



Vigilada Mineducación

VIOLONCHELO CANTAO; EL VIOLONCHELO DESDE LAS MÚSICAS  
TRADICIONALES A TRAVÉS DE CUATRO ADAPTACIONES DE MELODÍAS  
REPRESENTATIVAS DEL CARIBE COLOMBIANO  
CELLO CANTAO; THE CELLO FROM TRADITIONAL MUSIC THROUGH FOUR  
ADAPTATIONS OF REPRESENTATIVE MELODIES OF THE COLOMBIAN  
CARIBBEAN

ANGEL DE JESUS QUINTERO BENITEZ

ARTICULO ACADÉMICO

Asesor, PhD. Juan David Manco

UNIVERSIDAD EAFIT  
ESCUELA DE HUMANIDADES  
MAESTRÍA EN MÚSICA  
MEDELLÍN  
2023

## Contenido

RESUMEN .....	5
ABSTRACT .....	6
INTRODUCCIÓN .....	7
El panorama de las músicas tradicionales dentro del caribe .....	10
Entre el folklore y la etnomusicología; 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia de Carlos Miñana .....	10
Fronteras y puentes entre sistemas de pensamiento. Hacia una epistemología de las músicas populares y sus implicaciones para la formación académica de Monsalve .	11
La transcripción desde “ <i>Al Ritmo de... Tambora-Tambora</i> ” de Guillermo Carbó .....	12
Panorama de la interpretación del violonchelo en las músicas tradicionales desde fuera hacia Colombia.....	13
METODOLOGÍA .....	16
Fase no. 1: Extracción del material musical a trabajar y su análisis .....	17
Recopilación del material musical .....	17
La Transcripción.....	18
Análisis musical.....	21
Fase no. 2: adaptación al violonchelo.....	34
Fase no. 3: Recomendaciones .....	45
Ejercicios para cambios de posición y entonación .....	45

Ejercicios para trabajar ritmo. ....	49
DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES .....	50
REFERENCIAS.....	52

## ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1 Tamborero en festival de música de Tamalameque.....	13
Imagen 2 “Te Olvidé” melodía y acompañamiento.....	22
Imagen 3 Movimiento armónico en compases 36-44 de Te Olvidé.....	23
Imagen 4 Ritmo de Chandé en la Tambora .....	23
Imagen 5 El Pescador .....	24
Imagen 6 El Pescador voz principal y coro .....	25
Imagen 7 Ritmo de Cumbia básico .....	26
Imagen 8 Armonía Atlántico .....	28
Imagen 9 Ejemplo ampliado de la armonía en primera frase de Atlántico .....	29
Imagen 10 Fragmento Solo de Clarinete Atlántico .....	30
Imagen 11 Transcripciones la gota fría .....	32
Imagen 12 Línea melódica de La gota fría .....	33
Imagen 13 Tesitura del violonchelo.....	34
Imagen 14 Rango de tesituras para terceras, sextas y octavas.....	35
Imagen 15 Ejemplo de dobles cuerdas en la adaptación Te Olvidé.....	36
Imagen 16 Pizzicato en el Violonchelo en La Gota Fría.....	36
Imagen 17 Inicio de Te Olvidé.....	37
Imagen 18 Acompañamiento 131 para la sección de Solos.....	38

Imagen 19 Atlántico.....	39
Imagen 20 Adaptación Atlántico compás 9-12.....	40
Imagen 21 Atlántico posición de pulgar.....	40
Imagen 22 Atlántico inicio de solo.....	41
Imagen 23 El pescador arreglo .....	42
Imagen 24 El Pescador, acompañamiento armónico de los violonchelos a la voz principal.....	43
Imagen 25 La gota fría, adaptación a trío de violonchelos y percusión menor.....	44
Imagen 26 Ejercicios .....	46
Imagen 27 Nota pedal y cuerda al aire en Atlántico .....	46
Imagen 28 Ejercicio para estudiar una melodía en cuerdas paralelas .....	48
Imagen 29 Modo de estudio “estudio por tareas” .....	49
Imagen 30 Escala y ritmo .....	50

**VIOLONCHELO CANTAO; EL VIOLONCHELO DESDE LAS MÚSICAS  
TRADICIONALES A TRAVÉS DE CUATRO ADAPTACIONES DE MELODÍAS  
REPRESENTATIVAS DEL CARIBE COLOMBIANO<sup>1</sup>**

**Angel de Jesus Quintero Benitez<sup>2</sup>**

[ajquinterb@eafit.edu.co](mailto:ajquinterb@eafit.edu.co)

[angelquinterocello2015@gmail.com](mailto:angelquinterocello2015@gmail.com)

**RESUMEN**

La finalidad de este artículo es presentar cuatro adaptaciones hechas para el violonchelo en torno a las músicas tradicionales del Caribe. Este proceso inició con la revisión de los planteamientos de diferentes autores, quienes han hablado sobre la transcripción, estudio y enseñanza de las músicas tradicionales. Mediante estas reflexiones se logró adaptar las canciones: *Te olvidé*, *El pescador*, *Atlántico*, y *La gota fría*. Donde a través de varios procesos explicamos el modo en que se llegó a estos resultados, y concluimos con unas reflexiones sobre sus aportes y posibles retos que puedan ser encontrados para próximas investigaciones.

---

<sup>1</sup> Artículo académico presentado para optar al título de Magíster en Música. Universidad EAFIT. Escuela de Artes y Humanidades. Medellín, 2023. Asesor: Juan David Manco, Doctor en Artes.

<sup>2</sup> Licenciado en música de la Universidad del Atlántico con énfasis en violonchelo.

**Palabras claves:** *adaptación, músicas del caribe colombiano, violonchelo, Chandé, Cumbia, Porro, y Vallenato.*

## **ABSTRACT**

The purpose of this article is to present four adaptations made for the cello around the traditional music of the Caribbean. This process began with the review of the approaches of different authors, who have spoken about the transcription, study and teaching of traditional music. Through these reflections it was possible to adapt the songs: *Te olvidé, El pescador, Atlántico, and La gota fría*. Where through various processes we explain the way in which these results were reached, and we conclude with some reflections on their contributions and possible challenges that may be found for future research.

**Keywords:** *adaptation, colombian caribbean music, cello, chandé, cumbia, porro, and vallenato.*

## INTRODUCCIÓN

El desarrollo del violonchelo desde las músicas tradicionales en Colombia, es posible establecer desde tres conceptos, que, si bien podrían coexistir de manera independiente y ser un trabajo cada una, en este artículo se integrarán. Estos conceptos son la región caribe (el lugar), identidad cultural (el pensamiento), y el violonchelo (el instrumento). Por lo cual, se abordarán en este orden:

Por definición, la región caribe, específicamente la occidental, está representada por las regiones que comprenden los departamentos de Atlántico, Bolívar, Córdoba y Sucre, definido así por el centro de documentación musical de la Biblioteca Nacional de Colombia, BNC (2014). Esta zona comprende una riqueza e identidad cultural que la caracteriza. Debido a su ubicación geográfica y acontecimientos históricos, gran parte de sus tradiciones, ritmos y aires fueron resultado de un sincretismo entre tradiciones indígenas, africanas y europeas, que transcurrieron durante la época colonial en el siglo XV, en los alrededores del Canal del Dique (Carrasquilla, 2017).

Por otra parte, tenemos a la identidad cultural, pues no fue sino hasta la década anterior de los cincuenta del siglo XX, que se daría el reconocimiento de lo que conocemos como identidades culturales, entendidas como el conjunto de expresiones, actividades, y del legado de una comunidad que identifica a una comunidad. (Molano, 2007). Previo a esta época había una percepción negativa por parte de quienes estaban al control de las regiones como eran la corona española y la iglesia. Esto, según algunos investigadores como una estrategia para coaccionar y controlar a las poblaciones, con la finalidad de que se mantuvieran al margen y percibieran de forma negativa a las comunidades libres de esclavitud y quienes estaban rescatando sus costumbres, fiestas

y ritmos. Estas costumbres y fiestas son hoy en día patrimonio de la humanidad, por ejemplo: *La Noche de Tambó, el Carnaval de Barranquilla, el Festival de la Música Vallenata de san Fernando*, (Díaz, J. M., Cassiani, J. C., Rachath, I. A., Higuira, A. 2019).

Finalmente, tenemos al violonchelo, instrumento perteneciente a la familia de cuerdas frotadas; cumplía en sus inicios la función de bajo continuo del mismo modo que su predecesor, la Viola da gamba (Arizcuren, 1992). No obstante, a lo largo del tiempo ha obtenido un papel más protagónico por su versatilidad y posibilidades sonoras. Esto, gracias al mejoramiento en los procesos de construcción y ejecución por parte de los maestros luthieres y de los maestros violonchelistas. Esta evolución le permitió trascender las barreras geográficas, pues el violonchelo en Colombia ha tenido su historia.

Según Deiner Hurtado (2020), la función del violonchelo en la música colombiana, de la cual se tienen registro, datan desde 1912, a través de fotografías y publicaciones de algunas agrupaciones como la lira colombiana, la lira antioqueña, entre otras. Si bien no tenemos registros sonoros, se cree que el violonchelo tenía el papel de suplir la función del contrabajo debido a la dificultad que implicaba transportar a este. Deiner Hurtado (2020), hablando sobre el repertorio para violonchelo en Colombia, cuenta:

Llama poderosamente la atención que, al menos basados en los títulos y descripciones de las piezas, el porcentaje de obras con alguna alusión a ritmos colombianos es muy escaso, cercano al 5% del volumen de obras documentadas. Prevalece entonces una inclinación a composiciones, bien sea con ascendente europeo en su estructura y lenguaje compositivo, o bien hacia los nuevos

lenguajes del siglo XX y XXI, con técnicas expandidas y articulación con componentes escénicos performativos (p.67).

Por lo anterior, es evidente la escasez de repertorio tradicional para el violonchelo en la región caribe, escasez que además se evidencia en el repertorio académico del instrumento, como nos lo comenta Arias (2020). Esto se debe principalmente al difícil acceso a estas; Otra razón podría ser lo joven de la práctica compositiva y adaptación basada en estos ritmos, limitándose de algún modo a un proceso meramente empírico por parte de los compositores y ejecutantes; Y finalmente, puede deberse a la falta de una tradición violonchelista en la región, esto en la ausencia de un maestro que impulsen estos saberes.

En pocas palabras, el estudio y aplicación de las músicas tradicionales como académicas en el violonchelo, se debe buscar promover espacios a través de la conversación, creación y difusión de piezas inspiradas en sus ritmos y aires. Es por esto, que se propuso iniciar desde su contexto, y lo que han dicho los autores e intérpretes como, Carbó (1993), Miñana (2006), Monsalve (2016); tocante a la investigación e integración de estos ritmos a los procesos académicos y formativos; se trató además, como ha sido el desarrollo del violonchelo popular desde el ámbito internacional hasta llegar a Colombia; y posteriormente se abordó la metodología que fue aplicada para la adaptación de las piezas y elaboración de los ejercicios, retomando a partir de dicha información las herramientas y objetivos que se construyeron a lo largo de este trabajo, abordando cuatro ritmos tradicionales como son el Chandé, la Cumbia, el Porro y el Vallenato. Y finalmente, se reflexionó sobre el proceso desarrollado en la composición

de estas piezas y ejercicios, observando lo retos que fueron abordados y aspectos que son importantes a la hora realizar una adaptación.

### **El panorama de las músicas tradicionales dentro del caribe**

Los procesos investigativos en Colombia, relacionados a este tema se remontan un poco más de la mitad del siglo XX. Es, por ende, que se requiere replantear el rumbo del mismo, esto debido al enfoque que se ha dado, que en su gran mayoría es de carácter musicológico y antropológico (Espitia, 2019, pág. 4). Esto, según Miñana (2006) relacionado a tradiciones investigativas, que preocupados porque estos elementos se mantengan intactos en el tiempo, sin análisis, sin cuestionamientos, no considerando que esto puede estar afectando la posibilidad de que puedan ser replanteados en su estructura, organología, e interpretación.

A continuación, veremos de manera general las músicas tradicionales, vistas desde tres autores que tratan la investigación, educación y transcripción de las mismas.

### **Entre el folklore y la etnomusicología; 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia de Carlos Miñana**

Carlos Miñana (2006), profesor e investigador de la Universidad Nacional de Colombia, en su artículo hace un panorama global de los estudios de músicas populares en Colombia. Haciendo un análisis crítico sobre los aportes que sobresalen en cuanto al campo de musicología, aportando así un croquis orientador para todos aquellos que deseen incursionar en este tema que es un reto de abordar, Miñana (2006).

A través de distintos argumentos, Miñana (2006) hace aportes importantes en cuanto al concepción de la investigación de estas músicas. El primero de ellos es el de contextualizar lo que han sido el estudio de estas músicas en Colombia; el segundo es el de hacer una reflexión crítica, sobre la realidad a la que muchos folcloristas e investigadores han llegado, que es la tendencia a ser nacionalistas aspecto que para el autor ha llevado al patrimonio a ser definido como una cosa, promoviendo un purismo que para Miñana (2006), priva a las músicas de la posibilidad de un estudio que pueda ser debatido y reflexionado; y finalmente realiza un aporte valioso en la mención de los autores-intérpretes, sus aportes y ubicación de sus trabajos, como es el caso de Emirto de Lima con su publicación “Melodías Costeñas” (1935, 1938, 1942), y Daniel Zamudio con “Un panorama pretendidamente nacional” (1936), entre muchos otros.

Miñana (2006) plantea un panorama general de la investigación con lo cual se recalca las músicas como una fuente que está en constante movimiento, pues, está relacionado con las comunidades y a la inherencia misma del ser humano.

### **Fronteras y puentes entre sistemas de pensamiento. Hacia una epistemología de las músicas populares y sus implicaciones para la formación académica de Monsalve**

Sobre el artículo de Monsalve (2015), este hace alusión a la experiencia colombiana, pero referenciando aportes de Latinoamérica, el texto expone la tesis relacionada con la necesidad de reconocer las formas de conocimiento de las músicas populares y tradicionales, como productos y productores, como formas de conocimiento y acción legítima que deben tenerse en cuenta en los ambientes universitarios. Referenciando los

estudios sobre oralidad que desde hace cuarenta años vienen aproximándose a una nueva comprensión de las consecuencias cognitivas de la llegada de la tecnología de la escritura. (Monsalve, 2015)

Esta cuestión es fundamental, para no creer, que cuando nos referimos a la inclusión de las músicas populares en el sistema universitario, estamos solo ampliando la gama de opciones dentro de un sistema de pensamiento incontestable, que de repente se convirtió en generoso e incluyente. Según Monsalve (2015), La naturaleza política de esta búsqueda debe comprenderse claramente y ponerse en primer plano. El autor estima la importancia de la inclusión de las músicas populares en la educación superior universitaria, en cuanto a la operación de políticas, culturales y educativas. adquiriendo nuevas dimensiones si lo situamos en este amplio marco de referencias y luchas. (Monsalve, 2015)

### **La transcripción desde “*Al Ritmo de... Tambora-Tambora*” de Guillermo Carbó**

El autor Guillermo Carbó, en su artículo, trata sobre el origen o los orígenes del ritmo de Tambora-tambora, su organología, y describe paso a paso los elementos musicales que observó al visitar al pueblo de Tamalameque (Bolívar), durante el festival de la tambora de este municipio.

Por otro lado, el autor llevó a cabo cinco transcripciones de las canciones interpretadas por las agrupaciones que asistieron, Carbó (1993), menciona unas herramientas que utilizó para su análisis de los cuales fueron las grabaciones, las transcripciones y el análisis musical de las melodías, dando como resultado un

compendio de datos sobre variaciones rítmicas y melódicas del ritmo de Tambora-tambora.

*Imagen 1 Tamborero en festival de música de Tamalameque*



*Fuente: Carbó (1993)*

En general, esta propuesta busca crear un acercamiento al ritmo de tambora-tambora, desde la observación y recolección de datos. Donde a través de una metodología practica se demuestra de manera amena varios datos que proveen información interesante para el lector, aportando así un artículo académico de alto valor, no solo por lo que registró, y analizó el autor, sino también por la forma en que acercó este conocimiento a los lectores.

### **Panorama de la interpretación del violonchelo en las músicas tradicionales desde fuera hacia Colombia**

El violonchelo fuera de los contextos mencionados, ha tenido su propio desarrollo, y un ejemplo de esto lo tenemos en el género del Jazz. Los violonchelistas estadounidenses Fred Katz, Nathan Gerschman y Calo Scott, introdujeron por medio de unos procesos

creativos este lenguaje al instrumento. (C. Washburne en Kirchner, 2005). Dando como resultado toda una escuela y tradición en este tipo de músicas, donde este instrumento cumple una función protagónica. Actualmente, en Estados Unidos se estudia el jazz en el violonchelo con el mismo rigor que se exige en los contextos sinfónicos, donde los violonchelistas han logrado expandirse a otros géneros como el Rock, el Bluegrass y Country.

Por otra parte, en Latinoamérica cabe reconocer algunos actores o violonchelistas, que han aportado al desarrollo de las músicas tradicionales desde el instrumento, como es el caso del brasileño Jaques Morelembaum, quien en la década de los ochenta se dio a conocer por sus interpretaciones y por explorar los ritmos y aires de la música popular brasileña, generando en él un estilo propio, donde es constantemente es referenciado como uno de los grandes intérpretes de la Bossa nova y folclor brasileiro (Espitia, 2019).

Otro referente, es el grupo Che-chelos, quienes interpretan ritmos tradicionales argentinos, y realizan giras de concierto por toda Suramérica. Estos promueven la divulgación de la música tradicional de su país y realizan conferencias donde explican un poco sobre su metodología de estudio y la manera en que adaptan estas músicas. (Espitia, 2019)

Por otro lado, con respecto al violonchelo en el caribe, las músicas tradicionales no han tenido el mismo desarrollo, sin embargo, desde el contexto académico se encontró que hay algunas piezas con alusión al caribe. En la tabla 1. Nordman (2019) hace una recopilación estas piezas para violonchelo con aires de la música del caribe que a continuación veremos:

**Tabla 1 Obras para violonchelo de carácter académico compuestas dentro de la región caribe**

No.	Título de la Obra	Compositor	Formato	Observaciones
1	Estampas del Mar	Emirto de Lima	Vc y Pn	No hay partes
2	Égloga del Mar	Emirto de Lima	Vc y Pn	No hay partes
3	Marieta	Emirto de Lima	Vc y Pn	No hay partes
4	Capricho Colombiano	Emirto de Lima	Vc y Pn	No hay partes
5	Impromptu	Adolfo Mejía	Vc y Pn	No hay partes
6	Serenata	Hans Neuman	Vc y Pn	Originalmente para Violín
7	Imágenes Cuna	Raúl Mojica	Vc y Pn	No hay partes
8	Mardibier	Francisco Zumaqué	Vc y Pn	No hay partes
9	Cantos de mi tribu	Francisco Zumaqué	Vc y Pn	No hay partes
10	Rapsodia Caribeña	James Schutmaat	Vc y Orquesta.	Disponible

*Fuente: Nordmann, J. L. (2019).*

Parte de esto, ocurre debido a que los intérpretes se han dedicado a explorar lenguajes externos o géneros musicales de otros países (Miñana, 2006). Sin embargo, siempre es posible encontrar músicos que se arriesgan a romper aquellos paradigmas que confluyen en estos entornos, por lo cual al acceder a las redes sociales ha sido posible descubrir la labor de algunos violonchelistas, propios y foráneos de la región caribe, que han encontrado en nuestra música una forma de enriquecer el lenguaje interpretativo en el instrumento, como es el caso del violonchelista barranquillero Roy Sampayo (QEPD) de la agrupación la Magdalena, que en su desarrollo artístico nos dejó algunas grabaciones sobre músicas populares en ritmo de bullerengue. Por otra parte, otro referente es el violonchelista David Espitia de Bogotá quien se ha dedicado al estudio de

ritmos tradicionales como la tambora y quien tiene un trabajo investigativo sobre estos ritmos, tratando de recrear a partir de técnicas extendidas los ritmos de caribe (Espitia, 2019). Continuando, tenemos al violonchelista español Diego Valbuena Martón “El Profe” de la agrupación La Tonada Baile Cantado, quien, durante la última década, ha logrado ahondar y realizar trabajos interpretativos y de producción intelectual filosófica sobre el ritmo del Bullerengue.

Y finalmente, mencionaremos al maestro Deiner Sergio Hurtado, quien a lo largo del tiempo se ha dedicado a registrar y a componer piezas en dúo de violonchelos, donde explora distintos ritmos musicales entre ellos cumbia y el chandé, convirtiéndose así en un referente para la literatura del violonchelo en Colombia.

Por lo mencionado anteriormente, se recomienda ahondar un poco más y en reconocer la labor de aquellos violonchelistas que están generando una producción musical entorno a las músicas del caribe, con el fin ampliar la literatura que hay entorno a ellas.

## **METODOLOGÍA**

La composición de estas adaptaciones y ejercicios se llevó a cabo por medio de un proceso de corte cualitativo, donde se analizó las estructuras rítmicas y melódicas de los ritmos de chandé, cumbia, porro y vallenato.

Cabe resaltar que esta metodología estuvo enfocada desde el punto de vista de la interpretación, por lo que el objetivo base fue el de entender las implicaciones para llevar estas melodías al instrumento, hecho que desde la visión de Miñana (2006) es un acto de responsabilidad y deber de los artistas.

Este proceso se desarrolló en unas fases, la primera fue destinada a la recopilación, transcripción y análisis de las melodías, donde se mencionan las piezas y el procedimiento que se llevó a cabo para la extracción de las canciones; la segunda fase, se destinó a la descripción de los aspectos, y retos que se debían asumir al momento de adaptarlos al violonchelo, donde se centraron los esfuerzos por facilitar estas melodías al instrumento, donde se trataron las escalas y recursos disponibles del instrumento; y finalmente, la tercera fase se destinó a suministrar unos ejercicios con objetivos específicos para la solución de algunas dificultades que podrían ser halladas en las adaptaciones.

## **Fase no. 1: Extracción del material musical a trabajar y su análisis**

### **Recopilación del material musical**

Como hemos indicado, se recopilaron cuatro canciones, las cuales se usaron como guía para la composición de las cuatro adaptaciones. Dicho proceso inició, definiendo los parámetros sobre los que debían escogerse estas canciones, obedeciendo más a una necesidad de limitar la cantidad de música que por algún aspecto de valoración técnico o musical. El primer parámetro fue que la línea de tiempo de estas canciones estuviera entre 1937 hasta 1991, que nos da un periodo de 54 años aproximadamente.

El segundo parámetro fue, que se escogieron canciones que tuviesen algunos elementos alusivos a la cultura del caribe colombiano, por lo cual hubo preferencia a aquellas que tienen mención y alusión a fiestas, danzas, y personajes de la cultura.

En la tabla 2 se presentan las canciones que se escogieron, en ella encontraremos el ritmo, el título, el nombre autor(a), el año de publicación y al finalmente una nota mencionando un aspecto histórico, o argumentativo que influyó en su escogencia.

**Tabla 2 Lista de canciones seleccionadas**

<b>Ritmo</b>	<b>Título</b>	<b>Autor (a)</b>	<b>Año</b>	<b>Anotaciones</b>
Chandé	Te olvidé	Antonio M. Peñaloza Cervantes	1953	Esta canción fue escogida como la canción oficial del carnaval de Barranquilla en 1954.
Cumbia	El Pescador	José Barros	1962	Esta canción es un homenaje a la cultura ribereña del río magdalena.
Porro	Atlántico	Víctor Vargas	Años 50´	Fue grabada por Pacho Galán.
Vallenato	La gota fría	Emiliano Zuleta Baquero	1938	La historia detrás de esta canción es muy particular, pues hace alusión a un duelo entre dos acordeoneros.

*Fuente: elaboración propia*

## **La Transcripción**

Para este proceso se necesitó el uso de las primeras versiones de las grabaciones por parte de sus autores, estas en su gran mayoría fueron encontradas en la plataforma de YouTube como vemos en la tabla 3.

**Tabla 3 Obras transcritas y sus fuentes**

<b>Nombre de canción:</b>		<b>Te Olvidé</b>
<b>Datos recopilados</b>	Link de YouTube	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=vP2TgcUFRks&amp;ab_channel=DAP">https://www.youtube.com/watch?v=vP2TgcUFRks&amp;ab_channel=DAP</a>
	Link discográfico	<a href="https://www.discogs.com/es/release/3138947-Sonora-Curro-Candelazos-Curro">https://www.discogs.com/es/release/3138947-Sonora-Curro-Candelazos-Curro</a>
	Anexo	Transcripciones páginas 1-6
	Anotación	Para transcribir el ritmo de Chandé en la percusión o en este caso de la tambora empleé algunos ejemplos de videos de percusionistas como los maestros Juan Carlos Pello y Roberto Camargo <sup>3</sup>
<b>Nombre de canción:</b>		<b>El pescador</b>
<b>Datos recopilados</b>	Link de YouTube	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=3wN5YcDTx0Y&amp;ab_channel=RealWorldRecords">https://www.youtube.com/watch?v=3wN5YcDTx0Y&amp;ab_channel=RealWorldRecords</a>
	Link discográfico	<a href="https://www.discogs.com/es/master/1322311-Tot%C3%B3-La-Momposina-Tambolero">https://www.discogs.com/es/master/1322311-Tot%C3%B3-La-Momposina-Tambolero</a>
	Anexo	Transcripciones páginas 7-9
	Anotación	Esta es la versión grabada por Toto la Momposina (2015), que guarda relación con el estilo propio de la cumbia.
<b>Nombre de canción:</b>		<b>Atlántico</b>
<b>Datos recopilados</b>	Link de YouTube	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=nGmvYS1LJx4&amp;ab_channel=DiscosFuentesEdimusic">https://www.youtube.com/watch?v=nGmvYS1LJx4&amp;ab_channel=DiscosFuentesEdimusic</a>
	Link discográfico	<a href="https://www.discogs.com/es/release/9929318-Pacho-Galan-Y-Su-Orq-Atlantico">https://www.discogs.com/es/release/9929318-Pacho-Galan-Y-Su-Orq-Atlantico</a>
	Anexo	Transcripciones páginas 10-13
	Anotación	Se tomó el solo de clarinete de la versión del link de YouTube
<b>Nombre de canción:</b>		<b>La gota fría</b>
<b>Datos recopilados</b>	Link de YouTube	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=9nk8vzfMXac&amp;ab_channel=spoiferaaquilarcoaquir">https://www.youtube.com/watch?v=9nk8vzfMXac&amp;ab_channel=spoiferaaquilarcoaquir</a>

<sup>3</sup> Licenciado en música y docente en percusión folclórica de la Universidad de Atlántico.

Link discográfico	<a href="https://www.discogs.com/es/release/13586733-Varios-Clasicos-Del-Vallenato">https://www.discogs.com/es/release/13586733-Varios-Clasicos-Del-Vallenato</a>
Anexo	Transcripciones páginas 14-22
Anotación	Esta es la versión del maestro Emiliano Zuleta Baquero y no debe confundirse con Emiliano Zuleta Díaz

---

*Fuente: elaboración propia.*

Por otra parte, el tipo de notación musical que se empleó para este proceso fue la escritura tradicional que es la que encontramos en la mayoría de software de notación musical, como es en este caso Finale 2014. Seguido a esto, habiendo sido realizadas las transcripciones se consultó con algunos videos tutoriales de músicos y maestros que se dedican a la interpretación de estas músicas para corroborar la forma en que se ejecutan.

Finalmente, la transcripción de los ritmos de percusión fue consultado en algunos materiales videográficos, para comprender cómo se ejecutan en los instrumentos de percusión los ritmos mencionados, los cuales veremos en la tabla 4.

**Tabla 4 Tutoriales consultados**

Título del video	Enlace de YouTube	Fecha de consulta
2.1. Ritmo: <i>Chandé</i> . Instrumento: Tambora	<a href="https://acortar.link/ls8GWK">https://acortar.link/ls8GWK</a>	11/05/2023
2.2. Ritmo: <i>Chandé</i> . Instrumento: tambor alegre.	<a href="https://acortar.link/TgJEAR">https://acortar.link/TgJEAR</a>	11/05/2023
Como tocar la cumbia en el tambor alegre.	<a href="https://acortar.link/FcXNj8">https://acortar.link/FcXNj8</a>	11/05/2023
Tutorial Cumbia - Tambor Alegre - Adorno 4	<a href="https://acortar.link/hUweL8">https://acortar.link/hUweL8</a>	11/05/2023

Ritmo de porro en la percusión	<a href="https://acortar.link/0CSoWY">https://acortar.link/0CSoWY</a>	11/05/2023
Porro	<a href="https://acortar.link/ZTWy6f">https://acortar.link/ZTWy6f</a>	11/05/2023
Ritmo base paseo vallenato x 70	<a href="https://acortar.link/j5CYqU">https://acortar.link/j5CYqU</a>	11/05/2023
Tutorial bajo vallenato paseo lento. Lección 1	<a href="https://acortar.link/R1QahL">https://acortar.link/R1QahL</a>	11/05/2023

*fuentes: elaboración propia*

Estos videos tutoriales fueron de suma importancia, ya que facilitaron la transcripción de los ritmos, debido, a que al tener aislado cada instrumento se permitió el enfocarse mejor en la transcripción. A continuación, mostraremos cada una de las canciones con su respectiva descripción y la fuente de donde se tomó:

### **Análisis musical**

El análisis en esta sección se enfocó generalmente sobre la estructura, armonía y melodía de las canciones, aspecto que veremos a detalle en la tabla 5.

### **Te Olvidé**

La canción de *Te olvidé* fue compuesta para el formato vocal con acompañamiento de orquesta tropical, en la tabla 5 veremos la estructura de la canción, es decir, cuando aparece la introducción, la estrofa y las vueltas.

**Tabla 5 Te Olvidé**

Componente musical	Descripción
Estructura	Introducción - estrofa 1, 2 – puente – coro – puente instrumental – introducción – estrofa 3, 4 – puente – coro (Bis)
Formato instrumental	Vocal y orquesta tropical
Armónico	Tonal, con el uso de algunos préstamos modales y dominantes secundarias. Tono: Do
Ritmo	Chandé

*Fuente: elaboración propia.*

En la imagen 2 veremos que melódicamente la canción tiene dos líneas principales que son la voz principal y la trompeta (en tono de concierto) y en la parte inferior parte del cifrado, con el ritmo de la *Tambora*. Por lo general estas se alternan y se responden la una a la otra.

**Imagen 2 “Te Olvidé” melodía y acompañamiento**

The image shows a musical score for the song "Te Olvidé". It consists of three staves: a vocal line (C.), a B♭ Trumpet line (B♭ Tpt.), and a guitar line (T.). The vocal line starts at measure 24 with the lyrics "Yo tea me con gran de li rio con pa si on de ses". The B♭ Trumpet line has a melodic line that mirrors the vocal line. The guitar line shows a rhythmic pattern with chords C and G7. The score is in 4/4 time and starts with a key signature of one flat (B♭).

*Fuente: elaboración propia*



## El Pescador

Esta canción en la versión de Toto La Momposina, propone una textura homofónica, debido a que el papel protagónico lo tiene la voz principal y las demás voces e instrumento cumplen la función de acompañamiento. En la tabla 5 veremos un poco sobre la estructura o partes que componen la pieza, que en secciones podría resumirse del siguiente modo A-B-C, donde A, corresponde a la estrofa; B, al coro, y C al puente, que es la sección donde los instrumentos de percusión tienen mayor actividad. A continuación, la tabla 5:

*Imagen 5 El Pescador*

<b>Componente musical</b>	<b>Descripción</b>
Estructura	Estrofa 1 (2) – coro (3) – puente instrumental – estrofa 2 (2) – coro (2) – puente instrumental (solo) – estrofa 2 (2) – coro (6).
Formato instrumental	Vocal, coro, y grupo de Tambores.
Armonía	El tono en que se canta en la grabación es Si bemol menor.
Ritmo	Cumbia.

*Fuente: elaboración propia*

Esta canción inicia directamente desde la estrofa, sin embargo, al llegar al coro aparecen los coreutas que acompañan, los cuales están dispuestos a cuatro voces, y de estos tenemos la voz del bajo, la del tenor, la contralto y la soprano, como veremos en la imagen 6.

**Imagen 6 El Pescador voz principal y coro**

2 El pescador transcripción Coro (B)

9 1. 2.

T. — ya can ta con la lu na

S. El pes-ca - dor El pes-ca -

A. El pes-ca - dor El pes-ca -

T. El pes-ca - dor El pes-ca -

B. El pes-ca - dor El pes-ca -

13

T. dor El pes-ca - do o -

S. dor El pes-ca - do o -

A. dor El pes-ca - do o -

T. dor El pes-ca - do o -

B. dor El pes-ca - do o -

*Fuente: elaboración propia*

Por otra parte, en la imagen 7 tenemos el patrón rítmico para la base de cumbia:

**Imagen 7 Ritmo de Cumbia básico**

The image displays four staves of musical notation for the basic Cumbia rhythm, all in 4/4 time. The staves are labeled on the left: Palmas, Guache, Tambor Alegre, and Tambora. Each staff begins with a double bar line and a 4/4 time signature. The Palmas staff shows a sequence of quarter notes with rests: quarter, quarter rest, quarter, quarter rest, quarter, quarter rest, quarter, quarter rest. The Guache staff shows a sequence of quarter notes: quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter, quarter. The Tambor Alegre staff uses 'x' marks for rests and solid dots for notes, with a pattern of quarter notes and quarter rests: quarter, quarter rest, quarter, quarter rest, quarter, quarter rest, quarter, quarter rest. The Tambora staff uses 'x' marks for rests and solid dots for notes, with a pattern of quarter notes and quarter rests: quarter, quarter rest, quarter, quarter rest, quarter, quarter rest, quarter, quarter rest.

*Fuente: elaboración propia*

Estos patrones se aprovecharon para el caso de agregar acompañamiento rítmico al arreglo, comprendiendo cómo estos podrían ser adaptados a las voces de varios violonchelos. Y es importante destacar el esquema rítmico de la tambora, debido a que a diferencia del tambor alegre este se mantiene estable la mayoría del tiempo, y el tambor alegre es quien responde a las frases de la melodía de manera virtuosa y juguetona.

## Atlántico

Conocido como el porro que nació fuera de Colombia, pertenece al aire de porro sabanero, aspecto que es importante aclarar, debido a que es un poco más lento y su marcación es en compás binario, no así su otro aire llamado porro paletiao o pelayero, que es en compás seis por ocho y de carácter más vivo.

Esta canción propone una estructura A-B-C-(Solo) como veremos en la tabla 6, y propone unas secciones de improvisación. En la tabla 6 se describen algunos de sus elementos.

**Tabla 6 Atlántico**

<b>Componente musical</b>	<b>Descripción</b>
Estructura	Parte A, Parte B, Parte C, Mambo y Solo, Da Capo al principio y repite la misma estructura, Parte C (2), Mambo y Solo (2), Parte A (3)
Formato instrumental	Orquesta Tropical (instrumental)
Armónico	En la tonalidad Fa mayor, hace uso recurrente del segundo, quinto y primer grado (II-V7-I) como fórmula armónica. Aspecto que ve en algunos estándares de jazz. Hace uso del acorde disminuido como acorde de paso. Ver ilustración 7
Ritmo	Porro sabanero

*Fuente: elaboración propia*

Como mencionamos en la tabla 6, esta emplea el enlace armónico segundo, quinto y primero a manera de círculo armónico como lo vemos en la imagen 8, este tipo de enlace es muy recurrente en las músicas populares y en el jazz.

*Imagen 8 Armonía Atlántico*

Clarinete en B

Guitarra

F<sup>maj7</sup> F<sup>#o</sup> G<sup>m7</sup> C<sup>7</sup> F

I I<sup>#o</sup> II<sup>7</sup> V<sup>7</sup> I

*Fuente: elaboración propia*

Este tipo de enlace para el caso del modo mayor, se emplea el enlace II<sup>7</sup> - V<sup>7</sup> - Imaj<sup>7</sup> y para el caso del modo menor se emplea el II<sup>m7</sup>(b5) - V<sup>7</sup> - Im<sup>7</sup>. En la imagen 8, también vamos a apreciar el empleo del acorde F<sup>#o</sup>7 como acorde de paso y apoyo a la melodía. Sin embargo, hay que observar que se genera una doble tensión entre el C# de la melodía y el C natural que hay en el acorde disminuido, pero esto se resuelve inmediatamente por cromatismo, aspecto que veremos en la imagen 9.

**Imagen 9 Ejemplo ampliado de la armonía en primera frase de Atlántico**

Se aprecia la tensión que existe entre el C natural y el C# de la melodía, sin embargo, este se resuelve por parte del Eb y del C#.

Intervalo que se genera con la nota principal del acorde. 5<sup>o</sup>

F maj7      F#7      Nota de doble tensión      G m7

*Fuente: elaboración propia*

Se consideró importante tener en cuenta los solos de clarinete, como aparecen en la ilustración 10, pues aportan claridad de algunos elementos melódicos, como la relación de las notas con el acorde y algunas figuras que se repiten en algunos fragmentos.

**Imagen 10 Fragmento Solo de Clarinete Atlántico**

Solo 1 Clarinete

35 F<sup>maj7</sup> F<sup>#o7</sup> G<sup>m7</sup> C<sup>7</sup> F<sup>maj7</sup> F<sup>maj7</sup> F<sup>#o7</sup> G<sup>m7</sup>

5 5 5 \_\_\_\_\_ 7 5 5 6 5 3 1 1 5 6b 7b 6 7 1

38 C<sup>7</sup> F<sup>maj7</sup> F<sup>maj7</sup> F<sup>#o7</sup> G<sup>m7</sup> C<sup>7</sup> F<sup>maj7</sup>

5 3 2 1 1 5 \_\_\_\_\_ 6 5 6b 5b 3 7 6 5 4 3

*Fuente: elaboración propia*

## La Gota fría

La canción es un epítome<sup>4</sup> de la piquería<sup>5</sup>, que en el vallenato es un duelo entre dos o más versadores, usualmente realizado en medio de una “parranda vallenata” en el contexto del folclor colombiano. (ver tabla 7)

**Tabla 7 La Gota fría**

<b>Componente musical</b>	<b>Descripción</b>
Estructura	Introducción - estrofa 1, 2 – puente – coro – puente instrumental – introducción – estrofa 3, 4 – puente – coro (Bis)
Formato instrumental	Vocal y conjunto vallenato (Acordeón, bajo, caja y guacharaca)
Armónico	La tonalidad de la canción está en Do mayor, sin embargo, modula a La menor en el segundo verso El bajo marca la armonía en muchos aspectos
Ritmo	Paseo vallenato

*Fuente: elaboración propia*

En la ilustración 11, se hizo enfoque a tres voces que son: la melodía, el bajo y el ritmo. Debido a que, al analizar armónicamente la canción, no se logró identificar un instrumento que planteara esto como es en el caso del piano o la guitarra, por lo cual se tuvo en cuenta el papel del bajo como instrumento rítmico-armónico por las notas en las que reposa, debido a que el acordeón cumple una función más melódica y por la

<sup>4</sup> Resumen de una obra extensa en el que se exponen las ideas o las nociones fundamentales del tema que trata esta.

<sup>5</sup> Duelo entre dos o más versadores.

disposición de sus voces pueden faltar algunas notas que permitan identificar el acorde en que se encuentra.

*Imagen 11 Transcripciones la gota fría*

The image displays a musical score for the piece 'la gota fría'. It consists of four staves, each labeled with a letter and a measure number '10' at the beginning. The staves are: E. (Vocal line), Ac. (Accordions), B. (Bass line), and C. (Cello/Double Bass line). The vocal line (E.) shows a melodic phrase starting in the fourth measure. The accordion line (Ac.) provides a rhythmic accompaniment. The bass line (B.) features a steady eighth-note pattern. The cello line (C.) has a similar eighth-note pattern with some notes marked with an 'x'.

*Fuente: elaboración propia*

En esta canción el acordeonero es el mismo cantante, por lo cual en ocasiones la melodía del acordeón siempre antecede a la estrofa del cantante, como veremos en la imagen 12. Están remarcados en rectángulo las melodías que repiten o como en contextos académicos funciona como respuesta a la melodía de la voz.

**Imagen 12 Línea melódica de La gota fría**

transcripción

24

E.

24

Ac.

24

B.

24

C.

28

E.

28

Ac.

28

B.

28

C.

*Fuente: elaboración propia*

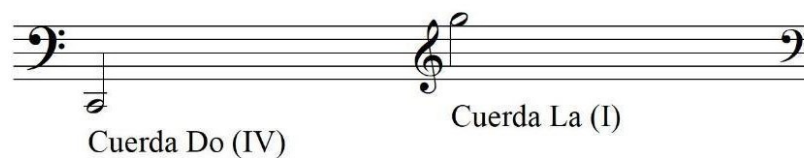
En la adaptación de la canción de la Gota fría se trató mantener las cuatro voces con el fin de recrear el formato original, desde el cual se intentó darle roles a cada uno de los violonchelos y al acompañamiento de la percusión.

## Fase no. 2: adaptación al violonchelo.

El proceso de adaptación de estas piezas tuvo un cierto nivel de cuidado, debido a que conllevó a entender no solo el material transcrito, sino también la naturaleza misma del instrumento donde se deseó plasmar estas ideas, y por ello, hemos separado esta sección en dos partes. Primeramente, tratar los parámetros y recursos que se tuvieron en cuenta al momento de adaptar al violonchelo; y luego, el proceso de las adaptaciones que se hizo, teniendo en cuenta los parámetros que se plantearon.

Para iniciar, el primero de los parámetros planteados están relacionados con la tesitura, como veremos en la imagen 13. Si bien es cierto, el violonchelo tiene un registro amplio, sin embargo, es necesario establecer unos límites en este aspecto, por lo cual se planteó no sobrepasar de la nota Sol 3 y dentro de las posibilidades evitarla.

*Imagen 13 Tesitura del violonchelo*



*Fuente: elaboración propia*

Otro aspecto relacionado, es el uso de la tonalidad, por el cual trataremos de evitar aquellas tonalidades que excedan cuatro alteraciones siempre y cuando esté justificado por la naturaleza armónica o melódica de la canción. Esto, debido más a un aspecto acústico que técnico, debido a que la afinación del violonchelo está en notas naturales y

el tocar muchas notas alteradas podrían ser un reto que hay que replantear a nivel técnico si es realmente lo que se busca. Este aspecto antes mencionado aplica para el caso de las dobles cuerdas en terceras, sextas y octavas, como se muestra en la imagen 14.

**Imagen 14 Rango de tesituras para terceras, sextas y octavas**



*Fuente: elaboración propia*

En esta ilustración, podemos apreciar que para las dobles cuerdas se maneja en el registro bajo y medio del instrumento.

Por otra parte, otro parámetro son el de las dobles cuerdas, estas pudieron ser usadas con diferentes fines, sin embargo, se procuró usarlas en su mayoría para complementar acordes en el caso de duetos, cuartetos y grupos de cámara mayores, donde se requiera añadir notas a los acordes. En la imagen 15, veremos este caso:

**Imagen 15 Ejemplo de dobles cuerdas en la adaptación Te Olvidé**

The image shows a musical score for four cellos. The top two staves (Violonchelo I and II) are in treble clef and play a melodic line. The bottom two staves (Violonchelo III and IV) are in bass clef and play a bass line. Violonchelo III uses double stringing, indicated by boxes around the notes. The score is in 4/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#).

*Fuente: elaboración propia*

Otro aspecto que se tuvo en cuenta, es el uso del pizzicato como recurso ritmo-armónico, pues por el registro grave del violonchelo aporta la resonancia suficiente para aportar la base que las demás necesitan como soporte. Sin embargo, es necesario aclarar que la figuración rítmica debe estar limitada a las posibilidades técnicas del intérprete, ya que un pizzicato muy rápido puede jugar en contra de la interpretación, por lo tanto, es necesario mediar ambas partes, como mostramos en la ilustración 16.

**Imagen 16 Pizzicato en el Violonchelo en La Gota Fría**

The image shows a musical score for two cellos. The top staff (Violonchelo I) is in bass clef and plays a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff (Violonchelo II) is in bass clef and plays a bass line with a 'pizz.' marking indicating pizzicato. The score is in 4/4 time.

*Fuente: elaboración propia*

Por otra parte, la segunda parte de este trabajo estuvo dedicada a revisar cada uno de los temas propuestos teniendo en cuenta los parámetros y recursos planteados.

## Te Olvidé

La adaptación de “te olvidé” está en tono de re mayor para cuarteto de violonchelos y percusión, en la introducción se toma el motivo de la melodía del principio con una contra melodía que le responde, seguido de un acompañamiento planteando la armonía, como aparece en la ilustración 17.

Imagen 17 Inicio de Te Olvidé

The image shows a musical score for the beginning of the piece "Te Olvidé" for a cello quartet. The score is written for four cellos, labeled Violonchelo I, II, III, and IV. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music begins with a piano (*pp*) dynamic. Violonchelo I plays a melodic line starting with a quarter rest, followed by quarter notes D4, E4, F#4, G4, and a half note A4. Violonchelo II plays a counter-melody starting with a quarter rest, followed by quarter notes G3, F#3, E3, D3, and a half note C3. Violonchelo III and IV play a harmonic accompaniment with sustained notes. A box highlights the first two measures of the counter-melody in Violonchelo II. The score includes dynamic markings *pp* and *cresc.* (crescendo).

Fuente: elaboración propia

Por otra parte, en la ilustración 18, se muestra del compás 131 en adelante, una sección donde todas las voces hacen un patrón rítmico, dando protagonismo al ensamble, y permitiendo abrir paso para una sección de improvisación.

**Imagen 18 Acompañamiento 131 para la sección de Solos**

The image shows a musical score for five parts: Violin I (Vc. I), Violin II (Vc. II), Violin III (Vc. III), Violin IV (Vc. IV), and Percussion (Perc.). The score begins at measure 129. Vc. I and Vc. II are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Vc. III and Vc. IV are in bass clef with the same key signature. The Percussion part is in common time. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The word 'arco' is written above the violin staves, indicating that the instruments should be played with the bow. The Percussion part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

*Fuente: elaboración propia*

No obstante, aunque la adaptación esté hecha con acompañamiento de percusión, esta se puede omitir dadas las circunstancias en las que los intérpretes puedan estar. Por ende, esta adaptación puede funcionar como quinteto o cuarteto en su defecto.

## Atlántico

La adaptación de la canción Atlántico, se realizó en el tono de sol mayor, en formato de dueto de violonchelo, y teniendo en cuenta las dificultades técnicas desprendidas de este, se realizaron tres versiones de la misma. Estas tres versiones se han enfocado en tres aspectos, el primero, ritmo, y veremos el ejemplo en la ilustración 17; la segunda versión añadió los cambios posición en tercera y pulgar, significando un reto para la afinación (imagen 19) y tercero la adaptación final en donde añadimos unos solos que son los solos de la canción original (ver anexo Atlántico).

*Imagen 19 Atlántico*

**Atlántico**

Angel Quintero B.

Nivel 1

Violonchelo I

Violonchelo II

*Fuente: elaboración propia*

A partir del compás nueve se ha escrito una octava abajo para enfocar el trabajo en el arco y el ritmo como se muestra en la ilustración 20.

**Imagen 20 Adaptación Atlántico compás 9-12**

*Fuente: elaboración propia*

La segunda versión o segundo nivel, como aparece en la ilustración 19 está enfocado en los cambios de posición como la posición de pulgar. En el compás 19 de la ilustración 12- 27 veremos que las melodías de los compases están a una octava escrita de la anterior adaptación.

**Imagen 21 Atlántico posición de pulgar**

**Atlántico**

para trabajo de la posición de pulgar

Angel Quintero

*Fuente: elaboración propia*

Finalmente tenemos la versión avanzada (Ver ilustración 21) con la cual hemos integrado todos los elementos tratados en los duetos anteriores con la adición de una sección de improvisación, esto los veremos en el anexo Atlántico.

*Imagen 22 Atlántico inicio de solo*

32

D.S. al Coda

Vc. I

Vc. II

37

Vc. I

Vc. II

## El pescador

El formato escogido para esta adaptación ha sido el de quinteto de violonchelos y cantante, en tonalidad de la menor. En la ilustración 23, desde el compás 1-12 podremos apreciar una introducción donde entran una a una las voces generando un efecto campana, donde se termina en un acorde en triple forte.

*Imagen 23 El pescador arreglo*

# EL PESCADOR

para quinteto de violonchelos y voz

Alberto Barros

Angel Quintero

The image displays a musical score for the piece "El Pescador" by Alberto Barros and Angel Quintero. The score is arranged for a quintet of cellos (Violonchelo I to V) and a voice part. The top system shows the five cello staves, with Violonchelo IV playing a melodic line marked "dolce cantabile". The bottom system shows the five violin staves (Vc. I to V) and the voice part, with a "rit." (ritardando) marking and a "Divisi" instruction. The score is in 3/4 time and features various musical notations including dynamics, articulation, and performance instructions.

*Fuente: elaboración propia*

Se tomó la decisión de este formato tomando de inspiración las Bachianas brasileiras de Heitor Villalobos que son para quinteto de violonchelos y soprano, sin

embargo, el tratamiento de las voces será diferente debido a que la obra mencionada tiene una textura polifónica y el pescador, una textura homofónica, como veremos en la ilustración 24.

**Imagen 24 El Pescador, acompañamiento armónico de los violonchelos a la voz principal**

Fuente: elaboración propia

Esta canción ha sido pensada como una exploración sonora, donde se pretendió mezclar ambas voces (violonchelo y voz). Sin embargo, se dejó abierta la posibilidad de que esta adaptación sea tocada para sexteto de violonchelos omitiendo la voz.



específicos como fueron en las adaptaciones anteriores, se tomó con responsabilidad el aspecto del ensamble.

### **Fase no. 3: Recomendaciones**

En esta sección nos vamos a enfocar en algunos ejercicios que desde la experiencia personal y desarrollo técnico durante la maestría han sido importantes para el mejoramiento técnico y por lo interpretativo.

#### **Ejercicios para cambios de posición y entonación**

Desde un punto de vista objetivo, todos los cambios de posición pueden ser abordados desde las escalas, sin embargo, en ocasiones es necesario trabajarlo desde los intervalos y facilitando las dificultades hasta su raíz más básica. Este principio aplica para todo el trabajo de tipo técnico. Por otra parte, se sugiere trabajar todos los ejercicios tocándose una vez en dirección para abajo y en dirección para arriba, como veremos en las imágenes 25 al 30.

Por esto, el primer ejercicio que vamos a tratar será el “Desmangue” que consiste en tocar la escala cromática con pequeñas paradas en la octava, como veremos en la imagen 26.

## Imagen 26 Ejercicios

### Ejercicio Desmangue

0 3 3 0 | +1 3 3 +1 | 1 3 3 1 | 2 3 3 2

5 3 3 3 3 | 4 3 3 4 | +4 3 3 +4 | .6 3 3 .6

9 +1 3 3 +1 | 1 3 3 1 | 2 3 3 2 | 2 3 3 2

Fuente: elaboración propia

Por otra parte, se recomienda trabajar la afinación de algunos pasajes usando cuerdas al aire a manera de pedal, como veremos en la imagen 26, esto permite tener una referencia tonal con la cual comparar algunas de las notas en cada uno de los pasajes que lo requieran.

### Imagen 27 Nota pedal y cuerda al aire en Atlántico

## Atlántico Cello I

Nota:

1. Recomiendo no tocar el ritmo escrito hasta asegurar la afinación de este pasaje haciendo énfasis en el sonido claro y parejo en el arco.
2. después de esto intentar tocar este pasaje sin la doble cuerda para revisar que ya esté resuelto.

*Fuente: elaboración propia*

Y, por último, se recomienda trabajar algunos pasajes que son tocados en una sola cuerda en sus cuerdas vecinas, esto con el fin abordar la dificultad desde otra perspectiva, además que se promueve el transporte de melodías, lo que es una gran ventaja para el dominio del registro en todo el diapasón. Esto lo veremos en la imagen 28.

**Imagen 28 Ejercicio para estudiar una melodía en cuerdas paralelas**

The image displays a musical score for four strings, labeled I CUERDA through IV CUERDA. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (F major/G minor) and a common time signature (C). The first system (measures 1-7) is for the first string (I CUERDA), starting with a square symbol indicating a natural harmonic. The second system (measures 8-11) is for the second string (II CUERDA). The third system (measures 12-14) is for the third string (III CUERDA). The fourth system (measures 15-18) is for the fourth string (IV CUERDA). The fifth system (measures 19-21) is for the first string (I CUERDA) again. The sixth system (measures 22-25) is for the second string (II CUERDA). The seventh system (measures 26-28) is for the third string (III CUERDA). The eighth system (measures 29-31) is for the fourth string (IV CUERDA). The score includes various musical notations such as stems, beams, slurs, and fingerings (1, 3, 5).

*Fuente: elaboración propia*

Se recomienda revisar los anexos para visualizar las digitaciones que usan y los demás transportes de melodías.

## Ejercicios para trabajar ritmo.

En general, el desarrollo rítmico en el estudio del chelo se tiene que dar por la vía del solfeo, sin embargo, trataremos unas recomendaciones que podrían facilitar el estudio rítmico de algunos pasajes (ver ilustración 29).

*Imagen 29 Modo de estudio “estudio por tareas”*

Melodía con digitación y arcadas

Melodía tocada solo el arco

### 1. Trabajar por tareas.

*Fuente: elaboración propia*

En la ilustración 29, vemos el modo de estudio, que es por tareas. En ocasiones, un pasaje pierde su dominio por problemas de sincronización entre ambas manos, aspecto que puede estar relacionado con cambios de posición y de fraseo.



haber al momento integrar algunos elementos a las piezas, por lo cual considero que además del estudio teórico es necesario aprender a escuchar y analizar estas melodías, tratando de conectarse con su esencia, y evitando buscar intenciones virtuosas que, en lugar de generar el acercamiento, terminen por alejar a los interesados por abordar estas músicas.

A través de este estudio también fue posible conocer la opinión de algunos autores y enriquecer mi entendimiento sobre este estudio, que hasta el momento de emprenderlo me era desconocido. El conocer el panorama de las músicas y apropiarse de estos conceptos, ayudó a replantear el enfoque que ha existido de estas músicas por lo cual reivindica y puede ser de apoyo para los procesos de formación que vayan a realizarse en estos contextos. Por esto, este estudio es de suma importancia y aporta al gremio de los violonchelistas de unas herramientas, para que puedan introducirse en estas músicas, por medio de una metodología que facilite su estudio. No obstante, el presente trabajo no tiene intenciones de profundizar aún más, debido a la cantidad de temas tratados, sin embargo, puede ser tomado como una guía introductoria para todos aquellos que quieran abordar un tema en específico relacionado a este tema.

Y finalmente, expresaré que estas respuestas me ayudaron encontrar el sentido de identidad y la necesidad misma de como intérprete de encontrar una voz propia. Por ende, este estudio fue de mucho provecho para mí, no obstante, es un proceso que apenas está comenzando y puede prometer muchos más estudios.

## REFERENCIAS

- Arias, J. (2022). [@cameratajaibana] (2020, septiembre, 4). *La Música para Violonchelo en Colombia- Conversación con Javier arias*. Facebook: <https://acortar.link/6HWwVJ>
- Arizcuren, E. (1992). *El violonchelo: sus escuelas a través de los siglos*. Editorial Labor.
- BNC, (2014, diciembre 15) *Ejes de música tradicional*. Biblioteca Nacional de Colombia, Territorio sonoro. <https://web.archive.org/web/20141205071326/http://www.territoriosonoro.org/CDM/tradicionales/pages/index>
- Carbó, G. (1993). Huellas, revista Universidad del Norte. *Al ritmo de Tambora*, 39(1-33), <https://acortar.link/m71wLb>
- Carrasquilla Baza, D. (2017). Representaciones e identidades en el Caribe colombiano: el rescate de las tradiciones en los festivales musicales. *Encuentros*, 15(3). <https://doi.org/10.15665/re.v15i3.1104>
- Díaz, J. M., Cassiani, J. C., Rachath, I. A., Higueta, A. (2019), *Músicas del Caribe: Investigación, prácticas, propuestas, patrimonio y repertorio*. Ediciones Corporación Universitaria Reformada
- Diego Valbuena, violonchelista. (2023, 23 febrero). @diegovalbuena82. Instagram: [https://www.instagram.com/p/CpBLJYWv xv/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_li nk](https://www.instagram.com/p/CpBLJYWv xv/?utm_source=ig_web_copy_li nk)

- Espitia, D. (2019). *Aplicaciones de la gaita corrida y la tambora en el Violonchelo: cinco piezas basadas en el lenguaje de las Gaitas, los tambores y la voz*. [Maestría, universidad del Bosque] <https://acortar.link/hcvi9a>
- Hurtado, D. (2020). *La presencia de la tradición musical colombiana en cinco piezas de "Colombia en dos cellos" de Deiner Sergio Hurtado* [tesis de maestría, Universidad Tecnológica de Pereira] <http://hdl.handle.net/11059/42>
- Kirchner, B. (Ed) (2005). *The Oxford companion to jazz*. OUP USA.
- Miñana, C. (2006). Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia. *Un país muy folclórico. Artículo publicado en A Contratiempo*. Revista de música en la cultura, Bogotá, N° 11, (2000) pág. 36-49. ISSN 0121-2362. <https://acortar.link/uwPuA6>
- Molano, O. L. (2007). Identidad cultural, un concepto que evoluciona. *Revista opera*, (7), 69-84. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4020258>
- Monsalve, E. (2016), *Fronteras y puentes entre sistemas de pensamiento. Hacia una epistemología de las músicas populares y sus implicaciones para la formación académica*. N.º. 15, págs. 96-109. <https://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/revistafba/article/view/3680/32>
- 32
- Nordmann, J. L. (2019). *El violonchelo en el caribe colombiano: análisis musical de la rapsodia caribeña para violonchelo y orquesta de James Schutmaat*. [Tesis de maestría, Universidad Internacional de Valencia]. D.N.I.: AP102702