escaso, de un instrumento. También puede ser dirigida a instrumentos de muy amplio repertorio en el caso de obras muy difundidas (implica gran conocimiento del instrumento para el que se escribe). Sans pone como ejemplo dentro de la música académica europea la Danza Húngara n°. 5 de Johannes Brahms que está disponible en un sinfín de instrumentos y formatos distintos. Hay casos como el de la guitarra y el arpa en cuyos repertorios abundan las transcripciones. De los tres procedimientos de

cambio de formato mencionados por Sans (2002) en los que se intenta conservar la obra en su sentido más esencial, la transcripción, en su acepción (b), es la que más se acerca al propósito del presente proyecto. Esto ha sido trabajado por Sans, cuyos aportes se amplían en el siguiente apartado.

### **Traducción musical**

En el texto de Juan Francisco Sans *La traducción de la música* (2002), aborda lo que en música se conoce como *cambio de formato*. Se trata de una práctica muy extendida en el ámbito musical en casi todas las tradiciones musicales, de la que se derivan algunos conceptos cuya definición y delimitación han resultado casi siempre complejos. Estos conceptos son *orquestración*, *versión*, *adaptación*, *arreglo*, *reducción*, *edución* y *transcripción*, categorías que para Sans están todas a la altura de la composición misma. Si bien no todos ellos implican necesariamente un cambio de formato, es algo que está casi siempre incluido en estas prácticas. Por otro lado, la noción ya definida anteriormente de idiomático se hace crucial para una mejor comprensión de la naturaleza de estos procedimientos, pues es un eje transversal en su desarrollo. Un buen entendimiento de qué es lo idiomático para el formato original y para el formato destino es de las primeras cuestiones a las que se enfrenta el músico que pretende desarrollar un cambio de formato.

Para Sans la versión, la adaptación y el arreglo representan el grupo que más podría alejarse del original, y podrían implicar o no un cambio del medio instrumental. Su producto final es una paráfrasis o glosa del original. La *reducción*, la *edución* y la *transcripción* procuran mantener la obra en su sentido más esencial, aunque difieren entre sí en la función que tiene la transformación.

Debido a una ausencia de una teoría que pueda servirnos para estructurar estos procedimientos dentro de la disciplina musical, Sans trae conceptos que emplean ideas de la *Teoría de la Adaptación* desarrollada por George Bastin y que se fundamenta en la aplicación del *Análisis del Discurso* a la traducción.

Para orquestar una obra, resulta imprescindible «comprenderla», en el sentido más amplio del término. Orquestar no se reduce ni mucho menos a una operación mecánica de correspondencias nota a nota, figura a figura y dinámica a dinámica, sino que requiere del orquestador que se «apropie» del espíritu del texto, que se ponga «en los zapatos del compositor», de modo que sea capaz de volver a «decir lo dicho» a su manera en el nuevo medio. Comprender es un proceso epistemológico, que implica necesariamente una captación del sentido, no de lo dicho de manera literal, sino de lo que se nos quiere decir. Por lo tanto, orquestar parte del hecho de que existe una *intentio auctoris* que se halla implícita en el texto, y que el

orquestador debe volcar en una nueva versión de la obra. Orquestar requiere, por ende, de interpretar. p. 16

Sans propone, para enfrentar la traducción musical, un análisis que no se basa solo en el contenido literal del texto inicial ni busca meramente el texto final. Opta por un procedimiento que tiene muy en cuenta, además de lo anterior, el proceso mismo de traducción y la realidad subjetiva del traductor.

El estudio de la orquestación se ha reducido históricamente al examen de las equivalencias entre el texto original y el resultante. Sin embargo, este enfoque sufre de una gran debilidad: el texto no es el único elemento que participa en los procesos comunicativos. El análisis del discurso propone precisamente tomar en cuenta a los actores o interlocutores del proceso, y al proceso mismo, considerando que la música es ante todo un evento comunicativo. (...) El análisis comparado de textos originales y derivados no da cuenta del proceso, que es tan importante como el producto. Este análisis basado únicamente en el texto, se limita a describir las correspondencias explícitas entre el original y su derivado, pero es incapaz de dar cuenta del proceso mismo de transformación, y sobre todo, del papel subjetivo que juega el orquestador en toda la operación. p. 16

Lo anterior es pertinente, pues, aunque mi propuesta no es de orquestación específicamente, es de traducción, y Sans recurre al procedimiento de orquestar para dar cuenta del papel real del músico que se ocupa de esta labor. Se trata de procesos creativos en los que está implícita, aunque se intente evitar, o no se quiera reconocer, la subjetividad del artista que crea. Para Sans, orquestar o realizar cualquiera de los procedimientos de cambio de formato ya mencionados, no son procesos de menor jerarquía artística o técnica, sino que la mayoría se encuentra en igual nivel creativo al de la composición misma.

El procedimiento de Bastin, que Sans desarrolla musicalmente, consta de tres direcciones, que representan tres categorías conceptuales para la traducción musical:

### ***Las tres categorías conceptuales de traducción musical***

1. **Transcodificación.** Que consiste en el proceso de verter de forma directa los contenidos semánticos del texto original al texto final, sin ocuparse de modificar nada en absoluto. Constituye un mero trabajo de decodificación y recodificación. Se trata de un proceso automático que no contempla una labor hermenéutica o interpretativa.

2. **Explicitación.** Consiste en una transcodificación, pero interviniendo el texto final con el objetivo de resolver algunas inconsistencias producidas por el cambio de código. La pregunta que genera aquí es *cuándo* exactamente intervenir el texto y *por qué*.
3. **Adaptación.** Representa el procedimiento de mayor libertad interpretativa de los tres. Se trata de una adecuación o ajuste del contenido traducido en favor de la realidad contextual de quien recibe el texto final. Una de las dificultades aquí es el temor de «desvirtuar» el original, y la magnitud de lo que se pretende como tal.

Para mi trabajo optaré por las categorías de *explicitación* y *adaptación*, decidiendo por una u otra con base en cuestiones que van desde la naturaleza de cada pieza hasta el gusto personal. Para tomar esta decisión me he apoyado en los siguientes puntos:

1. Como lo plantea el mismo Sans, es inevitable que mi propia subjetividad quede plasmada en mi trabajo de traductor musical, aun cuando a lo que quisiera apuntar fuera abierta y decididamente una *transcodificación*. Mis características y personalidad artísticas estarían de una forma u otra presentes en mi trabajo final.
2. Indudablemente voy a partir de mi visión personal del vallenato, que desde ya y quizá inevitablemente esté un poco al servicio de mi saber musical teórico-técnico, al igual que al de mi apreciación estética del género. Esta circunstancia variará, claro está, según el contexto específico de la canción que se esté tomando.
3. Como ya antes mencioné, pretendo hacer un cambio de formato en el que los tres instrumentos implicados (acordeón-piano-bajo) son de muy diferentes constituciones, lo que probablemente resulte en modificaciones de orden técnico, en mayor o menor medida, en el vocabulario de frases y otros dispositivos idiomáticos que usan los músicos dentro del género para su comunicación entre sí y con el oyente (finales de secciones, entrada del cantante, etc.).

Por lo anterior, esta propuesta apunta a un proceso de traducción musical no literal (no transcodificadora), sino de explicitación y adaptación, en el cual el principal desafío será resolver los problemas idiomáticos derivados del cambio de formato, para intentar reproducir en el piano la intención comunicativa del acordeón vallenato (y del bajo eléctrico algunas veces) al estilo del Binomio de Oro.

## METODOLOGÍA

### Introducción

Se han considerado en el desarrollo de este trabajo los aportes a nivel metodológico de la tesis *La guitarra vallenata: Adaptaciones de paseo y merengue vallenato para formatos de cuarteto de guitarra y guitarra solista*, (Luque Ulloque, 2012); y del artículo *De la guitarra al piano flamenco. Estudio metodológico de adaptación y repertorio idóneo*, (Moya Maleno, 2019), ambos citados ya anteriormente. Estos trabajos se citan en el presente apartado por su «cómo», es decir, por su estructura metodológica enfocada en procesos de traducción musical muy semejantes al que aquí se lleva a cabo.

Inicialmente se expondrán los *instrumentos de indagación* (sólo presentes en Luque Ulloque), esto es, los mecanismos para obtener la información. Luego, el *diseño metodológico*, es decir, la manera en que se llevaron a cabo cada uno de estos dos proyectos. A continuación de esto, se estipulará en los apartados siguientes cuáles elementos y por qué harán parte de la presente propuesta, cuáles sufrirán adecuaciones y cuáles no se tendrán en cuenta.

Los instrumentos de indagación del trabajo de Luque Ulloque son cinco:

1. Entrevistas semiestructuradas
2. Observación indirecta no participante
3. Análisis musical estructural
4. Rastreo bibliográfico
5. Consultas a expertos

Su diseño metodológico está estructurado en cuatro fases:

1. Revisión de la información obtenida por los instrumentos de indagación
2. Selección y análisis de repertorio
3. Realización de las adaptaciones
4. Validación por pares

Del trabajo de Moya Maleno se ha comentado antes que, por tratarse de un trabajo de análisis de repertorio en un formato ya existente, su contexto de investigación contrasta un poco con el presente trabajo que apunta a la creación de un formato en el que el piano tenga participación. El trabajo de Moya Maleno se apoya en literatura (investigaciones y partituras) existente sobre *el piano en el flamenco*, que es su materia específica. Por el contrario, en el presente proyecto no se ha contado con trabajos previos sobre *el piano en el vallenato*. No obstante lo anterior, sí se ha creído pertinente tomar en cuenta no solo sus aportes sobre la *transcripción musical* (citados en el marco teórico), sino también sobre las fases en que fue concebida dicha investigación (diseño metodológico):

1. Hallazgo de fuentes y planificación del trabajo de campo. Para esto se partió de los conocimientos previos adquiridos por los investigadores.
2. Trabajo de campo. Contacto con trabajos conocidos con el mismo objeto de estudio.
3. Estudio, selección y elaboración del material recogido. Realización de transcripciones. Estudio de grabaciones y de partituras pertinentes disponibles para la identificación del repertorio para su análisis.

Este trabajo resulta de utilidad por su primera etapa: lo referente a la planificación del trabajo de campo y, más importante aún, el tomar como base los conocimientos previos del investigador, en donde se podría añadir el tener en cuenta tanto su contacto con el género como su experiencia artística.

### **Diseño metodológico**

En mayor o menor medida algunos elementos de las metodologías de los trabajos citados de Luque Ulloque (2012) y Moya Maleno (2019) se han implementado en este trabajo. No obstante, se harán algunas adecuaciones y cambios en su estructura. El diseño metodológico general del presente proyecto quedará estructurado en cuatro fases:

1. Selección del repertorio
2. Elaboración de las transcripciones
3. Creación de las traducciones
4. Autoetnografía (que se lleva a cabo durante todo el proceso)

Si bien existe un orden en este esquema, hay partes que son transversales al proceso, como son el AEC y la autoetnografía.

### ***Elaboración de las transcripciones***

Moya Maleno, siguiendo a Adler (2006), recomienda unas consideraciones importantes para llevar a cabo la *transcripción* como cambio de formato:

1. Conocimiento de los instrumentos involucrados (sus capacidades, técnicas y características).
2. Conocimiento de la forma y sus detalles, así como interés por la obra a transcribir.
3. Comprensión del estilo del compositor a transcribir y en su caso del estilo y la época.
4. Propósito por el que se quiere transcribir la obra.

Básicamente, lo anterior se resume en un conocimiento de los instrumentos y del lenguaje musical en cuestión, unido todo esto a buenos elementos motivacionales para realizar la tarea de transcripción. Lo anterior resulta muy importante porque, como ya antes se mencionó, el creador de las transcripciones necesita conocer los mecanismos de producción de sonido y algunos conocimientos sobre la interpretación de los instrumentos implicados en el proceso de transcripción: sobre todo en lo que respecta a cuestiones idiomáticas del acordeón, el piano y el bajo.

El siguiente es el procedimiento llevado a cabo para la realización de las transcripciones.

1. **Búsqueda de todas las versiones posibles que se puedan recuperar del tema en la red.** Es importante disponer de varios acercamientos interpretativos o grabaciones de la canción, sobre todo por los posibles cambios que existan entre las diferentes grabaciones (remasterizadas, en vivo, con mayor nivel de improvisación, etc.). Así se podría determinar qué elementos se consideran constitutivos y cuáles son más coyunturales. Esto resulta importante para la creación de la traducción, en tanto se sabrá qué aspectos recrear en función del tipo de traducción a la que se apunta (*explicitación o adaptación*, como ya se explicó con antelación en este proyecto).

2. **Obtención de una buena muestra de audio de la versión que se considera original del tema en cuestión.** Esto en cuanto a que un audio con mayor calidad implica necesariamente una mejor y más fácil escucha detallada, decodificación y obtención de las transcripciones.
3. **Escritura de la parte de la voz, el acordeón y el bajo de la canción.** La voz se transcribe porque es necesario contar con ella no sólo para fines del análisis musical, sino también para los procedimientos de intervención, es decir, de explicitación y adaptación, que se harán después. Lo anterior también aplica para el bajo eléctrico pues, aun cuando el piano en ocasiones no cubra esta parte, para realizar la traducción se necesita conocer la mayor cantidad posible del contenido melódico, rítmico y armónico de cada canción elegida.

En cuanto a la percusión solo se requiere establecer sus apariciones y giros fuera de lo que se considera el esquema rítmico convencional, y que repercuta significativamente en el ensamble. No se hará escritura en partitura puesto que para el análisis solo se requieren los esquemas convencionales de los que ya se dispone. Por otra parte, para la elaboración de las traducciones se contará con el gran conocimiento por parte de los percusionistas acompañantes en cuanto al género y a las canciones escogidas. Esta circunstancia hace innecesaria la existencia de partituras para su ejecución. Además de lo anterior, no es típico del género que los músicos dependan de partituras en su interpretación.

Luego de obtener la música escrita se continúa con el análisis musicológico de cada transcripción. Este análisis se realiza desde lo formal, lo armónico, lo melódico y lo rítmico. Se pretende con esto establecer los esquemas armónicos para determinar cuáles y cómo intervenir en las traducciones. Así mismo se trata de encontrar los melodiosos existentes en el acordeón y en el bajo, además de los esquemas de acompañamiento presentes en cada uno de estos instrumentos.

### ***Creación de las traducciones***

En la elaboración de cada una de las traducciones se seguirán los siguientes pasos.

1. **Definición del formato.** Determinar si se realizará con la participación del bajo como instrumento y con la percusión, o si se hará solo con el piano como único acompañante.
2. **Identificación e intervención de los posibles problemas idiomáticos.** A través de un análisis a nivel instrumental de la partitura ya obtenida, se trata de hallar los problemas que surgen en cuanto a la incompatibilidad del contenido del acordeón. Esto se realiza no sólo en lo referente a lo que es



imposible de reproducir en el piano, sino a cómo se intervendrá musicalmente la transcripción para lograr un mejor aprovechamiento de los recursos que brinda el instrumento destino, tratando de crear un mejor efecto en el resultado final.

3. **Propuestas de *explicitación y adaptación*.** Se interpretarán, escucharán y analizarán los resultados de los anteriores pasos, con el fin de proponer los elementos de transformación que proporcionará el traductor, esto es, sus aportaciones propias como artista. Se hallan aquellos aspectos en los que el traductor propondrá transformaciones estéticas/estilísticas.
4. **Ajustes en el formato final.** Se hacen los ajustes necesarios en las partes restantes (sobre todo en el bajo eléctrico pues a la voz no se le harán cambios importantes). Con esto se busca la unidad en el formato final.

### ***Autoetnografía***

Según Ellis, Adams y Bochner, Ellis y Bochner, y Chang, citados por López-Cano (2014):

(La autoetnografía) suele referirse a estrategias de investigación que pretenden describir y analizar sistemáticamente la experiencia personal del investigador para comprender algunos aspectos de la cultura, fenómeno o evento a los que pertenece o en los que participa. p. 138. (...) La autoetnografía es un estudio de la introspección individual en primera persona, que pretende arrojar luz sobre la cultura a la que pertenece el sujeto por medio de "descripciones culturales mediadas a través del lenguaje, la historia y la explicación etnográfica". De este modo, su principal cometido es "conectar lo personal a lo cultural". En efecto, al igual que la etnografía, la autoetnografía tiene como fin último la comprensión de una cultura, sólo que subrayando la experiencia autobiográfica. p. 139

En el presente proyecto la autoetnografía tendrá lugar como la elaboración de un diario de campo en el que se dará cuenta de los pormenores del proceso creativo, reportando todo lo realizado, planificado, observado y sentido por el propio investigador dentro de dicho proceso. Como primer paso, se describirán allí todos los aciertos, descubrimientos, fracasos, cambios de dirección, reconsideraciones, serendipias, etc., funcionando como una bitácora detallada del acto creativo. Como segundo paso, se analizará todo el material resultante, y se seleccionarán los aspectos que resultan relevantes para el presente proyecto.

### **Instrumentos de indagación en la presente propuesta**

Como ya se mencionó, gran parte de los instrumentos de indagación de Luque Ulloque se ha decidido implementar en la presente propuesta. El número uno, *entrevistas semiestructuradas* y el cuarto, *rastreo bibliográfico* se han considerado dentro del presente proyecto y se hablará sobre ello más adelante. En cuanto al segundo, denominado por el autor como *observación indirecta no participante* (escucha de grabaciones), en la presente propuesta se ha llamado *análisis etnográfico de contenidos (AEC)*. El AEC se trata de un método que aquí se ha considerado pertinente en la descripción y obtención de información desde las grabaciones de música en formato de audio. Sobre la AEC se ampliará en el siguiente apartado. En lo relativo al tercero, *análisis musical*, más que un mecanismo de recolección de información se considera un elemento relacionado al «cómo» en la realización de este proyecto. Respecto al quinto, *consultas a expertos*, en la obra citada se refiere a guitarristas conocedores de la música vallenata, y profesores y estudiantes de guitarra. En este caso, no se dispone en el momento de información sobre pianistas que tengan amplia o alguna experiencia tocando vallenato. Hasta ahora todo parece indicar que ha sido un campo prácticamente inexplorado, como ya se mencionó en la introducción de la presente propuesta. Dadas estas circunstancias, las consultas se harán a personajes conocedores del vallenato y de los instrumentos que mejor lo representan.

Los instrumentos para la recolección de información de este proyecto serán estos tres entonces:

1. Análisis etnográfico de contenido (contacto con grabaciones)
2. Análisis de transcripciones
3. Rastreo bibliográfico

### ***Análisis etnográfico de contenido (AEC)***

La principal herramienta metodológica en la elaboración de este proyecto es el *análisis de contenidos* y, más específicamente, el *análisis etnográfico de contenido*. Este es un método de investigación que se encuentra dentro del paradigma cualitativo que se centra en la descripción e interpretación de documentos. Para Guix Oliver:

El análisis de contenidos es una herramienta de gran utilidad basada en el análisis y la interpretación de fuentes documentales y en identificar los códigos utilizados por el emisor del discurso, su contenido manifiesto, el contexto en el que surge y se desarrolla el mensaje, para descubrir y evidenciar sus contenidos

latentes. El objetivo es conocer no sólo lo que se transmite literalmente, sino todo aquello que pueda influir o condicionar el mensaje implícitamente». (Guix Oliver, 2008)

Para David Altheide (1987) el AEC es:

Un análisis de documentos basado en principios de recopilación y análisis de datos cualitativos, en el que se reúnen datos numéricos y narrativos para el estudio de documentos tales como noticias de televisión y películas». (p. 65). (...) El AEC se utiliza para documentar y entender la comunicación del sentido. Su característica distintiva es la naturaleza reflexiva y altamente interactiva del investigador, los conceptos, la recopilación y el análisis de datos. A diferencia del análisis cuantitativo de contenido en el que el protocolo es el instrumento, en el AEC el investigador es central todo el tiempo. (p. 68)

El AEC se adapta a las necesidades de este proyecto en el que la mayor fuente de información se obtiene a partir del contacto con las grabaciones. La razón primordial es que al analizar el contenido musical se deben tener en cuenta aspectos fundamentales como el material sonoro mismo, para luego desde allí hallar datos trascendentales como el nivel idiomático del material musical. El autor del análisis debe crear familiaridad con el material musical, algo que no se puede lograr meramente con un análisis de partituras (cuando estas se hallan disponibles). En el proceso de plasmación escrita del material sonoro se pierden gran cantidad de detalles de las ejecuciones, pues como Charles Seeger (1958) sugiere: la escritura musical convencional es de orden *prescriptivo*. Esto quiere decir que busca ante todo adecuarse a procedimientos estándares de escritura que priorizan la claridad o la facilidad de decodificación del material escrito en sacrificio de detalles sonoros a nivel de afinación o ritmo, por ejemplo. Es muy probable que estos últimos se constituyan como elementos trascendentales para el estilo de música que se está tratando de analizar. Estos detalles son mucho más fáciles de captar tras una escucha prolongada y consciente del material sonoro, es por esta razón que se hace necesario el AEC.

Para el caso del presente proyecto, el tipo de AEC pertinente es el *análisis del material sonoro (grabaciones musicales)* de la discografía del grupo musical Binomio de Oro durante los años 1976-1992, y sobre todo de las seis canciones escogidas para el presente proyecto. El contacto etnográfico con el contenido ya se ha establecido desde muchos años antes de iniciar el proyecto, por varias razones. Primero, por ser una agrupación reconocida y con amplia difusión en los medios; y segundo, porque está presente dentro del bagaje artístico del autor. Sin embargo, el hecho de emprender la investigación ha requerido un acercamiento mucho más profundo y consciente o racional con el material musical de la agrupación y del género vallenato en su totalidad. Uno de los pasos que comprende el AEC es la elaboración de una tabla con toda la discografía con datos como las fechas de publicación, los álbumes,

los compositores, y otros datos más musicológicos como el tempo, la tonalidad, el ritmo y detalles generales importantes sobre la estructura de cada canción.

### ***Análisis de las transcripciones***

La mayor parte del contacto con las obras a intervenir se efectúa por medio del AEC, como ya antes se mencionó. No obstante, para el trabajo del análisis más detenido y concreto de cada pieza original<sup>4</sup>, se hace necesario para el presente proyecto el análisis de material musical escrito de cada pieza. Por otra parte, los fragmentos de música escrita se hacen necesarios para ilustrar aquí gráficamente el análisis musicológico de cada pieza original que se va a traducir. La realización de las transcripciones estará a cargo del autor de este proyecto, pues es bastante difícil encontrar material musical escrito dentro del repertorio vallenato.

### ***Rastreo bibliográfico***

Información obtenida de los trabajos investigativos y musicológicos ya planteados en los antecedentes, en el marco teórico y en el presente apartado metodológico de este proyecto.

---

<sup>4</sup> De aquí en adelante se hablará de temas *originales* o piezas *originales*, aludiendo a las canciones de la agrupación El Binomio de Oro que fueron tomadas para realizar el ejercicio de traducción. Es posible que en algunos casos estos «originales» no lo sean en realidad y se trate de versiones de una pieza más antigua.

## CARACTERIZACIÓN MUSICAL DEL VALLENATO

En la presente sección se hablará del material que se encuentra a nivel bibliográfico sobre aspectos musicológicos principalmente aportados por Egberto Bermúdez (2004b), Héctor González (2007) y otros textos ya citados anteriormente. En este apartado se abordarán los aspectos musicológicos de la música vallenata: lo relativo a su organología, pero también aspectos melódicos, rítmicos, formales y armónicos.

### ***Sobre el acordeón vallenato***

El acordeón vallenato es un aerófono de origen europeo. Tradicionalmente ha sido un instrumento diatónico aunque con el paso del tiempo ha sufrido transformaciones que han facilitado cada vez más su desempeño como instrumento cromático<sup>5</sup>. El acordeón fue creado a finales de la década de los 20 del siglo XIX. Respecto al contexto histórico, económico y cultural tras su llegada al país, González menciona el impacto que produjo en las músicas locales, así como su evolución y perfeccionamiento como instrumento musical (González, 2007, p. 159).

El instrumento que se emplea actualmente en la interpretación del vallenato es un acordeón diatónico de 31 botones distribuidos en tres hileras en la mano derecha y 12 botones, operados por la mano izquierda, que corresponden a bajos y acordes fundamentales. Fue introducido al mercado en la década de los años 50 y desde entonces ha sufrido algunos pequeños cambios, dentro de los cuales el más significativo ha sido la incorporación de notas auxiliares cromáticas en los primeros botones de cada hilera de la mano derecha. (González, 2007, p. 160)

Inicialmente los acordes contaron con una, luego con dos y, por último, tres hileras de botones con un auxiliar cromático<sup>6</sup> en cada una, lo cual le brinda alternativas al discurso diatónico básico mayor/menor. Algo importante de señalar, es que a diferencia de otros tipos de acordeón estos producen notas distintas según se abra o se cierre el fuelle. A continuación, se muestran los tres tipos de acordeón ya mencionados. Seguidamente, las notas producidas por el instrumento según la acción del fuelle.

---

<sup>5</sup> Instrumentos que pueden producir todas las doce notas (escala cromática) que componen la música occidental. Instrumentos cromáticos son el piano, la guitarra, el bajo o el acordeón de teclas (acordeón piano) como el empleado en el vallenato por Rafael Ricardo, acordeonero de Otto Serge.

<sup>6</sup> Botones que producen notas de la escala cromática, dando la posibilidad de salirse de la escala diatónica natural.



*Acordeón de una hilera  
«tornillo'e máquina»*

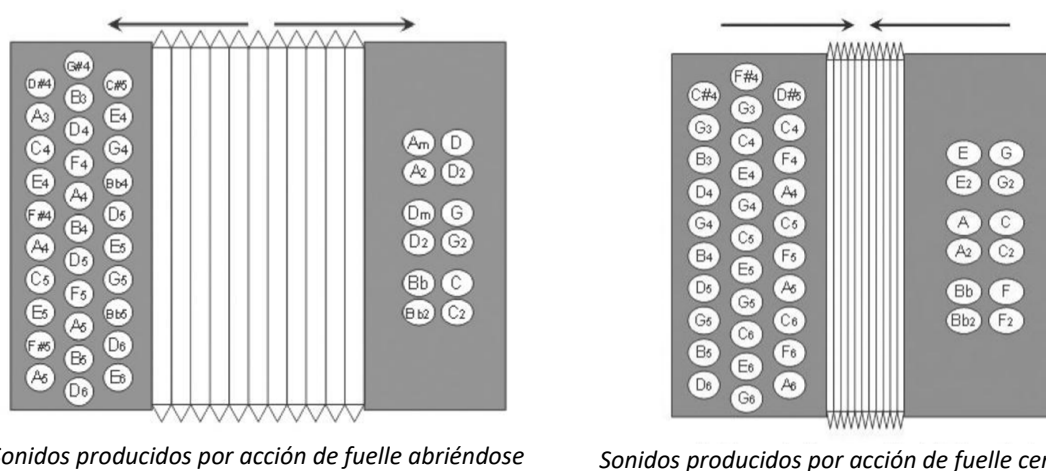


*Acordeón de dos hileras*



*Acordeón actual de tres hileras*

**Figura 1. Tipos de acordeones por número de hileras (ilustraciones por González)**



*Sonidos producidos por acción de fuelle abriéndose*

*Sonidos producidos por acción de fuelle cerrándose*

**Figura 2. Notas producidas por el acordeón según el movimiento del fuelle (ilustraciones por González)**

De acuerdo con González, el instrumento para 2007 permitía la creación de fragmentos melódicos en registro grave. Bermúdez (2004b), por otra parte, considera que el instrumento no es totalmente aprovechado en su totalidad, pues el discurso vallenato continúa siendo para él mayoritariamente conservador por haberse consolidado en la década de los 50, tratando de mantener sus diseños melódicos y armónicos iniciales.

Sobre la tímbrica del acordeón cabe mencionar el efecto de «afinación diferencial». Este es un efecto presente en los acordeones vallenatos (también en los de otras músicas como la norteña, el Tex-Mex, la música irlandesa, el *cajun* y el *forro*) y que consiste en situar los dos pitos que producen cada nota con algunos cents de separación entre sí. Esto quiere decir que las dos notas no se encuentran exactamente en la misma frecuencia sino ligeramente distantes una de otra<sup>7</sup>. Esta divergencia produce un efecto muy característico en la tímbrica del acordeón vallenato. En el contexto internacional del acordeón se describen como «húmedas» (*wet*) las grandes desviaciones del unísono en el sonido, y «secas» (*dry*) para las pequeñas. (Bermúdez, 2004b, p. 26)

González suministra gráficas con la distribución de las notas del acordeón, tanto abriendo el fuelle como cerrándolo (en los acordeones vallenatos las notas que produce cada botón son diferentes en cada caso). Tanto González como Bermúdez hablan de las tonalidades (en el sistema de cifrado alemán) que

<sup>7</sup> Básicamente es el mismo procedimiento que se aplica con el efecto electrónico de «chorus».

trae cada acordeón y que se usan también para denominarlo: ACF, GCF, FBEB (cuatro letras) y el famoso BEAs (cinco letras) que se corresponde a las notas BbEbAb del cifrado estándar norteamericano<sup>8</sup>. Bermúdez presenta detalladamente en pentagrama los grupos de alturas en cada afinación específica del acordeón. Los acordeones de fábrica no vienen con todas las tonalidades, allí es cuando los técnicos de acordeón de nuestro país entran en escena. Estos técnicos modifican los instrumentos de manera que produzcan tonalidades no disponibles de fábrica inicialmente (por ej. el BEA, GCF «alza», «el sostenido» y «el colibrí», entre otros). Este procedimiento se efectúa no solo para adecuarse a las tesituras de los cantantes, sino también por razones tímbricas como dar más «brillo» al sonido del instrumento.

Otro aspecto que menciona Bermúdez con respecto a la tímbrica del instrumento son los diversos balances de los armónicos de octava y de quinta con respecto a la fundamental (p. 26). Una inferencia que hace el autor de este proyecto respecto a esta característica es que puede ser la causante del efecto de superposición de octava que hace que a veces al escuchar algunas notas se genere ambigüedad sobre la octava en la que se encuentra realmente el sonido. Una característica importante a tener en cuenta en la realización de las traducciones al piano y que será atendida en cada caso en particular según el contexto y la necesidad.

El texto del Ministerio de Cultura *La música vallenata tradicional del Caribe colombiano* - PES (2013) aporta transcripciones de la parte del acordeón de temas como *Luto de mi acordeón*, merengue de Francisco «Pacho» Rada, conocido por su seudónimo de «El padre del son»; *El jardín de Fundación*, paseo de Luis Enrique Martínez «El pollo vallenato»<sup>9</sup>. El texto aporta en lo referente al uso de los bajos del acordeón en dos canciones, una de ellas un *paseo*, el subgénero más importante dentro de la discografía de la agrupación El Binomio de Oro y del presente proyecto. El aporte se basa principalmente en las transcripciones que brinda, mostrando el uso de una misma nota en tres octavas diferentes (nota triplemente octavada), combinado este recurso con acordes en diferentes inversiones. Un dato importante en este tipo de vallenato (el de Pacho Rada y Luis Enrique Martínez) es que goza de una participación mayor de los bajos del acordeón, mayor que la que existe en el estilo del vallenato de El Binomio de Oro, por ejemplo. Es algo que resulta tan evidente que se puede confirmar solo escuchando

---

<sup>8</sup> En el cifrado alemán la letra «B» simboliza la nota si bemol, que en el cifrado americano estándar se representa como «Bb». González no hace esta aclaración y da a entender que la afinación de este acordeón es «B-Eb-Ab», cuando en realidad es «Bb-Eb-Ab». Bermúdez (2004b, p. 24) llama la atención sobre esta misma imprecisión por parte de Oñate en su obra *El ABC del vallenato* de 2003.

<sup>9</sup> Este compositor es considerado uno de los grandes juglares vallenatos, autor de un sinfín de canciones dentro del género, y una de las figuras más importantes en el proceso de expansión idiomática (PES, 2013, p. 24).



las grabaciones de las canciones, pues existen incluso pasajes solos en bajos de acordeón, la cual es una característica no recurrente en el estilo de El Binomio de Oro.

En la **Figura 3** se puede apreciar el manejo de los bajos (pentagrama en clave de fa) en un fragmento de la canción «El jardín de Fundación» compuesto e interpretado por Luis Enrique Martínez.

**Figura 3.** Interludio de *El Jardín de Fundación* (material suministrado por PES, 2013)

La anterior transcripción nos permite observar algo característico en las melodías para acordeón de botones. Se trata de la constante tendencia de este instrumento a cambiar la textura melódica, hilando melodías de una sola nota hasta con tres y más. Esto, si bien resulta muy natural en el instrumento por su misma constitución, debe tenerse en cuenta en la elaboración de las traducciones al piano, un instrumento en el que tales procedimientos, aun cuando no imposibles, podrían resultar incómodos de ejecutar o afectar negativamente la sonoridad del discurso melódico natural. Lo que respecta al manejo de este tipo de incompatibilidades entre estos dos instrumentos se abordará, resolverá y explicará al momento de la elaboración de cada traducción en particular.

### ***Sobre el bajo eléctrico en el vallenato***

Antes de su llegada al país en la década de los 60, y de su introducción por la agrupación de Alfredo Gutiérrez, en el vallenato se utilizaban bajos acústicos como el guitarrón y el contrabajo «bajo parao», con los que se usaban formas de acompañamiento ya apropiadas por otras músicas del caribe. Los esquemas

rítmicos que practicaron los primeros bajistas eran bastante simples, limitándose básicamente a apoyar la primera nota del compás. Generalmente se trataba de guitarristas, pues el instrumento era de muy reciente aparición y su integración en la música del Caribe fue sugerida e impulsada por los productores fonográficos (González Hernández, 2015). Con el tiempo se inició un proceso de exploración que terminó estandarizando patrones muy dinámicos y creativos que caracterizan hoy al género (uno de los subgéneros en los que más se aprecia esto último es en el *paseo*). El bajo ha cambiado toda su función dentro de la agrupación, convirtiéndose en un instrumento versátil que desempeña roles melódicos, rítmicos y armónicos. Los actuales intérpretes del bajo con frecuencia exhiben virtuosismo y aplican muchas técnicas que se emplean en otras músicas, algunas veces traídas desde la guitarra eléctrica. Igualmente han adoptado modelos de bajo de cinco y seis cuerdas, en lugar del tradicional de cuatro, para ampliar la tesitura aguda y proponer ejecuciones de melodías, acordes e inclusive rasgueos sobre varias cuerdas. Esta forma de tocar, se constituye en aportes significativos al desarrollo técnico y conceptual del instrumento (ibid.).

La tesis de González Hernández suministra diversos e importantes datos sobre la estructura rítmico-melódica de los patrones del bajo en el *paseo*. A nivel rítmico lo que más sobresale es lo que se conoce como *cinquillo cubano*, célula constituida por cinco sonidos por compás en los que se hace uso de la síncopa en mayor o menor medida dependiendo de la variante específica.



**Figura 4. Cinquillo cubano y algunas de sus variantes**

Cabe aclarar que González Hernández sólo cita las dos variantes (a) y (b) (el orden es arbitrario), olvidando el *cinquillo cubano* en su forma más común para esta música, la primera de la izquierda. Es esta la forma empleada en la contradanza, el danzón, la tumba francesa, entre otros. Esto posiblemente ha sucedido por cuanto en los patrones rítmicos del bajo vallenato las variantes citadas por él se encuentran entre las más utilizadas.

Los seis temas objeto del análisis de este autor, son *La candelosa* (*paseo rápido*), *Olvido y amor* (*merengue*), *Colombia* (*paseo rápido*), *La parranda es pa' amanecer* (*paseo rápido*), *El parrandón* (*chandé*),

*Juro que te amo* (paseo rápido). De estas seis canciones, cuatro son paseos rápidos, con excepción de un merengue y un chandé. Este último es un subgénero poco recurrente dentro del vallenato, su escasa mención puede deberse a que guarda mucha semejanza con el paseo rápido, sobre todo en lo que tiene que ver con los patrones rítmicos del bajo.

Además de las dos variaciones de los patrones rítmicos antes mostrados, del trabajo de González Hernández se recopilan otros patrones:



**Figura 5. Algunos patrones rítmicos recurrentes en el bajo eléctrico**

La gráfica anterior muestra los que básicamente son los patrones que hace el bajo en los temas elegidos de González Hernández, y son también los más utilizados en el acompañamiento del bajo en general dentro del estilo. Estos ocho patrones, más los tres anteriores, constituyen un porcentaje muy alto de los esquemas rítmicos que ejecutan los bajistas en los paseos del vallenato. Al estilo que prefiere patrones que inician con silencio de corchea se le denomina «acalillao», en honor al bajista de Alfredo Gutiérrez, Cristóbal García «Calilla», quien revolucionó la forma de tocar el bajo en el vallenato (González, 2007, pp. 166-167). El nombre de «Calilla» quedó impreso en algunos procedimientos técnicos que hoy son recurrentes y muy característicos en el funcionamiento del bajo dentro de la agrupación vallenata.

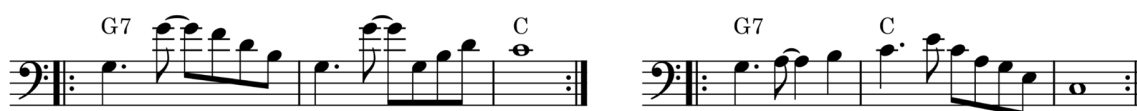
Luego de cada transcripción el autor presenta un análisis detallado de la misma, sección por sección. Describe no sólo la participación del bajo en el formato, sino la estructura morfológica de cada canción, aportando en ocasiones incluso la transcripción de los solos de acordeón para contribuir al análisis. Tanto el repertorio elegido como el trabajo desarrollado por González Hernández constituye una ayuda importante para entender el funcionamiento de este instrumento en la agrupación vallenata.

Al igual que González Hernández, el trabajo de Ríos Vargas y el de Mejía Gómez constituyen un gran aporte al conocimiento del bajo eléctrico. Estos trabajos no ofrecen transcripciones de temas determinados como hizo el autor anterior, sino que elaboran una lista de patrones ya no solo rítmicos sino

también con estructura melódica. Ríos Vargas se centra en la sintaxis musical y suministra una serie de esquemas de cómo se realizan los enlaces armónicos desde lo melódico en el bajo del vallenato. Señala cómo se procede a enlazar un patrón determinado con un acorde cuya fundamental se halla a distancia de cuarta, quinta, segunda, sexta y séptima. Las conclusiones de este trabajo sintetizan de manera muy idónea en qué consiste el material presentado.

- Los primeros tiempos de cada patrón son la fundamental o el tercer grado del acorde.
- Las notas más usadas de cada patrón son las del acorde en que se encuentran.
- Las notas de la escala se usan como notas de paso entre las del acorde.
- Aunque se puede encontrar como nota de paso, el sexto grado es la única nota de escala que es abordado por salto. En este caso se encuentra precedida por la fundamental del acorde y seguida por el quinto grado.
- Los cromatismos y las notas de paso se encuentran en los contratiempos de las dos últimas negras.
- Las notas de anticipación armónica se encuentran generalmente en la última nota de los patrones a contratiempo.

Mejía Gómez se enfoca en el concepto de *melotipo*, entendido como una frase muy corta que por sus características melódico-rítmicas y por su recurrencia, se halla dentro de lo que se podría denominar la idiosincrasia de determinada música. El autor señala el concepto de *melotipo* como presente en muchas músicas, como en las andinas colombianas, principalmente en las terminaciones de algunas frases y de las secciones de la forma. Algo que es muy importante en el texto de Mejía Gómez es que muestra patrones rítmico-melódicos muy insignes del bajo vallenato dentro del paseo *lento*<sup>10</sup>, algo que servirá indudablemente en las traducciones para la mano izquierda del piano, pues en estos temas se prescindirá del bajo eléctrico. Los siguientes son dos melotipos para el movimiento armónico (V7-I), ambos extraídos del texto.



**Figura 6. Dos melotipos para movimiento armónico (V7-I)**

<sup>10</sup> Los patrones más sincopados o «acalillaos» se emplean principalmente en los paseos rápidos.

A nivel general, los intérpretes del bajo en el vallenato, como de muchos otros instrumentos en gran parte de las músicas populares y tradicionales, por su condición empírica, no requieren música escrita en la mayoría de veces para su interpretación pues poseen un excelente conocimiento del repertorio y del estilo. Cuando un intérprete lector de partituras accede a tocar estas músicas, lo que usualmente se hace es que se le escribe «la cifra», esto es, la estructura armónica de la pieza o «los acordes» con los que creará su acompañamiento en el caso del bajo. En cuanto a los patrones rítmicos y el estilo, normalmente los debe aprender el ejecutante tras una escucha muy atenta y prolongada del repertorio y, por supuesto, de los mejores exponentes del instrumento dentro del género.

Como ya se ha mencionado, sería de mucha utilidad que se dispusiera de información musicológica sobre el acordeón con un nivel de detalle semejante a la que existe para el bajo. Uno de los temas sobre el que existe mayor necesidad de información es el de los melodiosos. Información muy necesaria en la elaboración del presente trabajo, requerida en la creación de la mano derecha del piano en cada una de las traducciones.

### ***Aspectos generales sobre el paseo vallenato***

Para una descripción general del paseo vallenato se ha querido recoger los datos que suministra Bermúdez (2004b) y Bermúdez Romero (2018). Es un subgénero en compás partido con estructura sincopada a nivel armónico-melódico. A muchos paseos antiguos que se conocen hoy se les llamó inicialmente «son». Es por eso que el paseo parece ser el más joven de los cuatro subgéneros, pues de acuerdo con Bermúdez, el musicógrafo Emirto De Lima en su obra *Folklore Colombiano* de 1942 sólo menciona el merengue, la puya y el son al referirse a los diferentes géneros de la música de acordeón en el antiguo departamento del Magdalena. El paseo es también el aire más popular, abarcando aproximadamente el 90% de la música vallenata que hoy se conoce. Sus letras son de métrica libre y el empleo de las formas literarias son diversas. Es un género escrito y tocado por prácticamente todos los intérpretes y compositores de la música vallenata.

Bermúdez (2004b) presenta nociones sobre la forma, la estructura melódica, rítmica y armónica y sus relaciones con la estructura literaria o textual de los diferentes subgéneros. Describe la estructura musical básica de frases, periodos y semiperiodos del paseo. Bermúdez presenta ejemplos detallados en partituras en los que además describe la evolución de esta música en un lapso aproximado de 50 años hasta la fecha de la publicación del estudio. Hace parte de los primeros textos en donde se anexan partituras de fragmentos de música vallenata para explicar la estructura musical de sus subgéneros.

Presenta la estructura formal-macro del paseo, binaria con pocas variantes: (ABCB/ABCB; ABAB/CDCD o ABABCD/ABABCD) dada en muchos géneros caribeños además de en el paseo vallenato. En cuanto a la estructura de la musicalización de las frases en el paseo vallenato, se cita el modelo básico descrito por Bermúdez:

(...) El modelo más sencillo de musicalización (del paseo) consiste en asignar al primer dístico<sup>11</sup> de una copla dos subperiodos o frases musicales (ab). El correspondiente al primer verso (a) transita entre tónica y dominante (I-V) y el otro (b) regresa de la dominante a la tónica (V-I). Para completar la copla se suele usar una variante ligera de estas dos melodías (cd) mediante el mismo procedimiento. La aplicación de este esquema no ha variado sustancialmente con el tiempo, siendo muy frecuente la repetición de ambos dísticos (abab) y luego (cdcd). (Oñate Martínez, 2003, citado por Bermúdez, 2004b, p. 39)

Para lo anterior se cita como ejemplo uno de los primeros paseos grabados: *Las cosas de las mujeres* de Abel Antonio Villa. Los cambios sucedidos más adelante básicamente se resumen en una duplicación en la cantidad de compases por frase cada literaria, como en *El testamento* de Rafael Escalona de 1948. Asimismo, la preferencia por añadir texto produciendo frases nuevas, en lugar de repetir las iniciales. Mediante este procedimiento de incorporar más texto, el vallenato pareció inclinarse un poco hacia su lado más narrativo (Bermúdez, 2004b). Las descripciones en música escrita por parte de Bermúdez no contribuyen sustancialmente al presente proyecto, puesto que estos ejemplos se relacionan más con su composición literaria que con la armónica musical.

### ***Aspectos formales del paseo vallenato***

Sobre la forma del vallenato vale mencionar los aportes de González Hernández. El autor sostiene que los vallenatos de la agrupación Binomio de Oro tienden a mantener la estructura de introducción, verso, precoro, coro e intermedio instrumental. Para los seis temas que se han escogido en el trabajo de González Hernández es común la estructura siguiente, la cual cito literalmente por su valiosa descripción.

→ **Intro.** En esta primera sección podemos encontrar en los temas de estudio, varios momentos diferentes en los que no se encuentran tocando todos los instrumentos de la banda. Un ejemplo de ello son los temas: *La candelosa* (intro con bajo *slap* y percusión), *El parrandón* (intro con bajo *slap* con la agrupación sin acordeón). En otros, la primera sección está compuesta por toda la

---

<sup>11</sup> Esto se refiere a una composición poética o estrofa de dos versos que expresan un concepto completo.

agrupación, acompañando la línea melódica del acordeón o directamente al coro, como en los temas: *Colombia* (intro, acompañamiento melodía acordeón).

- **Coro.** En la mayoría de las obras hay una primera exposición del coro luego de la sección intro, como hay otros en los que hacen un coro – pregón, que es diferente a la sección de coro más representativa de cada tema (*La candelosa*).
- **Estrofa.** En todas las obras las estrofas mantienen la forma de 8, 16 o 32 compases, lo que es tradicional en la música popular.
- **Intermedio de acordeón.** En esta sección, el acordeonero expone una melodía del tema principal para preparar su intervención de improvisación. Esta sección por lo general está en una intensidad más alta, y se acompaña con acordes sin 3ra o *power chords* para luego, disminuir la dinámica para comenzar el solo.
- **Solos (acordeón, guitarra).** En esta sección se utiliza de nuevo el estilo «Acalillao», para darle énfasis al solista, como en el caso de *Colombia* o *La parranda es pa' amanecer*, pero cabe resaltar que este estilo se usa en compás binario de 2/2, porque en compás ternario de 3/4 (6/8) no aparece este estilo (se interpretan todas las notas a tempo en el primer pulso). Dentro del acompañamiento de los solos de Guitarra (*Colombia*) hay un nuevo material propuesto, en el que se acentúa el cuarto pulso para mantener los acentos propios de la música popular tropical.
- **Coro, estrofa, coro, estrofa.** Después de la sección de improvisación que hay en la mitad de los temas se vuelve a hacer una exposición de una o dos estrofas intercaladas por un coro o viceversa. Algunos haciendo un salto *Da Segno y al Coda*.
- **Intermedio. Melodía tema acordeón.** Vuelve a hacer una exposición de alguna de las melodías del tema principal, para preparar la coda, en donde hay un material diferente o contrastante (*El parrandón, La candelosa, La parranda es pa' amanecer*).
- **Coda.** En todas las obras encontramos que en las codas es común mantener y/o reiterar algunos elementos de lo que ya se ha mostrado anteriormente, para así finalizar el tema, o hacer un coro nuevamente. (González Hernández, 2015, p. 64)

Bermúdez Moreno también brinda datos sobre la forma de algunas canciones vallenatas, de tres paseos concretamente. El análisis estructural propuesto por el autor queda resumido en formas ABC y AB, explicando la heterogeneidad de las mismas. No debe olvidarse que este análisis no apunta a una descripción general de la forma musical del vallenato. Sólo refleja parcialmente el repertorio de esta agrupación, pues esa heterogeneidad que menciona el autor está muy presente en las canciones vallenatas. En la presente propuesta se hará un análisis individual de la forma de cada canción del

repertorio elegido, pues se planea una descripción completa con número de compases por sección, ubicación de cada una de estas, texto y características instrumentales. El análisis de González Hernández es útil, no obstante, por la descripción que hace de cada sección y porque sirve de base para la denominación de las partes.

### ***Aspectos melódicos, rítmicos y armónicos del paseo vallenato***

Debido a lo escaso del material encontrado sobre estos aspectos estructurales, se ha procedido a unirlos todos en este apartado. En lo que se refiere a lo melódico solo se ha encontrado algún material de Bermúdez Romero (2018), una vez más, que hace referencia al diseño melódico de la guitarra en el vallenato. Por tratarse de material melódico y además por su sonoridad tan característica dentro del género es de utilidad en las traducciones al piano. El material presentado por este autor se encuentra descrito y explicado en cinco puntos que se exponen a continuación.

### ***Aspectos para la creación de melodías vallenatas en la guitarra en ritmo de paseo según Bermúdez***

#### ***Romero:***

1. Conocer la armonía que posee la canción.
2. Saber cuántos compases dura cada función armónica, aunque en el caso del vallenato en guitarra la duración de cada función, sea tónica o dominante es muy simétrica o uniforme, es decir, si la tónica dura uno o dos compases la dominante también tendrá esta misma duración.
3. Escuchar la melodía de la letra para crear un motivo similar a esta o conocer los melodiosos vallenatos más empleados y que se puedan ajustar a la ejecución de la guitarra.
4. La construcción de melodías puede darse mediante intervalos polifónicos de terceras, sextas o simplemente monofónicos a una voz de acuerdo de la rapidez de la pieza o de lo que pretenda expresar el guitarrista.
5. Cuando la armonía emplea acordes diferentes a tónica o dominante tales como subdominante o dominantes secundarias de los demás grados de la tonalidad es importante resaltar las cualidades de esos acordes, por ejemplo, si es un acorde menor se debe procurar marcarlo con la melodía utilizando la tercera del acorde como nota de paso o bordado.



A continuación, el autor procede a realizar una descripción en texto y en partitura de cuatro casos de melodiosos para la guitarra en el paseo vallenato, a saber: por tercetas, por sextas, a una sola voz y con armonía un poco más compleja.

Aun cuando estas pautas son valiosas cabe resaltar que pueden llegar a ser muy obvias y generalizadoras y hacer olvidar la complejidad y particularidad de los casos. Lo más recomendado aquí, como es usual para cualquier tipo de música, es crear una familiaridad con el estilo mediante la escucha recurrente y atenta del repertorio. Esto mismo se aplica para los pocos melodiosos suministrados por el autor. El camino que se ha preferido aquí es la escucha de ejemplos de repertorio en guitarra melódica (en la red hay diversos ejemplos de vallenatos en los que se ha sustituido el acordeón por la guitarra, como es el caso de *Voces y Guitarras*). Desde allí se intentará capturar elementos relacionados a los melodiosos o al estilo melódico típico del género.

En cuanto a elementos rítmicos generales del vallenato, además de lo ya descrito en cuanto al bajo en el paseo, no ha habido aportaciones sustanciales de los autores. El material existente parece enfocarse en la descripción de los patrones de acompañamiento del bajo y los instrumentos de percusión. El paseo vallenato hoy por hoy normalmente se escribe en la métrica de compás partido (2/2) como la gran mayoría de ritmos del caribe de compás binario simple. No obstante lo anterior, Bermúdez opta en sus ejemplificaciones por la métrica de 2/4.

Armónicamente el material musical del vallenato se suscribe en el discurso tonal mayor-menor, con predilección por el modo mayor debido a cuestiones de facilidad en la digitación del acordeón (González, 2007). El vallenato opera básicamente dentro de la rutina armónica tonal de tónica, dominante y subdominante, características heredadas de las músicas europeas. Todo esto ha contrastado con algunos cromatismos que discretamente ha proporcionado la guitarra. Algunas variaciones a su discurso tonal se han sucedido a partir de la década de los 80 con la introducción de modulaciones o pasajes modulantes y algunos elementos cromáticos (Bermúdez, 2004b) (González, 2007). No obstante, y según los mismos autores, estos elementos no tuvieron lugar suficientemente dentro de la estética del vallenato como para hablar de cambios sustanciales dentro de su composición estilística armónica<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Debe tenerse muy en cuenta aquí el contexto, a nivel de tiempo, en que fueron enunciadas estas apreciaciones. Es probable que en los últimos 15 o 20 años algunos de estos elementos, en mayor o menor medida, hayan tenido lugar.

## TRADUCCIONES

### Sobre la selección del repertorio

Uno de los primeros pasos fue la elección de las piezas a traducir. Inicialmente, se realizó una clasificación de todo el repertorio de la música de El Binomio de Oro con Rafael Orozco, es decir, el comprendido entre los años 1976-1992. Fueron en total unas 200 canciones aproximadamente que se organizaron y catalogaron<sup>13</sup> en criterios como el tempo, la tonalidad, el número de voces, la presencia de coros, entre otros aspectos menos relevantes. A pesar de que la mayor parte de esta música ya resultaba muy familiar al autor, esta clasificación sirvió sobre todo para saber cuáles eran los ritmos o aires más comunes, las formas o estructuras, la recurrencia de coristas o de varias voces en el canto principal, entre otros. Aparte de lo anterior, como ya se mencionó antes, se rastrearon los datos de reproducción en la red social YouTube para determinar cuáles canciones eran las que más se conservaban en la memoria de los oyentes, las más versionadas y las que tenían más elaboraciones en karaoke. De todo este trabajo, se eligieron seis canciones que estaban dentro del grupo de las más representativas de la agrupación.

Las piezas para la traducción, como ya se mencionó anteriormente, se han elegido en primera instancia por su representatividad<sup>14</sup> dentro del repertorio del Binomio de Oro con Rafael Orozco y ya dentro de este grupo la selección ha seguido las preferencias del autor. Las piezas elegidas son las siguientes:

1. **El higuero** [paseo rápido, composición de Abel Antonio Villa]
2. **Dime pajarito** [paseo lento, composición de María C. de Daza y Octavio Daza]
3. **Sombra perdida** [paseo lento, composición de Rita Fernández Padilla]
4. **Lleno de ti** [paseo lento, composición de Mateo Torres]
5. **Mi novia y mi pueblo** [paseo lento, composición de Octavio Daza]

---

<sup>13</sup> Esta clasificación o sistematización del repertorio fue elaborada en una hoja de cálculo que se suministra en el Anexo 2 del proyecto.

<sup>14</sup> Esta *representatividad* es en doble sentido. Por una parte, se han seleccionado canciones dentro de las que han tenido mayor aceptación y que más han permanecido en la memoria del público general —esto se ha podido más o menos determinar por información recopilada desde la plataforma de YouTube—. Por otro lado, el estilo en el que se encuentra la mayoría de piezas escogidas (cuatro de seis) es aquel en el que la agrupación se consolidó como la mejor representante en su época: el *vallenato romántico*.

## 6. El parrandón [paseo rápido (chandé), composición de Alejo Durán]

De 200 canciones que aproximadamente conforman el repertorio de Rafael Orozco con el Binomio de Oro, un 3% son aires como la puya y el vallenato conocido como «sabanero», un 10% merengues, 30% paseos rápidos, y un gran 57% de paseos lentos<sup>15</sup>. Fue por esta razón que, de las seis canciones elegidas y traducidas, cuatro de ellas son paseos lentos y solo dos son paseos rápidos.

### Sobre el proceso de creación

Lo primero es comentar que varias de las ideas y presupuestos que se tenían en un inicio, algunos fueron ejecutados, otros cambiaron ligeramente hacia el final y otros lo hicieron radicalmente. Asimismo, algunos aspectos nuevos emergieron mientras se llevaba a cabo la realización del entramado teórico y también de las creaciones mismas del proyecto. Lo cierto es que casi todo esto contribuyó positivamente de una forma u otra a la consolidación del mismo.

Al incorporar en el marco conceptual al autor J. F. Sans, se tomaba el concepto de *traducción* en el proyecto. Sans vincula en este concepto todas las prácticas de cambio de formato; brindando tres categorías de ejecución: *transcodificación*, *explicitación* y *adaptación* que podrían resumirse como tres niveles de participación de la subjetividad del traductor en su traducción. Sans habla además de incompatibilidades idiomáticas, lo que le venía muy bien a las intenciones creativas del autor. Al principio, naturalmente, no se sabía muy bien qué hacer con estas categorías, cuáles escoger ni por qué. Si bien dentro del desempeño artístico del autor de este proyecto, se había ya tenido la oportunidad de realizar lo que comúnmente se conoce como arreglos o adaptaciones, había muchas dudas sobre qué dirección tomar en este aspecto. Tendría que averiguarse cómo se podría crear cada una de estas categorías y cuáles se adaptarían mejor a las ideas que se tenían pero que no se podían ni siquiera describir bien.

Como primera medida, se inició observando algunos ejemplos de *traducciones musicales*<sup>16</sup>, dentro y fuera del estilo vallenato. En la red social YouTube existen algunas propuestas en las que el piano participa en el vallenato, entre ellas una versión para piano y voz del tema *Sombra Perdida* con su

---

<sup>15</sup> En mi clasificación opté inicialmente por poner tres tipos de paseo: paseo rápido, paseo (a secas) y paseo lento. Me pareció importante al inicio diferenciarlos por tempo, esto por la cantidad de canciones en cada una de estas tres clasificaciones. Tomando la blanca como unidad de tiempo: paseo rápido de 115 y hacia arriba (30% del repertorio). Entre 85 y 95 paseo (24%) y menos de 80, paseo lento (33%). No obstante, luego opté por llamarlos solo paseo lento por ser la clasificación más generalizada.

<sup>16</sup> En el medio artístico nuestro a veces se le conoce a este concepto como *adaptaciones*, *arreglos* o *versiones*, entre otras denominaciones.

compositora Rita Fernández al piano. Como este, se encontraron otros pocos temas vallenatos en versión de piano y voz, e igualmente con el piano como instrumento secundario en ensambles instrumentales más actuales de música vallenata. También se hallaron algunos tutoriales para hacer (o imitar) el bajo y el acordeón en el teclado. Todo lo anterior fue de mucha utilidad para el inicio porque brindaban algunas ideas y caminos importantes.

El primer intento de traducción se suscribía, inconscientemente, en la primera categoría propuesta por Sans: la *transcodificación*. Lo que se hizo fue básicamente pasar las notas de la transcripción ya elaborada previamente, de acordeón y de bajo eléctrico, al piano. Se decidió integrar la percusión a la traducción considerando que al piano solo le era muy difícil conservar el estilo festivo de la pieza, además, pronto se volvió evidente que la caja y la guacharaca brindan un soporte rítmico imprescindible para estas piezas en particular. En el formato final estaban la voz, la percusión (caja y guacharaca) y el piano, en el que en la mano derecha se había puesto el acordeón, y en la mano izquierda el bajo. Fue la primera experiencia, y con ella se aprendió muchísimo sobre qué se quería hacer en realidad, y también sobre qué no se quería.

Como resultado, la pieza elegida, *El higuero*, en esta traducción inicial había perdido gran parte de su carácter febril y festivo. Las melodías del acordeón perdieron en su mayoría el interés, por varias razones. Primero, como ya se mencionó en el apartado de *Caracterización musical del vallenato*, en el acordeón las melodías frecuentemente son construidas por una conexión de intervalos simultáneos diversos y con notas muy distantes entre sí, algo que en el instrumento no es algo tan difícil de lograr<sup>17</sup>. Esta conexión de notas a su vez en el acordeón no se escucha abrupta por cuestiones tales como el timbre o el volumen diverso de las notas simultáneas. Es decir, en ocasiones la melodía conecta notas a distancia de hasta dos octavas por encima o por debajo, y es esto, al parecer, lo que hace que las melodías tengan en este instrumento una característica especial de «brillo». El hecho es que esto es empíricamente muy difícil en un instrumento como el piano (al igual que en muchos otros instrumentos), además de que tocar notas simultáneas con tanta distancia en una melodía generalmente no produce buenos resultados. Por tanto, al ser este mecanismo del acordeón algo inaccesible en el piano, esto da como resultado que muchas de las melodías del acordeón tocadas al piano suenen consecuentemente más pobres en este instrumento.

---

<sup>17</sup> Este aspecto ya se expuso en el apartado de *Caracterización musical del vallenato*. Al respecto se presentó la **Figura 3**, p. 49.

En cuanto el acompañamiento de la mano izquierda del piano, el problema principal yace en que el sonido del piano no produce una compensación sonora igual que el bajo cuando se vincula a la percusión del vallenato. En otras palabras, el soporte que brinda el conjunto de bajo eléctrico, caja y guacharaca es muy superior al que se da cuando el piano reemplaza al bajo en este trío. Además de esto, en el piano no se puede contar con dispositivos técnicos muy presentes en el instrumento (y en un tema como El higuierón particularmente) como el *glissando* tal como se concibe en el bajo. Todo esto conlleva a que el soporte a nivel de acompañamiento sea muy insuficiente. Después de este primer intento de traducción de *El higuierón*, no fueron necesarias las críticas para conocer los resultados poco satisfactorios de este primer trabajo.

Luego de estos resultados poco favorables se tomaron varias decisiones. La primera y más categórica fue que el bajo eléctrico debería estar presente al menos en las traducciones de las piezas rápidas. La segunda es que las melodías, así como casi todo el material musical en general, se sometería a cambios para aprovechar, e incluso, apropiarse de las riquezas y no de las flaquezas del piano como hasta ahora un primer intento de traducción parecía haber hecho. Debía intentarse con las dos categorías restantes, ya que, con esta primera categoría, la *transcodificación*, el resultado de pasar simplemente las notas de un formato a otro, sin ni siquiera modificar o añadir nada, había sido poco satisfactorio por las razones mencionadas.

El resultado con la categoría de *explicitación* parecía mucho mejor ahora, y con los resultados se pudo descubrir algo muy importante. Lo que no funcionaba bien se debía a que hasta este momento no se había sido consciente de que es muy importante contar con el potencial o la idiosincrasia de cada instrumento. Aquellos lugares donde el acordeón puede brillar, el piano no necesariamente lo puede hacer. Para que el piano en las traducciones logre sobresalir de manera análoga a como el acordeón lo hace en los temas originales, se debe modificar convenientemente el material que va a ser interpretado por el piano. Se debían realizar muchos cambios importantes, entre ellos recapacitar sobre la idea de traducción literal, pues parecía ser esto lo que en general no producía los resultados esperados. Hasta ahora, todavía se estaba trabajando en la traducción de la primera pieza.

Fue entonces cuando se optó por la tercera categoría, la *adaptación*. Se decidió tomar más parte en la creación y darle un estilo más propio, un retoque más desde la musicalidad misma del autor, desde su *yo musical*. Tras probar durante mucho tiempo al piano con formas distintas y diferentes enfoques, lo que más evidente surgía era la idea de que había que recurrir a estilos pianísticos ya creados para hacer surgir el piano. Las melodías vallenatas no eran pianísticas por obvias razones: no habían sido creadas por

y para un piano sino por un instrumento bastante diferente. Se recurrió entonces a literatura pianística de otros géneros como la música caribeña, el Latin Jazz, el jazz y la música clásica. Se probó con elementos de los acompañamientos de algunos ritmos antillanos, como el bolero y el danzón cubano, y en las melodías adaptando fraseos melódicos de la guitarra vallenata. De esta manera, los resultados en las sonoridades de los paseos lentos mejoraron notablemente.

Luego de estos descubrimientos, la cuestión era ¿cómo conservar elementos del vallenato y del acordeón para que las creaciones no se vieran tanto como versiones libres de estos temas? La primera medida frente a esto fue tratar de conservar, en lo posible, algunas sonoridades melódico-armónicas del acordeón: introducciones (melodías), interludios y contramelodías. Otra medida fue decidir que la voz cantante se presentaría ineludiblemente como estaba en las piezas originales, haciendo solo cambios mínimos en cuanto a tonalidad, por ejemplo, para adecuarse a los registros de los cantantes colaboradores. Armónicamente se hicieron algunas rearmonizaciones mínimas para no permanecer (por gusto personal del autor) en el sistema básico de tónica, dominante y subdominante, que es lo predominante en el lenguaje armónico del vallenato en el estilo al que se estaba apuntando. Era una negociación muy interesante y a primera vista inédita lo que se pretendía: el piano iba a intentar reemplazar el acordeón haciendo modificaciones tanto idiomáticas como técnicas y estilísticas para tratar de llegar mejor a los efectos sonoros deseados, pero a la vez sin alejarse mucho del punto de partida. Esto, hasta ahora, parecía ser la clave de todo el trabajo.

Luego de muchas pruebas y experiencias positivas y negativas al piano, se llegó a la conclusión de que esta negociación podría darse de muchas maneras, pero no necesariamente como se había visualizado previamente. Parecía incluso que se había llegado a algo más importante aún: el piano o *lo pianístico* podría abandonar su carácter sumiso o poco propositivo en aquella ecuación. Surgió, entonces, la siguiente cuestión ¿por qué no permitir que el piano proponga desde su naturaleza, desde todo lo que se ha construido alrededor de este instrumento históricamente? Esto parecía alejarse de la idea de traducción como se pensó en un primer momento, dirigiéndose hacia algo que parecía ser más una traducción comentada, ¿qué tal si la traducción en sí se concibiera como un pretexto para una exposición más intensa sobre un posible rol del piano en el vallenato?

Tras intentar con una segunda traducción, la del paseo lento y de carácter romántico, *Dime pajarito*, otra claridad apareció: dependiendo de qué estilo sea el del tema musical a traducir podría el resultado inclinarse más a un lado de la balanza o al otro. Hasta ahora todas las reflexiones se habían construido y estancado a partir de los resultados en la traducción de una sola pieza. Con *Dime pajarito*, se

abrieron nuevas posibilidades. Luego de una escucha prolongada de interpretaciones de vallenatos con guitarra, de distintas versiones y de probar de muchas maneras, se descubrió que en los paseos lentos se podían poner en funcionamiento muy diferentes dispositivos musicales, técnicos y de otras índoles que no cabrían en los paseos rápidos, y viceversa. Esto se sumó a la decisión previa de que en los paseos lentos el piano hiciera toda la parte instrumental, es decir, que en este caso el formato resultante fuera voz y *piano*.

Aparte de los afectos que la canción suscita, posee una composición literaria que ayuda muchísimo en esta tarea. Elementos como la ternura, el desamor, la nostalgia, etc. fueron los primeros contenidos que ayudaron a preparar la traducción. A nivel de contenidos musicológicos, parecía que la estructura del patrón de acompañamiento del danzón cubano se integraba muy bien, dada su semejanza al paseo lento. Esto se debía también, como se comentó antes en el proyecto, a que las raíces de este subgénero están relacionadas con la música antillana. Otros aspectos musicológicos importantes fueron la integración de elementos de la música clásica y las rearmonizaciones, tratando de vincular todo esto a los afectos y sentimientos que la canción conlleva, claro está. Era la oportunidad de dejar que lo pianístico tomara un poco más las riendas creativas y los resultados de esta decisión finalmente parecían muy positivos para el proyecto.

Se puede decir que, en adelante, las otras tres traducciones de paseos lentos siguieron básicamente el mismo rumbo de esta primera. El patrón de acompañamiento del danzón cubano fue sometido a diferentes procedimientos de adecuación para integrar las traducciones de este tipo. A esto se pudo integrar la idea de representar algunas cualidades técnicas interpretativas del acordeón: principalmente los adornos melódicos como acciaturas, mordentes, y trémolos que sustituían las notas largas, entre otros. En el tema *Mi novia y mi pueblo* se tomó el lenguaje melódico en acordes que propone la melodía de la introducción, sobre esto se intentó de muchas maneras y la más efectiva fue intercambiar entre acordes y notas aisladas para facilitar la ejecución.

Una práctica que produjo muchos beneficios fue la escucha prolongada de interpretaciones de vallenatos en guitarra. En el cuerpo del trabajo se han citado textos como los de Bermúdez Romero (2018) y Luque Ulloque (2012) en los que se trabaja el estilo de la guitarra vallenata. Estos poseen información valiosa tales como patrones rítmicos, estilos melódicos, etc., que ayudaron a idear algunas concepciones de un «vallenato pianístico». Los aportes musicales concretos de estos dos trabajos serán expuestos más adelante cuando se describan con detalle los recursos utilizados.

De manera semejante, la escucha y transcripción del papel del bajo fue imprescindible para idear el acompañamiento que tendrían las traducciones de paseos lentos. El rol de mano izquierda del piano fue casi siempre pensado entre el danzón cubano, el ritmo de rumba y el apoyo que realiza el bajo en el conjunto vallenato. El aporte del danzón y la rumba se basa en dos circunstancias principalmente: ambas tienen algo con lo que el vallenato no ha contado: tradición pianística, y a su vez, una estructura rítmica que se asemeja bastante al paseo vallenato. El acompañamiento de la mano izquierda y de ambas manos, en los momentos en que estuvo presente la voz cantante, también fue determinado por el acompañamiento que tradicionalmente ha desempeñado la guitarra en la música vallenata.

Luego de trabajar con los temas lentos se tomaron los dos paseos rápidos que estaban dentro del repertorio, *El higuero* y *El parrandón*. En este momento ya se tenía mayor claridad en cuanto a dejar que el piano desempeñara un rol más propositivo. En *El higuero*, el primero de estos temas, se sustituyó una parte de uno de los solos del acordeón por uno con elementos del Latin Jazz, pues la idea era crear un entorno en el que el instrumento se desarrollara con más familiaridad. En las dos piezas rápidas la estructura rítmica de muchas de sus partes se conservó lo más cercana al tema original, esto por tratarse de secciones en las que este elemento rítmico era el más insigne o más reconocible.

### **Descripción de los recursos utilizados**

En este apartado se exponen con detalle los elementos que se tuvieron en cuenta en la creación de las traducciones de las seis piezas. La metodología en la que se presenta esta descripción es a partir de los elementos característicos, recurrentes y transversales al total de las traducciones. Es importante recordar que la parte de la voz no ha sufrido cambios importantes exceptuando cambios de tonalidad para ajustarse al registro de la nueva voz cantante. En cuanto a la percusión, cuando esta ha estado presente en las traducciones, no ha sufrido tampoco cambio alguno por lo que se explicó anteriormente con respecto a que es el soporte rítmico de las piezas y, además, la intención desde el inicio no fue intervenir en este aspecto. La parte del bajo ha sufrido algunas modificaciones rítmicas menores, y ha sido intervenida armónicamente para ajustarse, en primer lugar, a las nuevas tonalidades, y también, a las rearmonizaciones propuestas por la parte traducida del piano.

Los fragmentos de partitura presentados aquí se han hecho con la intención de mostrar uno o dos ejemplos de cada recurso o circunstancia determinada, no pretenden mostrar su empleo exhaustivo en las traducciones. Las ilustraciones se han hecho con recortes de las partituras ya creadas, por lo que en algunos casos aparecen los instrumentos designados al comienzo del pentagrama, pero en otros no es así.



Siempre se muestra el sistema completo con todos los pentagramas de los instrumentos implicados: en los paseos lentos, tres (uno para la voz y dos para el piano). En los paseos rápidos, cuatro (los tres anteriores más el del bajo eléctrico). Para todos los casos, sin excepción, el orden en los pentagramas es, de arriba hacia abajo: voz, piano y bajo. La voz siempre está escrita una octava arriba de los sonidos reales.

En general no puede decirse que se haya adoptado en cada traducción una de las dos categorías de Sans de *explicitación* y *adaptación* por separado y con exclusividad. En su lugar, se han aplicado las categorías en función de aspectos como el tipo de pasaje o de la sección de la que se trate, y por supuesto de las decisiones del traductor en cuanto a compatibilidad. Es por lo anterior que en general en una misma traducción se ha recurrido a las dos categorías en diferentes proporciones.

### **Traducción de algunos elementos estilísticos del acordeón vallenato**

Los elementos que se han traducido del acordeón vallenato se pueden clasificar en dos grupos. El primer grupo es en el que están los procedimientos que no han sufrido cambios contundentes y puede decirse que han sido traducidos con un gran porcentaje de literalidad (lo que estaría dentro de la *transcodificación*). El segundo, es aquel en el que se han tenido que aplicar modificaciones y ajustes por cuestiones idiomáticas (lo que estaría dentro de la *explicitación*).

En lo que respecta al primer grupo, se presentan los mordentes superiores e inferiores y sobre notas a distancia de tercera (estos últimos aparecen con bastante frecuencia en el acordeón en los finales de frase dentro de las notas de arpeggios triádicos descendentes). En la siguiente Figura se presenta un ejemplo de los mordentes superiores.

The image shows a musical score for the piece 'Dime pajarito' at measure 68. It consists of two staves: a vocal staff (V.) and a piano accompaniment staff (P.). The piano part is written in 6/8 time and features a steady eighth-note bass line and a treble line with chords and arpeggios. The vocal line has rests in the first two measures and then a melodic line with upper mordents (indicated by a tilde symbol) over the notes. Chord symbols Dm7, G7, and C are placed above the piano part.

**Figura 7. Mordentes superiores [Tema: Dime pajarito. Compás 68]**

En algunas pocas ocasiones y con mucha menos frecuencia se utilizaron también mordentes inferiores. Mientras en el acordeón la cuestión de utilizar superiores o inferiores no parece seguir un

camino muy claro a nivel estilístico, en el piano el uso de uno u otro en las traducciones ha dependido en gran medida de cuestiones idiomáticas.

Existe un recurso melódico de uso extendido en el acordeón. Se trata de algo que guarda mucha semejanza con los mordentes si bien sobre intervalos mayores a la segunda. Se usa principalmente en los cierres de frase y en las contestaciones cortas que hace el acordeón a la voz cantante. A continuación, se presentan los ornamentos a intervalo de tercera.

**Figura 8. Ornamentos a intervalo de tercera. [Tema: Sombra perdida. Compás. 60]**

También de este primer grupo está el uso de *acciacaturas* superiores, las cuales son igualmente características del estilo en el acordeón en melodías tanto a una voz como a dos voces. Este recurso en muchas ocasiones se ha efectuado en el piano como sustituto de los mordentes inferiores dobles como el caso ilustrado a continuación.

**Figura 9. Uso de acciacaturas superiores [Tema: Dime pajarito. Compás 3]**

En el piano este recurso recibe casi los mismos tratamientos que los mordentes citados anteriormente. Además, mientras en el acordeón parecen efectuarse con notas dobles en algunos casos, en el piano, para facilitar la fluidez melódica se han efectuado siempre a una sola voz.

Por último, dentro en este mismo grupo tenemos las melodías en acordes. Estas son muy comunes en las introducciones pues para el acordeón las melodías de este tipo resultan muy características para el género por ser de fácil ejecución en el instrumento. En el piano este tipo de melodías son características dentro del lenguaje del jazz en un mecanismo comúnmente conocido como *locked hands* o *block chords*. Para este caso, dado que la mano izquierda se halla haciendo el acompañamiento, se ha realizado solo con la derecha. En casos como este, en el piano se debe realizar un énfasis sobre la nota superior que, como en el caso presente, suele ser la nota melódica. Al final de este pasaje introductorio se han tocado los acordes a manera de arpeggios rápidos en el piano, con lo que se intenta imitar el sonido del acordeón melódico realizando trémolos en acordes, un mecanismo también usual en el instrumento. En el siguiente ejemplo se ilustra el recurso de melodías en acordes.

The image shows a musical score for the piano introduction of 'Mi novia y mi pueblo'. It consists of two staves: VOZ (Vocal) and PIANO. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked as quarter note = 67. The VOZ staff has a treble clef and contains four measures of whole rests. The PIANO staff has a grand staff (treble and bass clefs) and contains four measures of music. The first measure starts with a piano dynamic (mf) and features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second, third, and fourth measures are characterized by 'locked hands' chords, where the right hand plays a melodic line and the left hand plays a bass line, both using block chords. Above the PIANO staff, a dashed line indicates the chord progression: B7, E, and B7. The music concludes with a final chord in the fourth measure.

**Figura 10. Melodías en acordes [Tema: Mi novia y mi pueblo. Compás 1]**

Dentro del segundo grupo, procedimientos en los que se han hecho ajustes más significativos por cuestiones idiomáticas, tenemos las notas largas en el acordeón. En este caso, ya que es evidente que en el piano no se pueden realizar tales valores, se ha recurrido al trémolo doble. Este es un dispositivo técnico que se presenta como una posible solución que se presenta para los instrumentos de cuerda percutida cuando requieren ejecutar duraciones amplias que sobrepasan las duraciones que estos instrumentos pueden producir de manera natural. En las seis traducciones se ha empleado este recurso. El trémolo en el piano, así como en los instrumentos de cuerda percutida, consiste en la ejecución repetitiva rápida de una nota o varias. En el piano suele ser de dos notas y se encuentra más comúnmente dentro del repertorio clásico. Se diferencia del trino en que en este se ejecutan notas a distancia de segunda, mientras que en el trémolo las notas implicadas tienen mayor distancia entre sí. El trémolo puede ser medido o no medido, es decir, puede ejecutarse dentro de una de las divisiones del pulso (semicorchea, fusa, semifusa, etc.) o de manera libre. En las presentes traducciones, por cuestiones prácticas y de sonoridad se ha efectuado de la segunda

forma, si bien en la escritura se refleja el valor aproximado teniendo en cuenta el tempo de la pieza. A continuación, dos ejemplos del uso del trémolo en dos pasajes traducidos.

The image shows a musical score for a piece titled 'Dime pajarito'. It consists of two staves: 'VOZ' (Vocal) and 'PIANO'. The tempo is indicated as  $\text{♩} = 68$ . The vocal line is mostly silent, with a few notes in the first measure. The piano accompaniment starts with a *mf* dynamic. The right hand of the piano part features a tremolo pattern over a G chord, while the left hand plays a steady eighth-note bass line.

**Figura 11. Trémolos [Tema: Dime pajarito. Compás 1]**

### ***Acompañamientos pianísticos basados en el bajo del vallenato***

El material musical que brinda el bajo vallenato para realizar las traducciones es fundamental cuando se habla del acompañamiento de la mano izquierda en las piezas resultantes. Debe recordarse que el bajo estará presente en la parte del piano solo en los paseos lentos, ya que en los paseos rápidos esta parte la hará el mismo bajo eléctrico con pocos o ningún cambio rítmico importante. En las traducciones de los paseos lentos, los esquemas de acompañamiento del bajo vallenato han estado presentes en las partes de la mano izquierda cuando el piano cumple rol de acompañamiento de la voz cantante, en esos momentos la derecha recurre a esquemas semejantes a los que ejecutan los bajos del acordeón o la guitarra acompañante. En las partes instrumentales como introducciones e interludios, la mano izquierda ha optado preferentemente por esquemas de acompañamiento cercanos al danzón cubano por presentar estos mejor soporte rítmico-armónico a las melodías de la mano derecha. A continuación, explico el motivo de esta decisión. El papel que desempeña el bajo eléctrico en el vallenato —no solo en el repertorio que aquí se ha trabajado sino también a nivel general— se complementa con la participación de la caja, los bajos del acordeón y a veces también de la guitarra, sin este tipo de complementación el papel del bajo resulta algo escueto o insuficiente como acompañamiento único. Fue por esta razón que llevar el acompañamiento del bajo eléctrico a la mano izquierda del piano, todo el tiempo, no produjo los resultados esperados.

Para la incorporación del bajo a las traducciones se han seguido los aportes en los trabajos, ya citados: *El bajo en el paseo vallenato según José Vásquez* (Mejía Gómez, 2006), y, *Melotipos que definen la interpretación del paseo vallenato en el bajo eléctrico* (Ríos Vargas, 2016). No obstante, la mayor fuente

en este respecto para la creación de las piezas ha sido la información obtenida a partir de las transcripciones mismas de los temas implicados. En el siguiente ejemplo se muestra el acompañamiento de mano izquierda del piano articulado con acompañamiento guitarrístico en mano derecha.

**Figura 12. Patrón del bajo eléctrico en el acompañamiento del piano [Tema: Sombra perdida. Compás 8]**

### **Acompañamientos pianísticos basados en la guitarra vallenata**

La razón por la que resulta valioso conocer sobre el papel de la guitarra en el vallenato es porque este instrumento guarda relación con el piano en mayor medida que el acordeón. La tímbrica del piano y la guitarra guardan mucho en común por tratarse de instrumentos de naturaleza semejante, son instrumentos cuya acción central es la vibración de una cuerda: de cuerda percutida el piano y de cuerda pulsada la guitarra. El lado de la guitarra que más aporta al presente proyecto es su rol como instrumento acompañante, sobre todo cuando es el único en el acompañamiento. A pesar de que mecanismos como el rasgueo y el apagado, entre otros, no son de fácil adopción en el piano, su desempeño con el acompañamiento arpegiado resulta de gran ayuda como referencia para la creación de un acompañamiento pianístico en el vallenato. Básicamente todos los patrones de acompañamiento de la mano derecha han sido tomados de los patrones encontrados en el material de guitarra vallenata presentado ya antes en este proyecto. De los trabajos citados, los que más sustancialmente han aportado en la creación de las traducciones han sido dos: *La guitarra en el vallenato. Contexto histórico y elementos ritmo-melódicos básicos para el acompañamiento del vallenato en la guitarra* (Bermúdez Romero, 2018), y, *La guitarra vallenata: Adaptaciones de paseo y merengue vallenato para formatos de cuarteto de guitarra y guitarra solista* (Luque Ulloque, 2012). El primer trabajo se centra en el acompañamiento de la guitarra en el vallenato, mientras el segundo en adaptaciones de vallenato para cuartetos de guitarra. De

estos dos trabajos se ha recopilado información valiosa sobre el desempeño de la guitarra en la música vallenata, a tal punto que casi la totalidad de acompañamientos tocados por una o ambas manos del piano en las traducciones creadas se ha basado en estos trabajos. En primer lugar, ya desde la **Figura 6** anterior se puede ver la aplicación en la mano derecha del piano de uno de los acompañamientos guitarrísticos o «guitarra marcante» propuestos por Bermúdez (p. 35). En la siguiente figura se muestra un tipo de acompañamiento basado en los suministrados por el autor Bermúdez Romero.

The musical score for Figure 13 consists of three staves. The top staff is labeled 'VOZ' and contains a treble clef, a key signature of three sharps, a 4/4 time signature, and a tempo marking of  $\text{♩} = 66$ . The middle and bottom staves are labeled 'PIANO' and contain a grand staff with treble and bass clefs. The piano accompaniment features a rhythmic pattern in the right hand with chords A, B7, and E7, and triplets. The left hand has a bass line with a similar rhythmic pattern. The vocal line is mostly rests.

**Figura 13. Tipo de acompañamiento de guitarra basado en Bermúdez Romero [Tema: Sombra perdida. Compás 2]**

Este tipo de acompañamiento de mano izquierda está basado en uno de tipo arpegiado mostrado en el paseo *Los hijos de Sergio Mora*, propuesto en las pp. 47 y 50 del texto de Bermúdez. Este acompañamiento fue elegido para esta traducción por su semejanza con el patrón del bajo que lleva el tema original. A continuación, una ilustración con un tipo de acompañamiento basado en los que aparecen en el texto de Luque Ulloque.

The musical score for Figure 14 consists of three staves. The top staff is labeled 'VOZ' and contains a treble clef, a key signature of three sharps, a 4/4 time signature, and a tempo marking of  $\text{♩} = 8$ . The middle and bottom staves are labeled 'PIANO' and contain a grand staff with treble and bass clefs. The piano accompaniment features a rhythmic pattern in the right hand with chords G, F#, and G. The left hand has a bass line with a similar rhythmic pattern. The vocal line has lyrics: 'da don - de mue - re el sol'.

**Figura 14. Tipo de acompañamiento de guitarra basado en Luque Ulloque [Tema: Mi novia y mi pueblo. Compás 11]**

El acompañamiento anterior está estrechamente relacionado con el del patrón de bajo común para el paseo lento. El autor lo expone en una adaptación suya para guitarra (p. 136, adaptación para guitarra solista del paseo *La loma*). En este mismo trabajo se emplea el patrón de bajo que predomina en las traducciones de paseos rápidos del presente proyecto.

### ***Acompañamiento pianístico basado en el danzón cubano y la rumba***

Para la creación de las traducciones de paseo vallenato lento fueron indispensables las contribuciones pianísticas del danzón cubano. La razón de esto se debe a dos circunstancias primordialmente. Por un lado, el danzón es una música cuya estructura de patrón rítmico base guarda mucha semejanza con el paseo vallenato, sobre todo con el de tempo lento. Por otro lado, es una música de fuerte tradición pianística. El danzón constituye la columna vertebral de su esquema de acompañamiento con la clave de son, específicamente en su disposición 3-2. Es un esquema rítmico de dos compases de dos tiempos cada uno, escrito en 2/4 o en 2/2 (Figura 15). Al momento de considerar vincularlo a las traducciones, se ha optado por tomar sólo un compás de los dos que componen el esquema: el que corresponde al compás de tres de la clave. Esto es lo que se conoce también como *clave caribe*, y es común a muchas músicas de esta región. Por eso no es casualidad que el danzón y el paseo coincidan en ese aspecto. Esta decisión se ha tomado luego de probar adaptando el esquema de dos compases completo y observar que no funcionaba tanto como solo usando una parte de él.



***Figura 15. Patrón básico de mano izquierda del danzón cubano adaptado a la mano izquierda del piano (la nota en paréntesis se omite algunas veces).***

En la siguiente figura se muestra una adaptación del patrón rítmico del danzón cubano al acompañamiento pianístico del paseo vallenato lento.

The musical score for Figure 16 consists of two staves. The top staff is labeled 'V.' (Vocal) and contains four measures of rests. The bottom staff is labeled 'P.' (Piano) and contains four measures of music. The first measure has a C/G chord and a rhythmic pattern of quarter notes. The second measure has a G chord and a similar rhythmic pattern. The third measure has a C/G chord and the same pattern. The fourth measure has a G chord and the same pattern. The piano part is marked with a piano 'p.' dynamic.

**Figura 16. Patrón rítmico del danzón cubano adaptado al vallenato [Tema: Dime pajarito. Compás 4]**

Otros ritmos de los que se ha hecho apropiación es de los esquemas de acompañamiento de la *rumba* (figura rítmica conocida también como *tresillo cubano*) en su forma más básica (Figura 17). Junto con el danzón cubano estos esquemas de acompañamiento constituyen un alto porcentaje en la composición de la mano izquierda en las traducciones de los paseos lentos.

The musical score for Figure 17 is a single bass line. It starts with a C chord and a rhythmic pattern of quarter notes. The second measure has a G7 chord and a similar rhythmic pattern. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

**Figura 17. Patrón básico de acompañamiento de mano izquierda de la rumba (tresillo cubano) adaptado a la mano izquierda del piano.**

The musical score for Figure 18 consists of two staves. The top staff is labeled 'V.' (Vocal) and contains four measures of music. The bottom staff is labeled 'P.' (Piano) and contains four measures of music. The first measure has a C chord and a rhythmic pattern of quarter notes. The second measure has a C chord and a similar rhythmic pattern. The third measure has a C chord and a similar rhythmic pattern. The fourth measure has a C chord and a similar rhythmic pattern. The piano part is marked with a piano 'p.' dynamic. The lyrics 'Di-me pa-ja-ri-to' are written below the vocal line.

**Figura 18. Esquemas de acompañamiento de la rumba y su aplicación en las traducciones [Tema: Dime pajarito. Compás 12]**

### Aportes desde el *Latin Jazz*

Se ha tenido la precaución de no introducir demasiados elementos del jazz, sobre todo armónicos, pues luego de probar de esta manera inicialmente con algunas traducciones, no se han obtenido los resultados esperados. Lo anterior desde dos puntos de vista. En primer lugar, las armonías jazzísticas



presentes hoy en prácticamente cada género popular, se tornan un tanto invasivas y crean una atmósfera que da la idea de estar más frente a una *fusión* que a una traducción propiamente dicha. Los pocos elementos que se han incorporado del jazz —rítmicos principalmente— han sido por medio de su subgénero el Latin Jazz, cuyos elementos fundamentales provienen de la música del Caribe, afrocubana sobre todo, y del Brasil. Aparte de lo anterior, con frecuencia en las traducciones ha habido una cercanía al estilo pianístico de los Valdés: Bebo y Chucho, en su interpretación de temas lentos como danzones y otros géneros semejantes<sup>18</sup>. En menor medida, ha estado en un pasaje específico, la influencia del pianista Michel Camilo con su *salsa stride*: un estilo de acompañamiento de mano izquierda que realiza este pianista en una versión suya para piano y conga del tema Blue Bossa. Se presentan a continuación cuatro fragmentos de las traducciones cuya construcción ha sufrido la influencia de estas músicas.

34  
V. 8  
Hoy so-lo, e-res som-bra de mi vi - da y las som-bras pa-san y se ol-vi -

P. A Bm7  
mf  
8 - -

**Figura 19. Tumbao de son en mano derecha y acompañamiento de bajo típico para coros en mano izquierda [Tema: Sombra perdida. Compás 35]**

<sup>18</sup> En este respecto vale la pena citar dos piezas que han servido de influencia para la creación de algunas de las traducciones. La primera es Lágrimas negras en la versión de Bebo y El Cigala, de la que se puede mencionar la parte del interludio del piano, ya que esta sirvió para la creación del acompañamiento en tresillos de una parte de la traducción de la pieza Dime pajarito. La segunda, es el tema Cenizas en la versión de Omara Portuondo y Chucho Valdés, cuya influencia pianística ha estado en gran parte de la creación del estilo pianístico general de las traducciones de los paseos lentos.

**Pregones**

V. 57 Pe-ro va-mo'a bus-ca'una - cor-deón... (Pa' for-mar un pa - rran-dón) Quie -

P. F Dm7 Gm7 C7 FΔ

B.

**Figura 20. Tumbao en mano derecha y acordes en ritmo básico en mano izquierda [Tema: El parrandón. Compás 58]**

V. 57 Sa - lí preo - cu - pa - do pa' la gran ciu - dad..

P. C  $\frac{3}{3}$   $\frac{3}{3}$  /B $\flat$   $\frac{3}{3}$   $\frac{3}{3}$  F/A  $\frac{3}{3}$   $\frac{3}{3}$   $\frac{3}{3}$   $\frac{3}{3}$  FmM7/A $\flat$   $\frac{3}{3}$   $\frac{3}{3}$   $\frac{3}{3}$   $\frac{3}{3}$

**Figura 21. Tresillos de corchea en acompañamiento de mano derecha basado en un estilo empleado por Bebo Valdés [Tema: Dime pajarito. Compás 57]**

**INTRO I**

VOZ

PIANO F#7 Bm7 E7

BAJO

**Figura 22. Fragmento de pasaje de piano solista en salsa stride [Tema: El higerón. Compás 2]**

### Aportes desde la música clásica

Existen en menor medida aportes de otras músicas como la clásica, cuya influencia no ha sido tan frecuente y directa como las anteriores. En un pasaje específico de una de las traducciones se han tomado cuatro compases del inicio del Preludio n.º 1 en do mayor de *El clave bien temperado* de J. S. Bach. En otros pasajes la influencia ha sido de manera muy general, representada en el diseño del acompañamiento de ambas manos o de la izquierda únicamente, en uso de figuraciones un poco más simples y no tan afines al estilo de las músicas citadas hasta ahora. Tales acompañamientos pueden ser negras en mano izquierda y corcheas o semicorcheas en mano derecha.

**Figura 23. Acompañamiento tomado de los compases iniciales del Preludio n.º 1 en do mayor de J. S. Bach [Tema: Dime pajarito. Compás 83]**

**Figura 24. Acompañamiento tomado de los compases iniciales del Preludio n.º 1 en do mayor de J. S. Bach [Tema: Dime pajarito. Compás 83]**

### Consideraciones armónicas generales sobre las traducciones

A pesar de que dentro de las búsquedas del autor de este proyecto siempre ha estado el enriquecer el lenguaje armónico de las piezas resultantes, no ha sido uno de los propósitos sobrecargar

armónicamente las traducciones, lo cual es a lo que frecuentemente se recurre en procedimientos tales como *fusiones* sobre todo de naturaleza jazzística. Lo anterior, primeramente por las búsquedas del traductor, pero también porque se ha considerado que las sonoridades de tales procedimientos se alejan de la naturaleza estética del repertorio y del tinte romántico y delicado que proponen la mayoría de las letras de las piezas lentas del repertorio elegido. No obstante lo anterior, en los temas rápidos se ha creído conveniente dar un color disonante en algunos momentos, con acordes y escalas típicas del jazz, puesto que se pretende dar energía a los pasajes y propiciar atmósferas más cercanas al Latin Jazz.

### Consideraciones rítmicas generales sobre las traducciones

En cuanto al aspecto rítmico de las traducciones, las siguientes anotaciones resultan importantes. Algunas melodías, sobre todo en las piezas rápidas, desde las versiones originales parecen haberse concebido teniendo en cuenta una de las dos orientaciones de la clave de son, lo cual no resultaría del todo extraño o particular pues ya se ha hablado anteriormente de las influencias cubanas en el origen del paseo vallenato. Cuando esto ha sucedido, se ha aprovechado este aspecto rítmico en la composición pianística e instrumental del pasaje específico del que se trate. A continuación, se muestra la construcción de un pasaje instrumental cuyo ritmo del bajo se ha hecho con base en la clave de son, lo cual coincide convenientemente con la estructura rítmica de la melodía.

The musical score is titled 'INTRO' and is for the piece 'El parrandón'. It consists of three staves: Violin (V.), Piano (P.), and Bass (B.). The key signature has one flat (B-flat). The piano part includes a 'Clave 2-3' marking and a series of chords: F, A6, D7, Gm7, C7, Gm7, C7, and F. The bass part shows a rhythmic pattern consistent with the 2-3 clave. The violin part is mostly rests. A first ending bracket is shown at the end of the piano part.

**Figura 25. Construcción rítmica siguiendo la orientación 2-3 de la clave de son [Tema: El parrandón. Compás 13]**

Otro aspecto rítmico empleado en el repertorio de paseos rápidos, ha sido el uso de un dispositivo conocido como *desplazamientos de acentos* o *ritmo cruzado*<sup>19</sup> en algunos pasajes melódicos de solos de

<sup>19</sup> La denominación de *hemiola* a veces se intercambia con el de ritmo cruzado (*cross-rhythm*), si bien el primer concepto parece ser que hace referencia exclusiva a la sensación binaria en ritmo ternario; es decir, en un compás

acordeón, en los que tanto el bajo como la percusión apoyan de manera coincidente para resaltar este recurso rítmico. De manera muy general el ritmo cruzado consiste en dar un énfasis rítmico de manera contrastante a la acentuación predeterminedada por la métrica de la pieza; es decir, se busca dar en un pasaje una sensación rítmica distinta. Por ejemplo, en 4/4 las acentuaciones naturales o por defecto se hacen cada dos corcheas iniciando a tiempo, lo cual nos coincidiría con el pulso. Si dispusiéramos las corcheas en grupo de tres con la primera de ellas acentuada, ello nos crearía un desplazamiento de la acentuación natural del compás; dicho de otra forma, nos crearía un «ritmo cruzado» de negra con puntillo en 4/4. Esto constituye un recurso rítmico ampliamente utilizado en las melodías y solos de salsa y de *Latin Jazz*. En la siguiente ilustración se muestra un ejemplo de ritmo cruzado tanto en la parte del piano como en la del bajo. Estando en compás de 2/2, donde los acentos son a distancia de blanca, se hacen melodías y acompañamientos que enfatizan acentos a distancia de negra con puntillo. Ello genera un interesante efecto de contraste rítmico.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for the piano part, and the bottom staff is for the bass part. Both are in 2/2 time. The piano part has a melody with accents on the first and third eighth notes of each half-note pair, creating a 'cruzado' rhythm. The bass part has a steady accompaniment. Chords FM7 and F#m7 are indicated above the piano part.

**Figura 26. Ritmo cruzado en bajo y piano [Tema: El higuerón. Compás: 149]**

Por último, una cualidad rítmica importante en el repertorio, presente en muchas músicas populares latinoamericanas y a nivel global. Se trata de pasajes melódicos con presencia de *micro-ritmo* en la melodía, que se refleja principalmente en las duraciones rítmicas irregulares en algunas notas melódicas. Los tresillos, como en el ejemplo a continuación, a veces no se ejecutan ni siguiendo la división ternaria, como debería, ni tampoco la binaria, estando al parecer entre ambos. Esto le brinda un *fluir* rítmico especial y muy característico dentro de las músicas del Caribe y de muchas otras. De tal manera

---

de 3/4 se disponen los acentos cada dos tiempos. A manera de ejemplo se puede citar el tema [Cali pachanguero](#), en el que a partir del tercer compás de la introducción un trombón empieza a hacer corcheas a distancia de negra con puntillo, por dos compases. Luego, para finalizar la introducción los *brasses* vuelven a usar el mismo recurso ejecutando un motivo rítmico de tres tiempos dentro del mismo compás partido (2/2).

que si estos valores se rectifican (o se *cuantizan*<sup>20</sup> hablando en términos de producción musical) perderían la mayor parte de su toque rítmico característico. En las traducciones se ha procurado conservar esta característica cuando ha hecho parte de algún pasaje, pues se ha observado que brinda mayor naturalidad y fluidez rítmica en los lugares donde acontece. En cuanto a la escritura de este aspecto, dado que resulta bastante incómodo escribir valores tan pequeños e irregulares dentro de la partitura, siempre se opta por escribirlo de la manera más aproximada dentro de una escritura de fácil acceso. Por obvias razones, para poder apreciar este tipo de recurso rítmico, así como para su ejecución y dominio se debe recurrir siempre a la escucha. En la siguiente figura se muestra la presencia de estos «tresillos especiales», escritos en ritmo regular de negras y corcheas, pues son los valores escritos más cercanos a la sonoridad real.

The image shows a musical score for piano and voice. The piano part (P.) is in the key of D major and 3/4 time. It features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The voice part (V.) is in the same key and time, with a melodic line that follows the piano accompaniment. The score is marked with '99' at the beginning of the piano part and '8' at the beginning of the voice part. Chords F#m7 and E are indicated above the piano part.

**Figura 27. Empleo de tresillo con micro-ritmo o «tresillos especiales». [Tema: Mi novia y mi pueblo. Compás 99]**

En el ejemplo anterior el recurso referenciado aparece justo a partir de la mitad del compás 99 en la mano derecha del piano.

<sup>20</sup> El término técnico en inglés es *quantize* y parece ser que su correcta traducción al español es «cuantificar». No obstante, en el mundo de la producción musical se le conoce ya ampliamente como «cuantizar».

## CONCLUSIONES

Después de terminar este proceso de creación de traducciones musicales, puede hablarse de varias enseñanzas importantes que surgieron, muchas a partir de errores y resultados desfavorables, y otras producto de la búsqueda y la aventura.

El primer gran aprendizaje fue que el proceso de traducción en sí no debería ser considerado como un procedimiento en el que meramente se vierten contenidos de un instrumento a otro, tratando de ajustar las incompatibilidades que surjan. Dicho proceso debería contemplarse desde el inicio más como una negociación de lenguajes de los instrumentos participantes.

Para llegar a mejores resultados, en cuanto a la técnica y escritura instrumental, es una muy buena idea aprovechar las similitudes entre músicas afines. En este caso en particular, se optó por recurrir a otras músicas del Caribe que han tenido tradición pianística importante, pues esto es algo de lo que ha carecido el vallenato. Dichas afinidades se pueden hallar entre músicas cuyos territorios geográficos se encuentran próximos, o entre músicas en cuyos orígenes existe algún nivel de parentesco.

Otro aprendizaje importante fue lo fecundo que resulta siempre una actitud abierta a los cambios que el proceso demanda. En este caso, el primer fracaso fue haber ideado la traducción para voz y piano solamente; no obstante, con ello se aprendió que el bajo y la percusión eran imprescindibles para los paseos rápidos. Los resultados de esta experiencia podrían tener unas repercusiones más generales. Dependiendo del instrumento para el que se realizan las traducciones, es probable que para las músicas semejantes a las del Caribe y de tempo rápido no sea una buena decisión prescindir de la base acompañante de bajo y percusión idóneos del estilo.

Por último, se hace una invitación a los colegas músicos a intervenir en estilos de música que no sean habituales para su instrumento, de manera semejante a como se presentó aquí. Por ejemplo, sería interesante buscar formas de realizar un trabajo como este, pero sobre otras músicas colombianas o latinoamericanas, o sobre otros aires del vallenato como merengues y puyas. Para esto resulta muy importante mantener o adoptar apertura mental, quizá sobrepasando los límites del pensamiento excesivamente conservador que a veces invade tanto a creadores como a escuchas. El autor, después de esta experiencia, considera este proceso como uno que contribuye en muchos aspectos a todos sus participantes; al músico, a los escuchas, a la técnica instrumental personal —y a lo mejor, a la general también. Pero dentro de todo esto, y quizá como aspecto más importante, es que gana nuestra música.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adler, S. (2006). *El estudio de la orquestación*.
- Altheide, D. L. (1987). Reflections: Ethnographic content analysis. *Qualitative Sociology*, 10(1), 65-77.  
<https://doi.org/10.1007/BF00988269>
- Amaya, M. B. (2010). *Género, dependencia y discriminación en el discurso de la Canción Vallenata*.
- Araújo de Molina, C. (1973). *Vallenatología: Orígenes y fundamentos de la música vallenata*. Tercer Mundo.
- Ariza Daza, Ó. A. (2010). *Narratología del vallenato*. Unicesar.  
<http://editorial.unicesar.edu.co/index.php/libros/por-facultades/ciencias-basicas-y-de-educacion/76-narratologia-del-vallenato>
- Bermúdez, E. (2004a). ¿Qué es y qué no es vallenato? *Historia, identidades, cultura popular y música tradicional en el Caribe Colombiano*, 65-74.
- Bermúdez, E. (2004b). ¿Qué es el vallenato? Una aproximación musicológica. *Ensayos: Historia y Teoría del Arte*, 9(9), 11-62.
- Bermúdez Romero, J. E. (2018). *La guitarra en el vallenato. Contexto histórico y elementos ritmo-melódicos básicos para el acompañamiento del vallenato en la guitarra* [Distrital Francisco José de Caldas].  
<https://repository.udistrital.edu.co/bitstream/handle/11349/15934/BermudezRomeroJeisonEsteban2018.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Cataño Bracho, J. (2007). *El canto vallenato arte y comunicación*.
- Duque, J. M. (2000). *Los pasos perdidos de Francisco el hombre: (Dos versiones)*. Cámara de Comercio de Valledupar.
- Escamilla Morales, J., & Morales Escorcia, E. (2005). La canción vallenata como acto discursivo. *Revista Latinoamericana de Estudios del Discurso*, 4(2), 27-53.  
<https://doi.org/10.35956/v.4.n2.2004.p.27-53>
- Gilard, J. (1986). Surgimiento y recuperación de la contracultura en la Colombia contemporánea. *HUELLAS - Revista de la Universidad del Norte*, 18, 41-46.
- Gilard, J. (1987). Vallenato: ¿cuál tradición narrativa? *HUELLAS - Revista de la Universidad del Norte*, 19, 60-68.
- Gilard, J. (1993). Crescencio o Don Toba. Falsos interrogantes y verdaderas respuestas sobre el vallenato. *HUELLAS - Revista de la Universidad del Norte*, 37, 28-34.



- González, H. (2007). *Vallenato, tradición y comercio*. Programa Editorial UNIVALLE.
- González Hernández, L. G. (2015). *Análisis para la interpretación del bajo eléctrico sobre 6 obras del Binomio de Oro* [Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Facultad de Artes ASAB].  
<http://repository.udistrital.edu.co/bitstream/11349/2780/1/Gonz%C3%A1lezHern%C3%A1ndezLuisGuillermo2016.pdf>
- Guix Oliver, J. (2008). El análisis de contenidos: ¿qué nos están diciendo? *Revista de Calidad Asistencial*, 23(1), 26-30. [https://doi.org/10.1016/S1134-282X\(08\)70464-0](https://doi.org/10.1016/S1134-282X(08)70464-0)
- Gutiérrez H., T. D. (1992). *Cultura vallenata: Orígenes, teorías y pruebas*.
- Llerena Villalobos, R. (1985). *Memoria cultural en el vallenato: Un modelo de textualidad en la canción folclórica colombiana* (N.º 3). <https://biblat.unam.mx/es/revista/glotta-bogota/articulo/llerena-villalobos-r-memoria-cultural-en-el-vallenato-un-modelo-de-textualidad-en-la-cancion-folclorica-colombiana-medellin-impressiones-quirama-1985-293-p>
- López Cano, R., & San Cristóbal, Ú. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5767083>
- Luque Ulloque, H. F. (2012). *La guitarra vallenata: Adaptaciones de paseo y merengue vallenato para formatos de cuarteto de guitarra y guitarra solista* [Universidad Pedagógica Nacional].  
<https://docplayer.es/61944471-La-guitarra-vallenata-adaptaciones-de-paseo-y-merengue-vallenato-para-formatos-de-cuarteto-de-guitarra-y-guitarra-solista.html>
- Medina Sierra, A. (2011). *El vallenato: ¿música folclórica o popular tradicional?*  
<https://portalvallenato.net/2011/05/08/el-vallenato-%C2%BFmusica-folclorica-o-popular-tradicional/>
- Mejía Gómez, S. (2006). *El bajo en el paseo vallenato según José Vásquez*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Ministerio de Cultura de Colombia, Córdoba, M. G., Monsalvo, L. A., Londoño, J. L. I., Arenas, A. M., Diazgranados, C. L., & Escalona, S. D. (2013). *La música tradicional vallenata del Caribe Colombiano—PES*. 121.
- Moya Maleno, J. L. (2019). De la guitarra al piano flamenco. Estudio metodológico de adaptación y repertorio idóneo. *Sinfonía Virtual. Revista de Música y Reflexión Musical*, 36.  
[http://www.sinfoniavirtual.com/revista/036/piano\\_flamenco.pdf](http://www.sinfoniavirtual.com/revista/036/piano_flamenco.pdf)
- Oñate Martínez, J. (2003). *El ABC del vallenato*. Alfaguara, Ediciones, S.A.- Grupo Santillana.
- Pinedo Illidge, L. J. (2015). *La guitarra en la música tradicional vallenata* [Universidad Pedagógica Nacional]. <http://repositorio.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/1496/TE->

- 11395.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Posada Giraldo. (2002). Canción vallenata: Entre la tradición y los intereses comerciales. *Estudios de literatura colombiana*, 10.
- [https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwjXt9e\\_zojwAhXWRjABHf1hDXUQFjAAegQIAxAD&url=https%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F4808288.pdf&usg=AOvVaw2gICfUnftThb23NDZ99dqL](https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwjXt9e_zojwAhXWRjABHf1hDXUQFjAAegQIAxAD&url=https%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F4808288.pdf&usg=AOvVaw2gICfUnftThb23NDZ99dqL)
- Quiroz Otero, C. (1983). *Vallenato, hombre y canto*. Icaro Editores.
- Ramírez Lascarro, L. C. (2019). *Vallenato, hijo de la modernidad*. La Cola de Rata.
- <https://www.lacoladerata.co/cultura/vallenato-hijo-de-la-modernidad/>
- Ríos Vargas, E. (2016). *Melotipos que definen la interpretación del paseo vallenato en el bajo eléctrico*.
- [https://drive.google.com/file/d/1OauO6nLuplU1Klwov\\_kzoSejSk0BFlyP/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1OauO6nLuplU1Klwov_kzoSejSk0BFlyP/view?usp=sharing).
- <http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/1545>
- Samper Pizano, D., & Tafur, P. (1997). *100 años de vallenato*.
- <https://www.penguinlibros.com/co/tematicas/83011-100-anos-de-vallenato-9789588912561>
- Sans, J. F. (2002b). *La traducción de la música*.
- [https://www.academia.edu/2562379/La\\_traducci%C3%B3n\\_de\\_la\\_m%C3%BAsica](https://www.academia.edu/2562379/La_traducci%C3%B3n_de_la_m%C3%BAsica)
- Seeger, C. (1958). *Prescriptive and Descriptive Music-writing*. Schirmer.
- Tovio Guillén, Ó. D. (2016). «AY HOMBRE» *Propuesta para la interpretación del vallenato en acordeón diatónico hohner de tres hileras* [Universidad Pedagógica Nacional].
- <http://repository.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/1557/TE-11542.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Vega Seña, M. F. (2005). *Vallenato: Cultura y sentimiento*. Universidad Cooperativa de Colombia.
- Viloria De La Hoz, J. (2017). *De la Cumbiamba al Vallenato: Aproximación cultural, económica y política a la música de acordeón en el Caribe colombiano, 1870-1960* (N.º 45; Cuadernos de Historia Económica). Banco de la República de Colombia. <https://ideas.repec.org/p/bdr/cheedt/45.html>
- Wade, P. (2002). *Música, raza y nación: Música tropical en Colombia* (Edición en español por Vicepresidencia de la República de Colombia).
- <https://personalpages.manchester.ac.uk/staff/peter.wade/articles/Wade%20Musica%20raza%20y%20nacion.PDF>