



La cultura
es de todos

Mincultura

El Librito de Miguelito

Cartilla Digital para el Aprendizaje
Inicial del Violín Tradicional Caucano





La cultura
es de todos

Mincultura

El Librito de Miguelito

Cartilla Digital para el Aprendizaje
Inicial del Violín Tradicional Caucano



CISAN
CENTRO DE INVESTIGACIONES SOCIALES
ANTONIO NARIÑO
Entidad sin ánimo de lucro
Personería Jurídica No. 0148 de marzo 13 de 1989

Autor:

Diego Felipe A. Rivera Rodríguez

Ganador de la beca

Investigación/creación para el desarrollo
de materiales pedagógicos o musicales

Ministerio de Cultura, Área de Música,
Programa Nacional de Estímulos 2021.

Proceso investigativo:

Pedagógicas Patianas de Violines Negros - PPVN

Centro de Investigaciones Sociales Antonio Nariño - CISAN

www.cisan-colombia.com

Diseño, diagramación y cubierta:

Esteban Vega Beltrán

Violinista de la cubierta:

Delio Bermúdez (+), Cajamarca - Cauca.

Contacto:

ellibritodemiguelito@gmail.com

Si no puede navegar en el documento,
descargue el lector de PDF Adobe Acrobat Reader



MinisteriodeCultura



@MinCultura



@MinCultura



MinCultura

www.mincultura.gov.co

Agradecimientos

A la orquesta Le Phénix, a Eveleen Olsen y, en especial, a Annette Sabine Kappeler, colegas y amigos de Zürich-Suiza, cuyas contribuciones al proyecto *Pedagogías Patianas de Violines Negros -PPVN-* han hecho posible la realización del proceso investigativo.

Al Centro de Investigaciones Sociales Antonio Nariño - CISAN, entidad desde donde se ha desarrollado la investigación *Pedagogías Patianas de Violines Negros - PPVN*.

A Paloma Muñoz Nández, profesora de la Universidad del Cauca, a través de quien fue posible hacer los primeros contactos con Lorenzo Solarte, Efraín Gonzalez, Otalivar Robles y Fabio Velasco, entre otros sabedores de la región del valle del Patía.

A Ana Amelia Caicedo y Virgilio Llanos, líderes comunitarios de la región del Patía, por su apoyo a mi trabajo en esta iniciativa.

A María Ibarra, Jairo Ojeda, Aristides Muñoz, Jose Azael Muñoz, Otalivar Robles, Carlos Rivas, Fredy Pérez, José L. Gómez (hijo de Alberto Gómez), Virgilio Llanos (Son del Tunó) y Luis Edel Carabalí, por autorizarme para publicar aquí las transcripciones de sus composiciones.

A todos los maestros de músicas tradicionales caucanas que con tanta generosidad aportaron sus valiosos conocimientos al desarrollo de esta cartilla.

El librito de Miguelito está dedicado a Valentina Llanos y Efraín Gonzalez, sabedores de El Tunó - Patía, con la esperanza de que sus contenidos les sean de utilidad en el desarrollo de sus procesos pedagógicos.



Contenido

| | |
|---|------------|
| Introducción | 9 |
| I. Los sabedores | 12 |
| II. El violín y sus partes | 15 |
| III. El violín tradicional caucano | 19 |
| - El temple o afinación del violín | 21 |
| - La posición del violín en el cuerpo | 23 |
| - La mano del arquillo | 28 |
| - La mano que digita | 34 |
| IV. Ejercicios | 38 |
| - Para el arquillo | 38 |
| - Para digitar las notas | 45 |
| - Para practicar con acompañamiento | 55 |
| - Las posiciones | 73 |
| V. Los géneros | 81 |
| - El bambuco patiano | 82 |
| - La cumbia | 86 |
| - La fuga o juga y el torbellino | 88 |
| - El son patiano | 91 |
| VI. Partituras | 95 |
| VII. La música escrita | 132 |
| - La partitura y la gramática | 132 |
| - La tablatura | 141 |
| Glosario | 143 |
| Bibliografía | 147 |
| Información de imágenes | 149 |



Introducción

El Plan Nacional de Música para la Convivencia busca el reconocimiento y valoración de procesos de investigación-creación desde los cuales se generen materiales pedagógicos o musicales que fortalezcan los procesos de formación musical del país.

Programa Nacional de Estímulos 2021,
Ministerio de Cultura.

Esta cartilla se origina en el marco del proyecto *Pedagogías Patianas de Violines Negros* -PPVN (2019-actualidad), proceso de investigación que se centra en las músicas, técnicas y pedagogías del violín tradicional caucano, realizado bajo mi dirección, en la Unidad Cultural del Centro de Investigaciones Sociales Antonio Nariño - CISAN. A principios de 2021 realicé su primera versión, documento preliminar que requería ser evaluado y enriquecido a través de encuentros con maestros de músicas tradicionales con violín en el Cauca. Hacia la mitad del año, cuando se conoció la convocatoria del Programa Nacional de Estímulos 2021 del Ministerio de Cultura, encontré apropiada la beca “Investigación/creación para el desarrollo de materiales pedagógicos o musicales”, como un medio para consolidar el documento preliminar y una excelente oportunidad para contribuir a la conservación, divulgación y fortalecimiento del violín caucano como manifestación cultural tradicional. A partir de allí

formulé la propuesta para realizar esos encuentros y así, enriquecer los contenidos del documento con las opiniones de los sabedores para finalmente registrarlas en una cartilla digital. Al ser publicados los resultados que favorecieron esta propuesta (finales de septiembre 2021) empecé a realizar una serie de encuentros con cada uno de los maestros en Patía-Patía, Mercaderes, Popayán, Santander de Quilichao y Cali, cuyo resultado fue el enriquecimiento de los contenidos de la cartilla con sus opiniones, favoreciendo el propósito inicial. Fue también necesario solicitar las autorizaciones a diferentes compositores para la inclusión de algunas de sus obras en el documento, lo que me llevó, entre otros lugares del departamento del Cauca, a Capellanía, Cajamarca, La Carbonera y El Estrecho, para obtener sus avales.

Presento ahora esta guía digital como material de apoyo de libre acceso para los actuales y futuros procesos pedagógicos en torno al aprendizaje inicial del violín tradicional en el departamento del Cauca. *El librito de Miguelito* (nombrado así en homenaje al bambuco patiano *Miguelito*, incluido en las partituras), es una guía para los maestros de violín que busca ofrecer herramientas para sus procesos pedagógicos, en especial para los del valle del Patía, pues a diferencia del Norte del Cauca,

la región del Patía no ha recibido de forma constante y significativa apoyo institucional, público ni privado.

Llevo a cabo este trabajo con el propósito de que los conocimientos que contiene lleguen con facilidad a los interesados en las comunidades y trasciendan las fronteras departamentales y nacionales, contribuyendo de esta forma, reitero, a la divulgación de esta importante manifestación musical. Su contenido es producto de una aguda observación y escucha de la práctica musical y pedagógica de algunos violinistas tradicionales y músicos caucanos en la actualidad y resalta las particularidades técnicas que caracterizan la interpretación tradicional del instrumento.

Los violinistas tradicionales del Cauca han conservado técnicas antiguas de tocar el violín que en muchos lugares del mundo se perdieron o de las que quedan únicamente registros escritos (como el de F. Geminiani o L. Mozart). Esto constituye una de las particularidades más importantes y representativas de las expresiones musicales de las comunidades de los valles interandinos caucanos, cuyo inmenso valor histórico y cultural les otorga cada vez más reconocimiento. Estas manifestaciones musicales han perdurado durante siglos en las comunidades afrodescen-

dientes caucanas, hecho que resalta su relevancia como parte esencial de la historia del violín en América.

A pesar de ser parte del acervo cultural de los colombianos, la interpretación tradicional del violín es un área poco estudiada en ámbitos académicos. En muchos casos es evidente que las instituciones de educación superior que podrían encargarse de cultivar, promover y fortalecer dichas expresiones musicales tradicionales en los territorios, no incluyen estos saberes en sus ofertas académicas; por tal razón se excluye a jóvenes músicos interesados en una formación musical orientada a las músicas tradicionales locales, y no a las académicas extranjeras. Es en estas circunstancias, que considero falencias, en las que he encontrado una motivación mayor para escribir este documento.

En esta cartilla se expone una cuidadosa selección de elementos teóricos, técnicos y pedagógicos de diferentes escuelas de violín antiguas y modernas, cuyo objetivo es fortalecer y complementar las bases teórico-musicales y técnicas para tocar el instrumento, con afinidad y respeto a las formas de tocar de los violinistas tradicionales del Cauca y a las músicas negras del departamento. Para el diseño del complemento teórico, la creación de algunos ejercicios, así como para la organización y disposición de las diferentes secciones, tuve en cuenta criterios pedagógicos y violinísticos cimentados en mi quehacer

profesional. El documento cuenta con vínculos desde el índice hacia los contenidos para facilitar su navegación; para regresar al índice basta con buscar el cuadrilátero multicolor:



En la sección *I. Los sabedores*, se plasman los nombres y perfiles breves de los maestros que participaron en el enriquecimiento de los contenidos de la cartilla. En la sección *II. El violín y sus partes*, abordo elementos generales sobre el instrumento, la ubicación y nombre de sus partes constitutivas, así como algunos datos históricos relevantes. Una de las conclusiones a las que llegué a partir de esta investigación es que en los procesos pedagógicos en torno al violín tradicional muchas veces se prefiere la enseñanza de la técnica instrumental académica moderna sobre la tradicional, restándole validez a la segunda, por lo que en la sección *III. El violín tradicional caucano*, describo diversas posibilidades técnicas que ofrece el instrumento, que son respetuosas y coherentes con la historia y la tradición musical de las comunidades negras caucanas. Esta tercera parte es de gran relevancia, pues describe estas formas diferentes de tocar el instrumento y propone las bases para el desarrollo de escuelas técnicas de violín propias de las músicas negras caucanas.

La sección *IV. Ejercicios* presenta diferentes ejercicios para practicar algunos elementos de la técnica instrumental del violín tradicional aplicados a las músicas

caucanas. En la sección *V. Los Géneros*, se abordan algunos de los más importantes géneros presentes en las prácticas musicales de los valles de los ríos Patía y Cauca, con sus características y diversos ejemplos para su acompañamiento. Los ejercicios y las composiciones que contiene la cartilla abordan en particular los géneros mencionados, teniendo en cuenta que en las prácticas musicales se presentan también otros que no se incluyen, como el Bunde del Norte del departamento. Las piezas de la sección *VI. Partituras*, son registros escritos de algunas de las canciones que se escuchan, tocan y enseñan en diferentes lugares del Cauca. Todas las canciones incluidas en esta sección tienen como finalidad servir como material de trabajo para procesos pedagógicos en torno a la enseñanza del violín. Con excepción de las canciones tradicionales, las composiciones están sujetas a derechos de sus autores, por lo que su reproducción con fines no pedagógicos o comerciales está prohibida.

Aunque numerosas expresiones de música tradicional en el mundo, como la práctica del violín tradicional caucano, se han desarrollado y han sobrevivido sin el uso del sistema de notación musical, es decir, sin partituras, considero importante abordar el tema en detalle. Teniendo en cuenta el contexto musical actual, el conocimiento de la gramática y la teoría musical es una ventaja para quien lo maneja, una herramienta a disposición que contribuye al en-

riquecimiento de las prácticas musicales, cualesquiera que estas sean. Con el deseo de fortalecer las bases teóricas necesarias para leer y escribir música, se dedica la sección *VII. La música escrita* a explicar las reglas elementales del sistema de notación con partitura y con tablatura. La información suministrada en este complemento teórico es fundamental para poder leer la música y los ejemplos registrados en las secciones *IV. Ejercicios*, *V. Géneros* y *VI. Partituras* y, por supuesto, para tener acceso a las infinitas posibilidades que abre el conocimiento y manejo del lenguaje gramatical musical. Es importante anotar que el contenido escrito en notación musical (los ejemplos, las guías y algunas de las composiciones, en las secciones *IV*, *V*. y *VI*.) cuenta también con pistas de au-

dio que se pueden escuchar siguiendo los enlaces correspondientes en el ícono del parlante:



A lo largo del texto se incluyen algunos modos coloquiales o tradicionales de denominar conceptos musicales que en ámbitos académicos se conocen de otras maneras. Estos y otros conceptos de interés, destacados en negrita en el texto, se pueden consultar en el glosario al final de la cartilla.

Esta guía digital está dirigida en general a quienes quieran explorar técnicas instrumentales tradicionales y profundizar en el aprendizaje y la enseñanza de la música tradicional caucana con violín, y especialmente, a aquellos que adelantan procesos

pedagógicos en el Sur del departamento. *El Librito de Miguelito* se centra específicamente en los aspectos musicales y técnicos en torno a la interpretación del violín tradicional, y no profundiza en otros instrumentos ni en una visión antropológica de la manifestación musical.¹

Diego Felipe Rivera Rodríguez

Director Unidad Cultural,

Centro de Investigaciones Sociales

Antonio Nariño - CISAN

En este sentido conviene acudir a los trabajos de Adolfo Albán Achinte y Paloma Muñoz Nández, como los citados en la bibliografía, fundamentales para tener una perspectiva más amplia frente a los contextos históricos y sociales que envuelven a la interpretación tradicional del violín en el Cauca.

I. Los sabedores

A continuación se describen, de forma breve, los perfiles de los maestros que participaron en el enriquecimiento de los contenidos de la presente cartilla a través de varios encuentros presenciales que tuvieron lugar entre el 21 de septiembre de 2021 y el 9 de enero de 2022.

Valentina Llanos - 18 años

Violinista de la vereda El Tunó, Patía. Actualmente es la profesora de violín más joven de la región y enseña a los niños principiantes en su vereda y alrededores. Comenzó a tocar el instrumento en 2016, como parte de un proceso comunitario de recuperación del mismo, pues los intérpretes locales habían fallecido años atrás. Su relación con el violín mezcla lo empírico, lo tradicional y algunos elementos académicos, tres mundos que conecta armónica y naturalmente a través de su musicalidad.

Jhonny Robles - 39 años

Guitarrista y bajista mercadereño. Después de vivir durante 12 años en Francia como integrante de grupos de músicas tradicionales latinoamericanas, decidió regresar a su natal Mercaderes para contribuir con sus talentos y conocimientos a promover, divulgar y fortalecer las manifestaciones musicales de la región. Desarrolla activi-

dades musicales junto al maestro Otalivar Robles, su padre y compañero musical predilecto. En la actualidad promueve iniciativas de carácter privado para la formación musical desde la escuela *La Luna de Emiliano*, en Mercaderes y sus alrededores.

Carlos Rivas - 45 años

Cantante, compositor, arreglista, instrumentista y productor musical mercadereño. Licenciado en música de la Universidad del Cauca, recuerda a sus dos maestros de Mercaderes, Otalivar Robles y Jairo Ojeda, como los músicos que más influencia y repercusión han tenido en su formación musical. Es la voz solista y director del proyecto musical que desarrolla actualmente como cantautor. Ha sido también reconocido como intérprete de la quena, la guitarra, el bajo eléctrico, entre otros instrumentos. Es dueño y cultor de una fonoteca de inmenso valor histórico, que alimenta continuamente desde su iniciativa Guaico Producciones. Desarrolla actividades en favor de la divulgación de las músicas tradicionales del Cauca y sus intérpretes.

Yovani Rodríguez - 54 años

Cantante, instrumentista y constructor tradicional de instrumentos musicales. Nació en Piedra de Moler, Patía. Su curiosidad por el trabajo artesanal lo ha llevado

a explorar en la construcción tradicional de diferentes instrumentos musicales con maderas y materiales locales como la guadua y el puro. Intérprete del tiple, el cuatro, el violín y el güiro, entre otros instrumentos. Participa activamente en eventos musicales y culturales en la región del Patía y desarrolla actividades pedagógicas en torno al aprendizaje de músicas tradicionales locales.

Efraín Gonzalez - 55 años

Requintista, guitarrista y violinista de la vereda El Tunó, Patía. Es miembro fundador e intérprete de la agrupación *Son del Tunó*. Empezó a aprender el violín en 2014 de forma autodidacta, como parte de la iniciativa comunitaria de recuperación del instrumento. En la actualidad es un reconocido líder de distintos procesos pedagógicos del violín en la región del Patía, y desarrolla sus actividades en El Bordo, El Tunó, El Estrecho, Mojarras, Galíndez y La Vega, entre otros lugares de la región.

Fredy Pérez - 60 años

Cantante, compositor e instrumentista mercadereño. Es intérprete y compositor de diferentes géneros caucanos. Ha sido integrante de grupos musicales como Voces Libres, Raíces de mi Tierra, entre otros, y ha obtenido distintos reconocimientos: finalista (1981) y ganador (1982) del festival Mono Nuñez, en Ginebra, Valle del Cauca;

invitado a programas televisivos como *El Show de las Estrellas* (1983), *Serenata Colombiana* (1983), *Serenata a Cali* (2013) y *La buena hora musical* (2013), y a diferentes escenarios nacionales como la Media Torta, el Teatro Jorge Eliécer Gaitán y la Plaza de Bolívar en Bogotá, entre otros. Ha trascendido las fronteras llevando la música caucana a escenarios estadounidenses, particularmente en Florida. En la actualidad trabaja en la creación de cuentos y canciones en ritmos tradicionales con temáticas lúdicas para niños.

Otalivar Robles - 63 años

Requintista, guitarrista, compositor y maestro mercadereño. Es uno de los músicos más reconocidos y apreciados de la región del Patía por sus contribuciones a las músicas tradicionales. Finalista (1990) y ganador (1991) del Festival de Tríos de la Fundación Banco del Estado, ganador del Festival Petronio Álvarez con las Cantaoras del Patía (2009). Además de ser un experimentado maestro que ha enseñado música a varias generaciones de niños y adultos, es un intérprete versátil y un virtuoso del requinto. Sus aportes a las músicas del valle del río Patía son de gran valor para los músicos tradicionales y sabedores comunitarios locales, muchos de quienes lo consideran como uno de los músicos vivos más importantes de las últimas décadas en la región.

Lorenzo Solarte - 63 años

Cantante, guitarrista y violinista patiano. Es uno de los maestros que ha liderado los procesos pedagógicos de iniciación en violín de la región del Patía durante la última década, y uno de los músicos más reconocidos de la región. Trabajó gran parte de su vida como ebanista. Cuando perdió la visión aprendió a tocar el violín de manera autodidacta, a raíz del fallecimiento del único violinista tradicional de Patía-Patía, Parménides Oliveros, a quien acompañaba con su voz y su guitarra. En la actualidad interpreta y enseña el violín en Patía y es guitarrista acompañante de las Cantaoras del Patía.

Luis Edel Carabalí - 64 años

Violinista, cantante y compositor nortecaucano. Aprendió a tocar el violín desde niño bajo la guía de su padre, el también violinista tradicional Eliázar Carabalí. Gracias a su exitosa trayectoria musical con el grupo *Palmeras* de Santander de Quilichao, ha llegado a ser uno de los intérpretes del violín tradicional más reconocidos a nivel nacional, en la actualidad. Su grupo ha sido tres veces ganador del Festival Petronio Álvarez en la modalidad de violines caucanos, razón por la cual se ha convertido en una referencia musical e interpretativa para grupos emergentes. Se desempeña como violinista y desarrolla procesos pedagógicos en la vereda Quinamayó, Santander de Quilichao.

José Azael Muñoz (Divo José) - 65 años

Compositor, cantante e instrumentista de Capellanía, Bolívar (Cauca). Licenciado en música de la Universidad del Cauca, es uno de los gestores culturales más activos de la región del Patía, reconocido por sus numerosas iniciativas en favor de las manifestaciones culturales tradicionales patianas. Su interés por la historia de la región lo ha llevado a resaltar y a hacer visible la importancia de su Capellanía natal, especialmente en cuanto a su riqueza e influencia musical. Con más de 25 años de experiencia pedagógica en Colombia y Venezuela, se desempeña actualmente como músico, compositor, profesor y gestor cultural en Patía y sus alrededores.

Adicionalmente a los músicos nombrados, se resaltan los siguientes intérpretes del violín que, si bien no participaron directamente en el enriquecimiento del documento, realizaron aportes significativos a los contenidos del *Librito de Miguelito* en el marco de la investigación PPVN:

Simón Alemeza,
Mercaderes (†)

Delio Bermúdez,
Cajamarca - Mercaderes (†)

Aristides Muñoz, 75 años,
Capellanía - Bolívar

Sabaraín Vargas, 80 años,
Popayán





II. El violín y sus partes

El violín es un instrumento de cuerda frotada de origen europeo. Los primeros ejemplares documentados se remontan al s. XVI y son el resultado de una mezcla de diseños, sonidos y formas de construcción, con influencias de instrumentos como la **lira da braccio** y **el rabel**.



Imagen 1. Rabel.

Al maestro artesano que construye instrumentos de cuerda frotada como violines, violas y violonchelos, entre otros, se le conoce en las culturas occidentales como luthier (francés), liutaio (italiano) o laudero/**lutier** (español), originalmente descri-



Imagen 2. Lira da Braccio.

biendo a quien construye **laúdes** y con el tiempo, hasta la actualidad, denominando en particular a los constructores de instrumentos de la familia del violín. Stradivari, Guarneri, Amati, entre otros, fueron famosos apellidos de familias de lutieres italianos que a lo largo del s. XVII desarrollaron los modelos de violines que hoy en día conocemos. Desde entonces, estos modelos se han tomado como referencia en todo el mundo para la construcción de nuevos instrumentos, y han sufrido pocos cambios en su diseño original. Aunque los instrumentos originales fabricados por estos lutieres se conocen como Guarnerius, Stradivarius, etc., muchas copias de sus modelos hechas por otros (incluso algunas hechas en la actualidad por máqui-

nas a nivel industrial) también llevan esos nombres en las etiquetas.

En 1607, Claudio Monteverdi compuso y estrenó la primera **ópera** de la historia, L'Orfeo, musicalizada por una orquesta de 33 instrumentos de cuerda y viento que incluía 10 violines. Cincuenta años después, compositores como Arcangelo Corelli realizaron conciertos de sus obras al aire libre con orquestas que llegaban a superar los 80 violinistas, sin contar otros instrumentos presentes. También fue constante la participación del violín en espacios cerrados y en menor cantidad, práctica que se conoce como **música de cámara**. Este formato instrumental lo conforman agrupaciones que incluyen hasta diez o quince músicos entre los que se pueden encontrar uno o más violines, por ejemplo, el cuarteto de cuerdas clásico (dos violines, una **viola** y un **violonchelo**). El violín se popularizó durante los siglos siguientes como instrumento melódico en contextos orquestales, de cámara y de músicas populares. Cada vez más violinistas llevaron su instrumento a lugares donde no se conocía y fue recibido con gran acogida por diferentes culturas, en diversas épocas a lo largo de su historia.

Así, en sus más de cuatro siglos de existencia, el violín se ha extendido geográficamente en todo el mundo y ha sido protagonista indispensable en la historia de la **música académica y popular**.



Imagen 3. Orquesta de cuerdas de Corelli, Celebración en plaza de Roma 1687.

Gracias a migraciones de músicos europeos a distintas partes del mundo, el violín se incorporó a expresiones musicales locales de diferentes culturas, como sucedió en las músicas gitanas, las músicas de la India o de Norteamérica. Este es también



Imagen 4. Eddie South violinista de Jazz estadounidense.



Imagen 5. Orquesta Sinfónica de Teherán.

el caso de la música tradicional con violín en el Cauca, en cuyos **valles interandinos** las poblaciones negras han mantenido viva la tradición de interpretar el violín junto a instrumentos como guitarras, **brujos**, tiples y tamboras, entre otros, al ritmo de **bam-**

bucos patianos, sones patianos y jugas, por nombrar los más importantes.

En Colombia, desde el siglo XVIII hasta nuestros días, se ha empleado madera y materiales locales en la construcción tradicional de violines, tales como la **gualdua**, el **totumo** y el **cacho de vaca**, entre otros. Las formas de construcción tradicional están íntimamente ligadas a la na-



Imagen 6. Luis Edel Carabalí y Eliecer Lucumí.

turalidad de la materia prima, exuberante en tipos, formas y tamaños, lo que hace que los instrumentos sean distintos entre sí, piezas únicas de particular belleza. Independientemente del material o la forma del violín, se mantiene la idea básica de un instrumento de madera con una caja de resonancia, un mango o cuello, cuatro cuerdas paralelas entre sí y tensadas sobre un puente, dispuestas para ser frotadas perpendicularmente con las crines de un **arquillo** (en la academia conocido como **arco**). Aquí se pueden apreciar algunas construcciones modernas del maestro Fabio Velasco de Mercaderes (Cauca):



Imagen 7. Violín de guadua sin cuerdas.

El violín es, básicamente, un instrumento hecho en madera que se toca desplazando el arquillo (también de madera) para frotar perpendicularmente las **cerdas** (que son crines) contra las cuerdas y producir el **sonido**. Al acortar la longitud de la o las cuerdas en vibración con los dedos de la mano sobre la **tastiera** (1), se puede variar la altura de las notas. Entre más corta se hace la sección de cuerda que vibra, más agudo es el sonido producido.

Las cuerdas están sujetas, de un extremo, al **tiracuerdas** (2) que está atado al botón (3) y, del otro extremo, a las **clavijas** (4); a su vez, cada cuerda pasa por encima del puente (5) y de la cejilla (6). La vibración de



Imagen 8. Violines de guadua.

las cuerdas pasa a las tapas, superior (7) e inferior (8) del violín, a través del puente y del **alma** (9).

Con ayuda de la barra armónica (10), esta vibración se extiende a lo largo del cuerpo del instrumento y el sonido se proyecta hacia afuera por medio de las efes (11), que son orificios en la tapa superior. Los aros (12) no sólo tienen una función estética, sino que permiten el paso del arquillo, sin que la mano que lo sostiene se choque con el instrumento. Los dedos de la mano que sostiene el instrumento se apoyan sobre el diapasón o tastiera (1) y alteran de esta forma la longitud vibrante de las cuerdas, lo que cambia la altu-

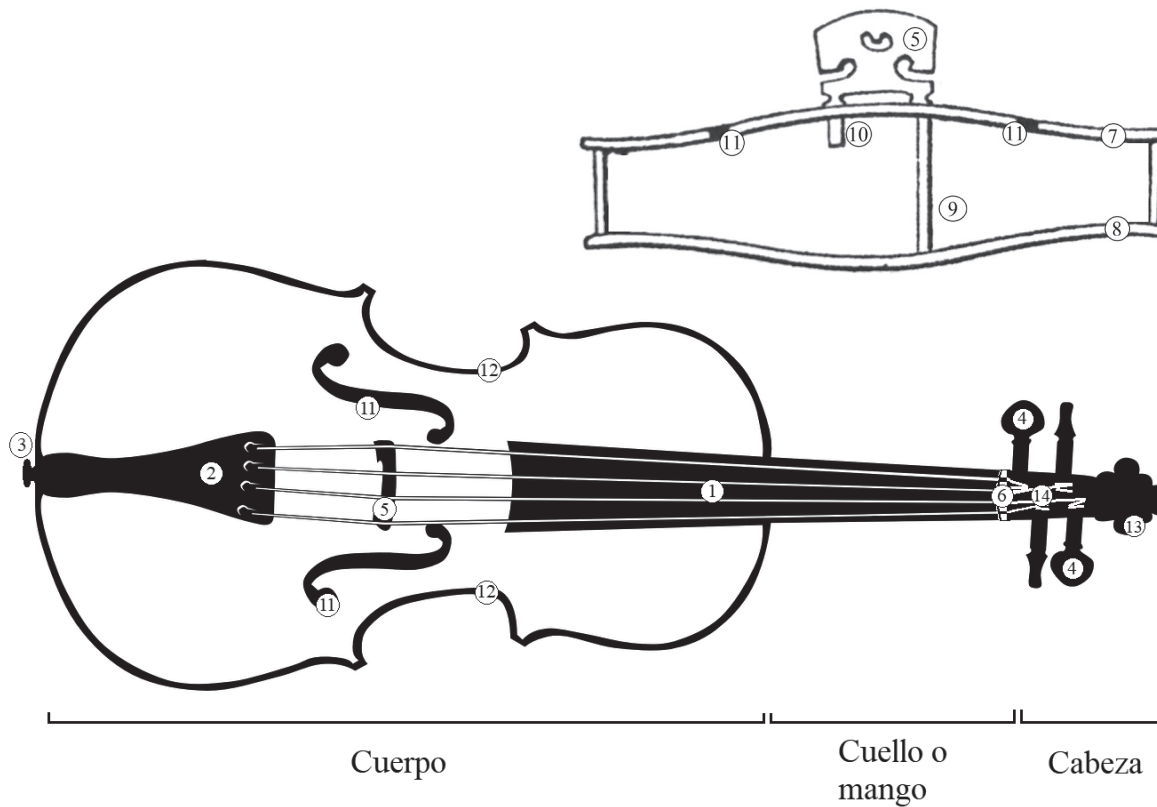
ra de los sonidos producidos. El caracol o **voluta** (13), en el extremo del clavijero (14), le da su forma característica a la cabeza del instrumento.

Además de conducir las vibraciones sonoras, el alma también tiene la función de ayudar a soportar la presión de la tensión de las cuerdas, de tal forma que la tapa no ceda y se hunda. Por esto no es extraña la presencia de almas cuadradas de mayor tamaño, ubicadas en lugares inusuales, según cada instrumento lo pueda necesitar, así como la ausencia de alma en algunos instrumentos tradicionales de construcción robusta o cuerpos cilíndricos de guadua.



Imagen 9. Detalle del alma cuadrada en el violín de Simón Alemeza (t)

Partes del Violín

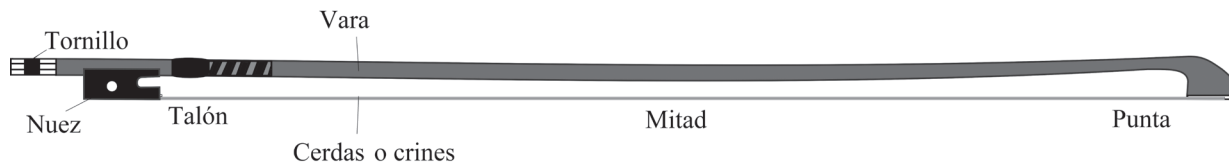


La **colofonia**, también conocida como brea o pez, es una resina natural proveniente de **pináceas** o abietáceas, que se aplica a las cerdas del arquillo, frotándola repetidamente sobre ellas. La aplicación deja en las crines una capa de polvo blanco, que posibilita la producción del sonido, pues sin ella es prácticamente imposible que suene el instrumento. Sin embargo, no hay que excederse en su aplicación, pues el sonido se puede tornar crudo y el polvo que cae sobre la madera del violín puede dejar costras difíciles de sacar sin dañar el barniz del instrumento. Es necesario, por tanto, limpiar este polvo regularmente con una tela suave.



Imagen 10. Colofonia.

Independientemente del origen del arco (académico o tradicional), sus partes principales son:



Los arquillos, así como los violines, pueden tener formas distintas a los modelos académicos actuales o antiguos. Es importante tener presente que las indicaciones técnicas orientadas en esta guía contemplan el uso de cualquier tipo de violín y cualquier tipo de arco, según se disponga de uno u otro.

III. El violín tradicional caucano

En Colombia, al igual que en otros países americanos como Bolivia, Chile, Argentina y Paraguay, el violín fue introducido junto a otros instrumentos europeos en la época de la Colonia por los invasores españoles con el objetivo de acompañar a los viajeros y de servir, a través de la música, como medio evangelizador utilizado por las misiones religiosas. Se popularizó principalmente por su participación en festividades y tuvo una amplia aceptación en las sociedades locales, que empezaron a emplearlo en la interpretación de músicas populares y a incorporarlo a sus tradiciones musicales.

La llegada del violín a los valles interandinos del Cauca se debió al aprecio e interés de los africanos esclavizados que llegaban a Popayán, que escucharon y observaron la ejecución del instrumento en las celebraciones y festejos públicos y privados. El interés por el violín los llevó a construir sus propios instrumentos con materiales locales como la guadua o el totumo, y a interpretar su música imitando las formas de tocar o técnicas instrumentales de la época. Los esclavos **libertos** y **cimarrones**, que encontraron su libertad y su tierra en los valles de los ríos Patía y Cauca, incorporaron el violín a sus expresiones musicales y a su identidad cultural; tradición que las **comunidades negras caucanas** han mantenido viva hasta



Imagen 11a. Detalle imagen 11. Violinista en Popayán en 1884.

nuestros días. La diferencia entre la forma tradicional de tocar el violín en el Cauca y la manera académica moderna, se evidencia en las particularidades técnicas que tiene cada una, encontrando divergencias fundamentales en el agarre del arquillo y la posición del violín en el cuerpo.



Imagen 11. Grabado de A. Sirouy, Procesión del domingo de Pascua, en Popayán, 1884.



Imagen 12. Violinista de la India (actualidad).



Imagen 13. Violinista en Norteamérica (1870).



Imagen 14. Violinista en Norteamérica (1937).

En música, la **técnica instrumental** es la manera en la que se tañe un instrumento cualquiera para producir el resultado sonoro deseado de manera controlada, con el mínimo esfuerzo y una gran efectividad. Para el violín existen diferentes y numerosas técnicas instrumentales que están ligadas a contextos históricos y musicales. En India, por ejemplo, muchos violinistas tradicionales tocan sentados en el suelo, con las piernas recogidas y con la cabeza del instrumento apoyada sobre el pie

derecho. En Norteamérica no es extraño, aún hoy en día, ver violinistas tradicionales que interpretan la música académica europea compuesta para violín, desde sus orígenes hasta el siglo XIX, con técnicas antiguas que no hacen uso de la **cumbamera(o)** (académicamente conocida como **mentonera**) ni del **soporte**, dispositivos usados comúnmente en técnicas académicas modernas.



Imagen 15. Cumbamera y soporte.

Desde sus orígenes y hasta ya entrado el s. XX, alrededor del mundo se encordaban los violines y otros instrumentos de cuerda frotada y pulsada con cuerdas de tripa animal, proveniente de becerros, corderos, gatos o cerdos (en América se usaban también tripas de gallinas, monos, hurones, pecaríes, osos hormigueros o carneros). Pese a que desde la primera mitad del siglo XX se estandarizó el uso de las **cuerdas de metal** para los violines, hoy en día es cada vez más común el uso de **cuerdas de tripa**, pues las cualidades especiales de su sonido son muy apreciadas.

Las cuerdas de tripa producen un sonido particular y característico: cálido, profundo

y rico en **armónicos**, pastoso, muy distinto al de las cuerdas de metal. Este tipo de sonido es el que nos imaginamos cuando pensamos en cómo pudieron haber sonado en sus orígenes las músicas tradicionales y académicas con violín en Colombia, lo que se deduce de la existencia de algunos ejemplares de instrumentos colombianos de los siglos XIX y XX, conservados por la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá, que provienen de diferentes lugares del país (incluyendo al menos uno de la región del Patía) y que conservan, todos, las cuerdas originales de tripa animal.

Tradicionalmente, en el Patía se han utilizado cuerdas de crin de caballo para violi-

nes y brujos, aunque el material no permite que el temple o afinación del violín sea muy agudo debido a su baja resistencia a altas tensiones.

El temple o afinación del violín

El violín se afina o temple al tensar las cuerdas hasta alcanzar una altura específica en cada una, girando las clavijas. Las cuerdas del violín son cuatro y se afinan, por convención, de la más aguda a la más grave, como Mi - La - Re - Sol, es decir, tres **intervalos** de quinta consecutivos. En relación con la guitarra, estas notas coinciden con el doceavo traste de la primera cuerda (Mi), el quinto traste de la misma (La), el tercer traste de la segunda (Re) y la tercera cuerda al aire (Sol). Estas notas se ubican, respectivamente, en el pentagrama en: el cuarto y el segundo espacio, debajo de la primera línea y debajo de la segunda línea adicional inferior, así:

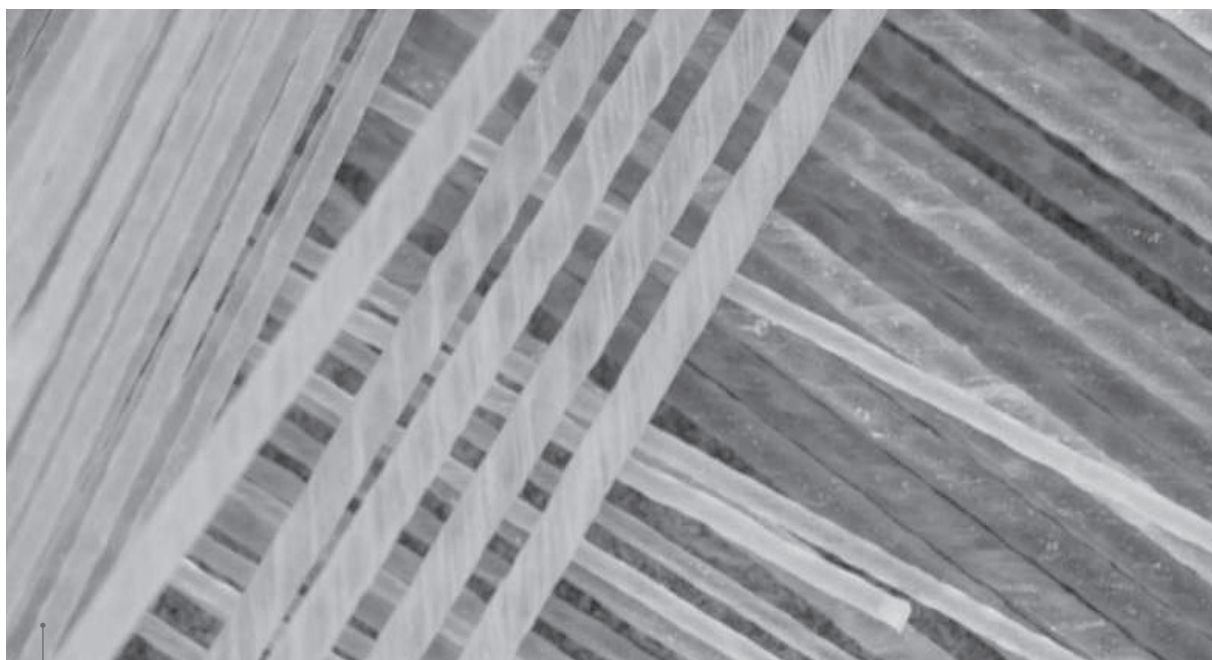


Imagen 16. Cuerdas de tripa.

Existen diferentes formas de templar el violín, de acuerdo con las culturas a lo largo de la historia y, generalmente, según el diámetro de las cuerdas disponibles. Estas afinaciones o temples se caracterizan por ser sucesiones de intervalos distintas a la convencional, como dos quintas y una cuarta, o dos cuartas y una quinta, por ejemplo. La práctica de utilizar afinaciones no convencionales se conoce académicamente como **scordatura**, lo que entre algunos músicos tradicionales se denomina como **temple**. Templar de manera no convencional un violín puede darse por varias razones, como poder tocar cómodamente algunas combinaciones de notas, ampliar el espectro sonoro o registro del instrumento, explorar diferentes sonoridades posibles en cada caso, o afinarlo a

partir de los diámetros de las cuerdas disponibles. Esta práctica se ha utilizado en la música del violín tradicional caucano y, aunque hoy en día es poco frecuente, aún existen músicos que usan temples distintos como como Lorenzo Solarte (Patía) y Aristides Muñoz (Capellanía), así como en vida lo hacía Simón Alemeza (Mercaderes). En música escrita, a menos que esté indicado de otra forma al principio de una partitura, se entiende que el violín se afina de manera convencional (Mi-La-Re-Sol). Con el propósito de motivar la exploración de otras afinaciones, a continuación se describen algunas de ellas, usadas tanto en músicas tradicionales como académicas².

La afinación “imprecisa” de los violinistas tradicionales con respecto al sistema de

temperamento igual (doce divisiones iguales de la octava) hace parte de la estética de la manifestación musical y actúa como mecanismo amplificador, pues la melodía resalta cuando sale del sistema. Según la opinión de Efraín Gonzalez, la afinación del violín con respecto al temperamento igual tiene un carácter triste, mientras que califica la afinación de los temperamentos tradicionales como más *vibrante*.

²Para las diferentes afinaciones o temples se toman como referencia aquellas propuestas por el compositor H.I. Biber en su libro de Sonatas del Rosario para violín (el enlace a la partitura se encuentra en la bibliografía). Asimismo se indica el nombre de los violinistas tradicionales caucanos que las han empleado.

| | Convencional | Biber | Biber | Biber | Biber | Biber | Biber | Aristides Muñoz | Biber | Biber |
|----------------------------|----------------------------|----------------------------|-------------------------------|----------------------------|----------------------------|----------------------------|----------------------------|--------------------------------|----------------------------------|----------------------------------|
| Afinación: | quinta quinta quinta | quinta cuarta quinta | quinta cuarta tercera M | quinta quinta cuarta | cuarta quinta cuarta | cuarta cuarta quinta | cuarta quinta quinta | cuarta tercera M sexta m | cuarta tercera M tercera m | tercera m tercera M cuarta |
| Ejemplos de transposición: | Lorenzo Solarte | Lorenzo Solarte | Simón Alemeza | | | | Aristides Muñoz | | | |

La posición del violín en el cuerpo

A lo largo de la historia los violinistas posicionaron el instrumento en diferentes lugares del cuerpo. Hoy en día la forma académica más común de sostenerlo es entre la cabeza y el hombro, con ayuda de la cumbambra o mentonera y el soporte, aunque es importante tener en cuenta que estos dispositivos son relativamente recientes, pues la mentonera empezó a ser incorporada en Europa a las técnicas instrumentales durante la segunda mitad del siglo XIX, y el soporte no se inventó sino hasta el siglo XX.

De allí se deduce que las técnicas que empleaban los violinistas en Popayán y sus alrededores, al igual que en todo el resto del globo, al menos hasta principios del siglo XX, no hicieron uso de estos dispositivos modernos.



Imagen 17. Niño violinista 1635.



Imagen 18. Francesco Vercaini 1744.



Imagen 19. Violinista 1624.



Imagen 20. Leopold Mozart 1756.



Imagen 21. Violinista 1666.

Entre los violinistas tradicionales caucanos es usual encontrar técnicas instrumentales que no requieren del uso de la mentonera ni del soporte, pues han mantenido vivas en sus tradiciones, las técnicas antiguas de sus **ancestros**. Mientras en el mundo la academia se ha orientado (por más de medio siglo) a estandarizar la técnica instrumental, en el Cauca continúan floreciendo numerosas formas de tocar el violín, que conservan elementos de técnicas anteriores al siglo XX y son características de la manifestación musical.



Imagen 22. Tomás Guasá, violinista tradicional de Suárez.

El violín está diseñado para intérpretes diestros. Aunque la mayoría de violinistas agarra el arquillo con la mano derecha y el instrumento con la izquierda, hay per-



Imagen 23. Román Popó y Raimundo Carabali, violinistas tradicionales de Buenos Aires.

sonas zurdas o ambidiestras que toman el arco con la mano izquierda y el instrumento con la derecha, como lo hacía el violinista tradicional Parménides Oliveros (†). Si bien algunos violinistas zurdos tocan instrumentos para diestros, los que están adaptados para zurdos son cada vez más comunes. Un violín se puede adaptar para zurdos girando el puente para invertir el



Imagen 24. Parménides Oliveros, violinista tradicional zurdo de Patía.



Imagen 25. Simón Alemeza, violinista tradicional de Mercaderes.

orden de las cuerdas, de tal manera que la cuerda más aguda quede adelante y hacia el frente, desde la perspectiva del intérprete.

Es importante tener presente que no existe una única, verdadera o más correcta forma de tocar el violín. La búsqueda de un resultado sonoro satisfactorio, con comodidad y control sobre el arquillo y



Imagen 26. Lorenzo Solarte, violinista tradicional de Patía.

el instrumento, es un camino que guía el desarrollo de cualquiera de las técnicas y que con tiempo y dedicación se aprende a recorrer. (Al respecto opina Valentina Llanos que el violín se adapta al cuerpo y no al revés, de acuerdo a las características físicas de cada persona)

En las técnicas instrumentales que no contemplan el uso de la cumbambra y el soporte, el violín se puede ubicar en el centro o al lado del pecho, debajo de la clavícula, sobre el brazo, sobre el hombro, sobre la clavícula o sujetado entre el hombro y el mentón.

Estas distintas posturas no se encuentran únicamente en técnicas de escuelas europeas como la de L'abbé le Fils (1736), Francesco Geminiani (1751), Leopold Mozart (1756), Giuseppe Cambini (1795), entre otras, sino también en músicos tradicionales del continente americano, incluyendo a caucanos como Lorenzo Solarte (Patía), Simón Alemeza (Mercaderes), Parménides Oliveros (Patía), Aristides Muñoz (Capellanía), Maximino Carabalí (Tambo), Aureliano Mina (Buenos Aires), Tomás Guasá (Suárez), entre otros. Algunas de estas técnicas tradicionales son mucho más cercanas a las antiguamente empleadas por violinistas europeos que la técnica académica moderna que se enseña hoy en día en escuelas y conservatorios. Estas posturas antiguas son adecuadas para la interpretación de repertorios anteriores al siglo XX.

El violín se suele orientar diagonalmente hacia el frente y la izquierda (la derecha en el caso de los zurdos), levantándolo de tal forma que las cuerdas estén más o menos paralelas al suelo. La apertura del brazo y la inclinación del instrumento pueden variar según el violinista, se recomienda que

no esté ni muy abierto (hacia afuera) ni muy cerrado (hacia el frente), y tampoco muy caído ni demasiado levantado.

Para la música tradicional en los valles interandinos caucanos, el violín se puede apoyar en el propio cuerpo de diferentes



Imagen 27. Violín apoyado sobre el brazo / hombro.



Imagen 29. Violín apoyado debajo de la clavícula.



Imagen 28. Violín apoyado en el centro del pecho.



Imagen 30. Violín apoyado sobre la clavícula.

maneras, buscando un punto de contacto cómodo cerca del botón o centro del instrumento.

Lo más importante de la técnica que se emplee, cualquiera que esta sea, es ganar control sobre los movimientos y no usar más músculos ni tendones de los que se necesitan para realizar cada acción. Por esta razón, es fundamental partir de la relajación general del cuerpo con el fin de disciplinar la mente para controlar con precisión los músculos necesarios para



Imagen 31. *Violín sostenido con la cabeza (posición moderna).*



Imagen 32. *Violín apoyado al costado izquierdo del pecho.*



Imagen 33. *Cuerpo tensionado. No recomendado.*



Imagen 34. *Cuerpo sin tensiones, posición natural. Recomendado.*

cada movimiento. Es importante evitar las tensiones y buscar la sensación de relajación del cuerpo a partir de una posición natural.

Independientemente de la técnica instrumental que se emplee, la columna vertebral debe estar erguida, como si un hilo invisible halara la cabeza desde la nuca hacia el cielo.

Los hombros deben estar relajados y alejados de las orejas, como si colgaran. Es importante revisar con frecuencia que ninguno de los dos se levante involuntariamente mientras se toca, de esta manera se evitan tensiones innecesarias que puedan terminar en dolores indeseados.

Todo lo anterior, en relación con la disposición del cuerpo, tiene la finalidad de prevenir afectaciones a la salud física. Si se toca el violín con alguna tensión innecesaria, con el tiempo se pueden llegar a desarrollar problemas físicos en las articulaciones o los tendones, produciendo dolores muy fuertes. Estos inconvenientes son en cualquier caso evitables si se tiene en cuenta la relajación general como guía para el aprendizaje y la práctica de la técnica instrumental.



Imagen 35. Columna torcida. No recomendado.



Imagen 36. Columna derecha. Recomendado.



Imagen 37. Columna chueca. No recomendado.



Imagen 38. Columna enderezada. Recomendado.



La mano del arquillo

Las siguientes indicaciones para la mano que sostiene el arquillo aplican para cualquiera de las posibles posiciones del violín en el cuerpo. El arco se controla desde el agarre con los dedos de la mano a la altura de la nuez. Hay quienes lo toman un poco más arriba, aunque no se recomienda, pues se desaprovecha la longitud total de las cerdas. Existen algunas variaciones sobre la manera de sostener el arquillo, pero lo fundamental es emplear una posición de la mano relajada y natural, como la que adquiere cuando caminamos con el brazo descolgado.

Se ubica la mano sobre la vara, inclinando el dorso y los dedos ligeramente hacia la punta del arquillo. El índice, el medio y

el anular descansan sobre la madera de la vara, abrazando la nuez y posibilitando el paso del peso del brazo al arquillo. El pulgar se puede apoyar redondo debajo de la nuez o debajo de la vara, sosteniendo el arco sin apretar con fuerza y cerrando la posición de la mano. El meñique se puede apoyar redondo sobre la vara, sin alejarlo mucho de los otros dedos. Se recomienda procurar que la distancia entre todos los dedos sea más o menos la misma.



Imagen 39. Posición natural de la mano con el brazo descolgado.

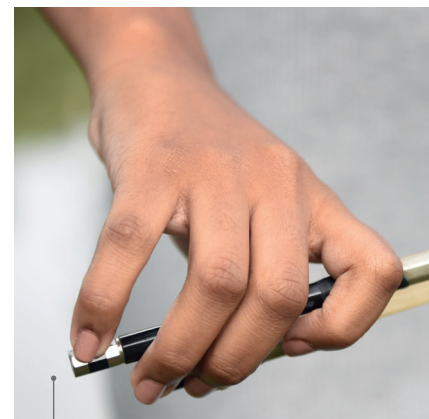


Imagen 40. Agarre del arco.



Imagen 41. Índice, corazón y anular apoyados sobre la vara inclinando el dorso y los dedos ligeramente hacia el instrumento.

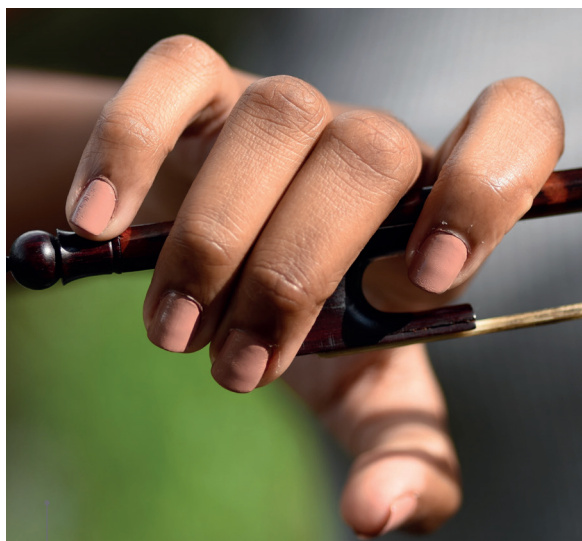


Imagen 42. Meñique apoyado redondo sobre la vara.



Imagen 43. Pulgar redondo debajo de la nuez, cerrando la posición.



Imagen 44. Pulgar redondo debajo de la vara.



Imagen 45. Índice, corazón y anular apoyados sobre la vara inclinando el dorso y los dedos ligeramente hacia el instrumento, cerrando la posición.



Imagen 46. Meñique apoyado redondo sobre la vara, completando el agarre.



Imagen 47. Mano rígida y tensa. No recomendado.



Imagen 48. Mano relajada y flexible. Recomendado.

También es posible encontrar una posición adecuada ubicando primero el pulgar, y después con los demás dedos.

La mano nunca debe estar rígida y tensa, pues es necesario permitir el movimiento de las diferentes falanges al estirar o contraer los dedos según se necesite.

Si bien la posición que se muestra anteriormente es muy común y eficiente, no es la única. Existen otras posiciones de la mano derecha que se observan en algunos músicos tradicionales y en técnicas antiguas. Lo más importante de cualquier

tipo de agarre es que la mano esté relajada, flexible y conserve la posición más natural posible. Aunque con la práctica se puede desarrollar el control del arco con cualquier posición, se recomienda adoptar una de las posiciones cuyo agarre involucre todos los dedos.



Imagen 49. Agarre con tres dedos, también posible con el pulgar debajo de la nuez.



Imagen 50. Agarre con cuatro dedos, también posible con el pulgar debajo de la nuez.

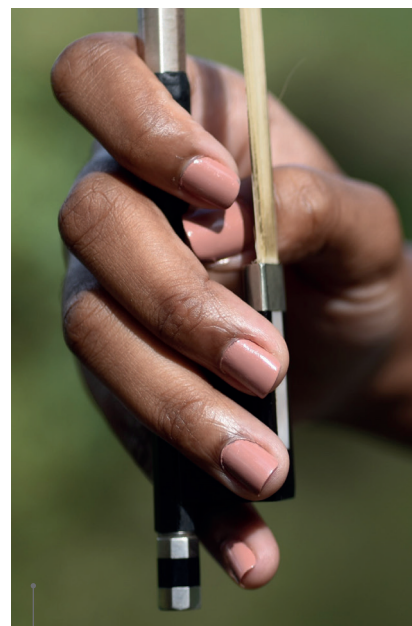


Imagen 51. Agarre con cinco dedos y el meñique detrás de la vara y la nuez, también posible con el pulgar debajo de la nuez.

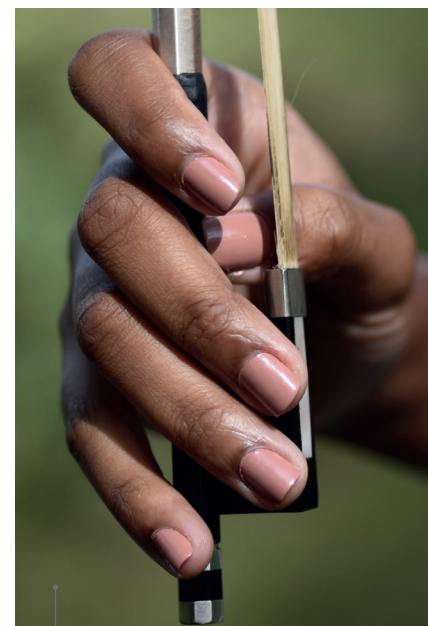


Imagen 52. Agarre con cinco dedos y el meñique abrazando la vara, también posible con el pulgar debajo.

El arquillo se mueve de arriba hacia abajo (talón-punta) o de abajo hacia arriba (punta-talón), y se debe mantener una sola distancia entre las cerdas y el puente a lo largo de su recorrido para que el sonido sea claro y limpio. Entre más cerca del puente pasen las cerdas, más brillante y fuerte será el sonido. Y entre más perpendicular se mantengan con respecto a las cuerdas, se logrará un sonido más estable y nítido. Un espejo es sumamente útil para practicar y desarrollar el control de la dirección del arco. Se recomienda evitar tocar con el arquillo torcido o ladeado.



Imagen 53. Arco torcido con la punta hacia atrás. **No recomendado.**



Imagen 54. Arco torcido con la punta hacia adelante. **No recomendado.**

Al desplazar el **arco hacia arriba**, el meñique y el pulgar se estiran de forma que el dorso de la mano gire levemente hacia el instrumento, así se puede controlar la orientación de la punta del arco. Como si un hilo invisible atado a la muñeca condujera todo el movimiento del brazo.



Imagen 55. Pulgar y meñique estirados para desplazar el arco hacia arriba.



Imagen 56. Pulgar y meñique flexionados para desplazar el arco hacia abajo.

Como en la práctica no es siempre necesario utilizar todo el arquite para cada nota, se recomienda practicar la flexión y estiramiento de los dedos necesarios para controlar el desplazamiento del arco, con poquísima cantidad de arco (tres centímetros o menos) y en tres lugares distintos del mismo: punta, mitad y talón. Procurar que las cerdas se mantengan siempre perpendiculares con respecto a las cuerdas es de gran ayuda a la hora de practicar la flexión y el estiramiento de los dedos.



Imagen 57. Punta del arco.

La velocidad de desplazamiento del arquite puede ser diferente para cada nota, según lo necesite la música. Entre más lento transcurra el arco, más profundo y rico en armónicos será el sonido. Se recomienda practicar notas de diferentes duraciones, largas y cortas (como se propone en los ejercicios de cuerdas al aire en la sección siguiente), desplazando el arco lentamen-

te, tan lento como sea posible y cuidando que la velocidad sea constante.

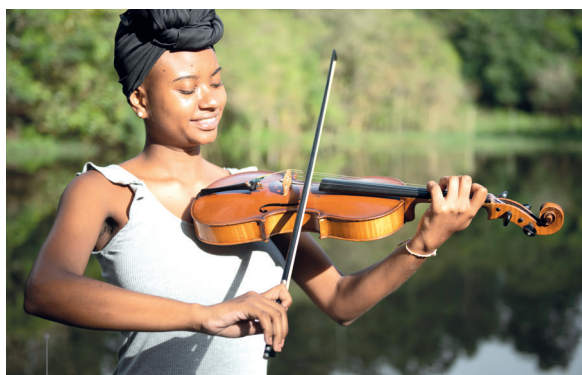


Imagen 58. Mitad del arco.



Imagen 59. Talón del arco.

Para practicar la posición del brazo del arquite, se sugiere que el codo apunte siempre hacia abajo, relajando el hombro y dejando al brazo descolgado. La posición del codo y el antebrazo es distinta para cada cuerda: Para encontrar la de la primera cuerda (la más delgada de todas), basta con ubicar la punta del arquite sobre la cuerda, sintiendo el brazo estirado pero

relajado y el codo muy cerca o en contacto con el cuerpo. Al frotar la cuerda hacia arriba con el arquite, sin subir el codo y evitando tocar la segunda cuerda, se puede encontrar la posición.



Imagen 60. Posición del brazo para la primera cuerda.

Con la punta del arquillo apoyada sobre la primera cuerda, se sube un poco la mano hasta lograr que la punta se apoye sobre la segunda cuerda. Frotando la cuerda hacia arriba con el arco, sin subir ni bajar el codo y evitando que las cerdas toquen otras cuerdas, se puede encontrar la posición del codo y el antebrazo para la segunda cuerda, y así sucesivamente con la tercera y la cuarta.



Imagen 61. Posición del brazo para la segunda cuerda.



Imagen 62. Posición del brazo para la tercera cuerda.



Imagen 63. Posición del brazo para la cuarta cuerda.

La mano que digita

Una forma muy cómoda y eficiente de posicionar la mano digitante es aquella en la que el cuello del instrumento se sujeta de su parte más angosta entre el dedo pulgar y el nacimiento del dedo índice, descansando el mango encima de la leve protuberancia de la base del dedo. La mano se ubica en el extremo del mango, lo más cerca posible al clavijero, sintiendo con el pulgar la curva de la cabeza del instrumento y con el índice el borde de la cejilla.

Hay quienes ubican el dedo pulgar en línea con el primer dedo e incluso en línea con el segundo dedo. Independientemente de la posición del dedo gordo, es fundamental que este dedo esté siempre muy relajado. Entre más cerca estén los dedos a las cuerdas, el recorrido que tienen que hacer para bajar a la tastiera es menor, por lo que se recomienda procurar no tener los dedos estirados hacia arriba, sino relajados y listos para bajar.



Imagen 64. Palma izquierda en lista para recibir el violín.



Imagen 65. Instrumento apoyado en la protuberancia de la base del dedo índice.



Imagen 66. Pulgar cerrando la posición sin apretar el cuello del instrumento.



Imagen 67. Posición completa, con los dedos sobre las cuerdas.



Imagen 68. Muñeca hacia adentro, mango apoyado sobre la palma. **No recomendado.**



Imagen 69. Muñeca hacia afuera. **No recomendado.**



Imagen 70. Dorso de la mano en línea con el antebrazo. **Recomendado.**

Uno de los elementos más importantes de la técnica del violín es nunca apretar el cuello del instrumento, pues es más fácil tocar con la mano relajada que con la mano tensa. Se sugiere que el dorso de la palma esté en línea con el antebrazo, procurando evitar sacar hacia adelante la muñeca o apoyar el cuello del instrumento sobre la palma de la mano, pues esto obstruye el libre movimiento de los dedos restándoles agilidad e independencia al momento de tocar.

Aunque algunos violinistas a lo largo de la historia se han atrevido a utilizar el dedo pulgar para acortar la longitud de la cuarta cuerda y digitar allí algunas notas, los dedos que normalmente se utilizan son: el índice (1), el corazón (2), el anular (3) y el meñique (4). Esta numeración se utiliza en partituras y tablaturas para indicar la **digitación**, incluyendo el 0 para las **cuerdas al aire**, es decir, ningún dedo presionando las cuerdas.

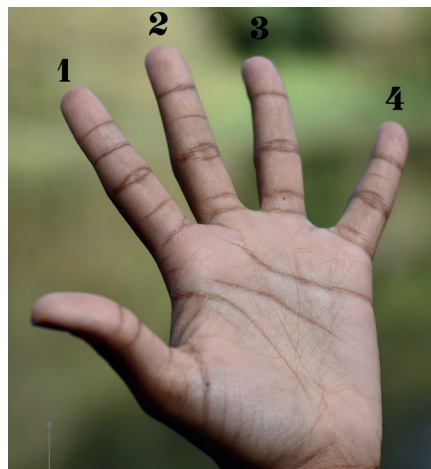


Imagen 71. Numeración de los dedos para la notación en partitura o tablatura.

Cuando los dedos digitan las notas, cualquiera que estas sean, deben caer redondos y perpendiculares sobre la cuerda, así como las patas de los pájaros al posarse sobre unas cuerdas de energía. No es necesario hacer mucha fuerza hacia abajo con los dedos, basta la suficiente para que el dedo redondo acorte la cuerda, sintiendo la madera de la tastiera, y quede estable en una sola posición.

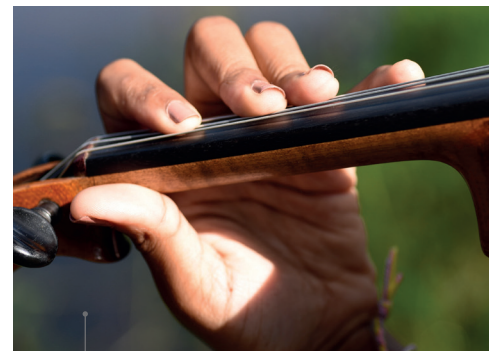


Imagen 72. Dedos apachurrados sobre la tastiera. **No recomendado.**

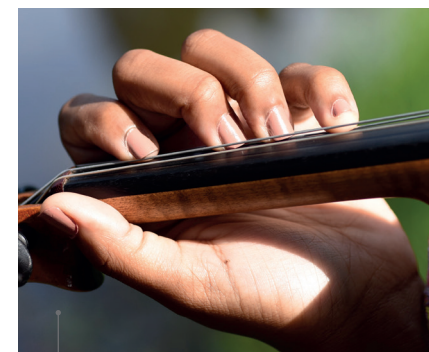


Imagen 73. Dedos redondos sobre las cuerdas. **Recomendado.**

Entre menos movimientos se realicen en los dedos, menor es el esfuerzo que se debe hacer para controlarlos. Por esta razón se recomienda cuidar que los dedos empleados se queden sobre tastiera y no se levanten cuando baje otro, en tanto no haya necesidad.



*Imagen 74. Primer dedo levantado mientras el segundo está digitando. **No recomendado.***



*Imagen 75. Primer dedo abajo mientras el segundo está digitando. **Recomendado.***



*Imagen 76. Primer y segundo dedos levantados mientras el tercero está digitando. **No recomendado.***



*Imagen 77. Primer y segundo dedo abajo mientras el tercero está digitando. **Recomendado.***

Mientras se emplea el segundo dedo, se recomienda procurar no levantar el primero. Asimismo, mientras se emplea el tercero, se recomienda no levantar ni el segundo, ni el primero. Cuando el cuarto dedo se apoya sobre la tastiera, se recomienda entonces que el resto de dedos permanezcan también abajo.

Es importante que el maestro coloque algunas guías de cinta de enmascarar sobre la tastiera de los instrumentos de los aprendices para indicar los lugares correspondientes al primero, tercero y cuarto dedo en cada cuerda.

Aunque se pueden poner más cintas, se recomienda poner sólo estas tres para fomentar en los aprendices la búsqueda de la afinación con los oídos y no con los ojos. El lugar para estas cintas corresponde a intervalos de segunda mayor (primer dedo), cuarta justa (tercer dedo) y quinta justa (cuarto dedo) contados a partir de la cuerda al aire. Lo ideal es que el maestro los ubique a oído y los marque en cada uno de los instrumentos de quienes aprenden.

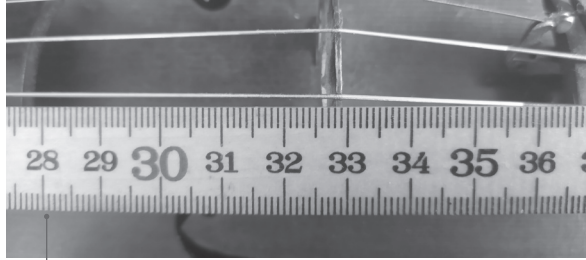


Imagen 78. Medición de la longitud de la cuerda vibrante, en este caso 32.8 cm.

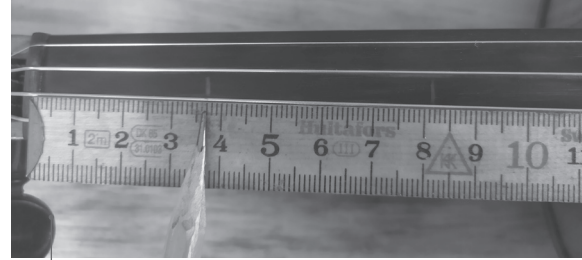


Imagen 79. Marcación con lápiz sobre la tastiera de los resultados de dividir en 9, en 4 y en 3 la longitud de la cuerda que vibra. En este caso 3.6, 8.2 y 10,9 cm.

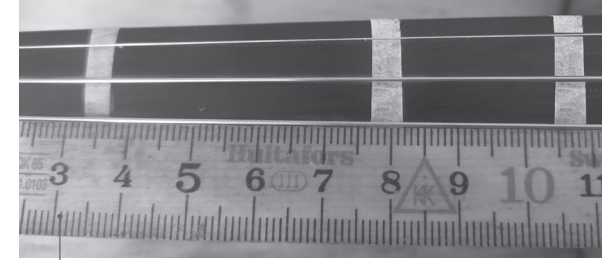


Imagen 80. Cintas guía puestas en los lugares marcados con lápiz.

Existe, sin embargo, un método matemático para encontrar estos dos lugares. Debe medirse, con la mayor precisión posible, la longitud de la parte de la cuerda que vibra, es decir, desde la cejilla hasta el puente. Teniendo esta medida, se procede a dividir esta cantidad en 9, en 4 y en 3. Los resultados son las distancias que hay entre la cejilla y las cintas guía para cada dedo, lugares que pueden marcarse con un lápiz sobre el diapasón para ubicar allí las cintas de manera perpendicular a las cuerdas. Las distancias pueden ser distintas para cada violín, en el caso del instrumento de las imágenes, la longitud de la cuerda que vibra es 32.8 cm que, al dividirse en 9 da 3.6 cm, al dividirse en 4 resulta 8.2 cm, y al dividirse en 3 da 10.9 cm.

IV. Ejercicios

Para el arquillo

El cohete. Se realiza sentados. Con una correcta posición de agarre del arquillo, apoyar el tornillo sobre la rodilla y, manteniendo el arquillo de forma vertical, hacer que el “cohete” despegue y ascienda hasta que el brazo esté completamente estirado. Luego regresar el movimiento, bajando el codo primero, como si el “cohete”

hiciera reversa para parquear de nuevo. Se recomienda hacerlo lentamente para cuidar que el hombro no se levante en ningún momento y se mantenga la posición correcta de los dedos de la mano. Con este ejercicio se practica la posición del agarre y la flexión de la muñeca.



Imagen 81. Posición inicial. Cohete listo para despegar.



Imagen 82. El cohete despegando hacia el cielo, siempre derecho.

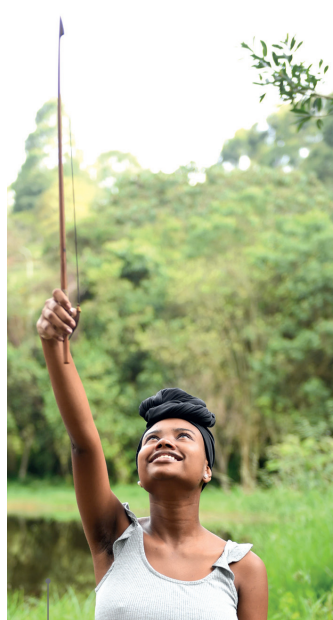


Imagen 83. El cohete alcanza su altura máxima (hombros alejados de las orejas).



Imagen 84. El cohete descendiendo en reversa, siempre derecho.



Imagen 85. Posición final. El cohete aterriza.

El limpiabrisas. Con el arco en posición vertical, el antebrazo paralelo al suelo y el codo lo más abajo y relajado posible, inclinar el arco intercaladamente hacia ambos lados, lentamente, imitando el movimiento del limpiabrisas de un carro cuyo eje de giro es la mano derecha. Mantener los hombros siempre relajados alejados de las orejas y la posición correcta de los dedos de la mano. Este ejercicio busca fortalecer los músculos de los dedos, en particular del meñique.



Imagen 86. Posición central.



Imagen 87. Punta del arco hacia la izquierda.



Imagen 88. Punta del arco hacia la derecha.

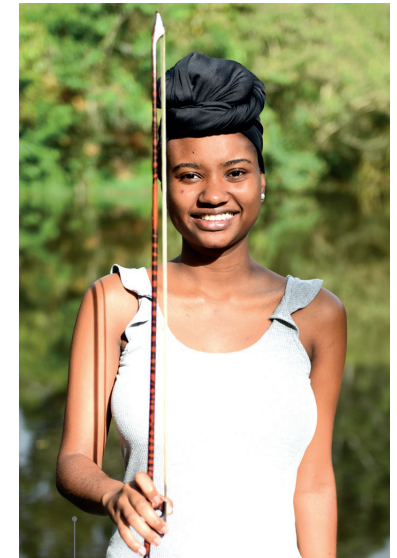


Imagen 89. Regreso a la posición central.



La araña. Manteniendo el arquillo en posición vertical, el antebrazo inmóvil, siempre paralelo al suelo y con una correcta posición de agarre del arco, desplazar lentamente hacia arriba y en orden: el índice, el corazón, el anular, el meñique y el pulgar (un centímetro cada dedo), hasta lograr ubicar todos los dedos en la posición inicial del agarre ligeramente desplazada en el arco hacia la punta. Repetir estos movimientos de tal forma que el arco se traslade hacia el suelo, mientras el brazo se mantiene inmóvil. Al llegar a la punta regresar de la misma manera, dedo por dedo, cuidando mantener la verticalidad del arquillo. Se puede cambiar el orden sugerido en el que se mueven los dedos, sin olvidar moverlos todos en cada desplazamiento de la mano. No olvidar mantener los hombros siempre relajados.



Imagen 90. Araña ascendente. Posición inicial.



Imagen 91. Desplazamiento del índice.



Imagen 92. Desplazamiento del corazón.



Imagen 93. Desplazamiento del anular.



Imagen 94. Desplazamiento del meñique.



Imagen 95. Desplazamiento del pulgar. Posición inicial.



Imagen 96. Araña descendente.
Posición inicial.



Imagen 97. Desplazamiento
del meñique.

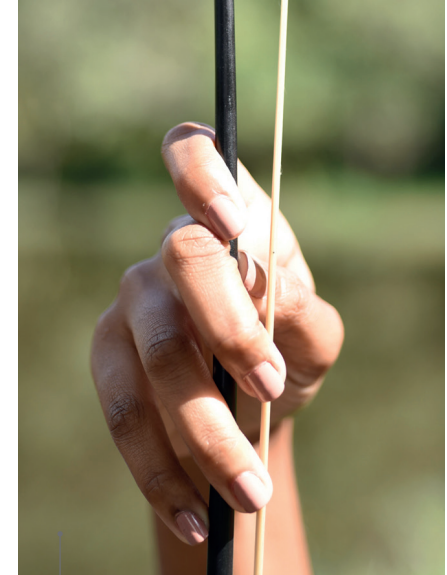


Imagen 98. Desplazamiento
del anular.



Imagen 99. Desplazamiento
del corazón.

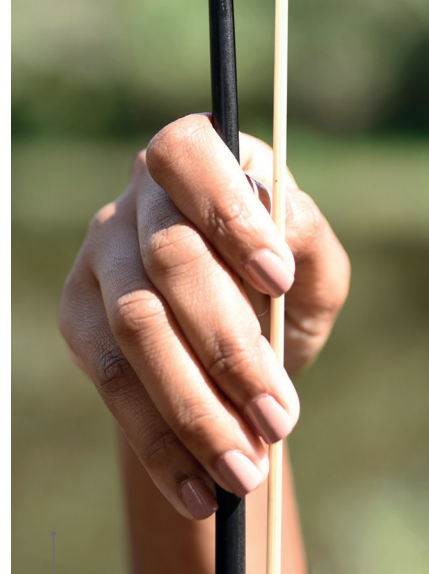


Imagen 100. Desplazamiento
del índice.

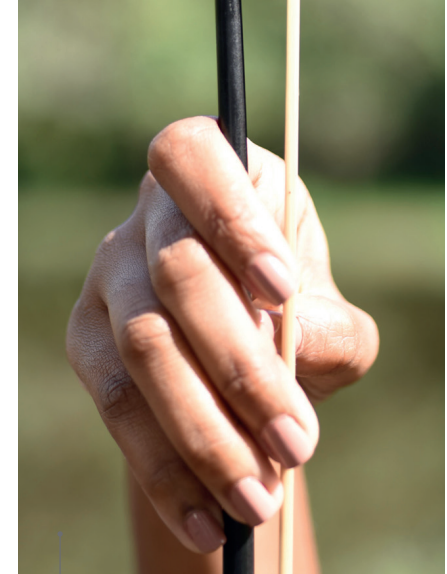


Imagen 101. Desplazamiento
del pulgar. Posición inicial.

Lápiz en equilibrio. No se necesita siempre el arquillo para practicar la posición del agarre, basta con tener un lápiz a la mano y practicar la posición. Orientando el lápiz horizontalmente, agarrarlo como si fuera el arco. Despegar el pulgar y sostener el lápiz con el índice, el medio y el anular, dejando el meñique redondo y el pulgar en el aire. Devolver el pulgar y levantar los otros cuatro dedos, dejando el lápiz en equilibrio sobre el pulgar. Repetir.



Imagen 102. Lápiz agarrado como un arquillo, posición inicial.



Imagen 105. Lápiz en equilibrio sobre el pulgar.



Imagen 103. Pulgar despegado.



Imagen 104. Posición cerrada de nuevo.

Cuerdas al aire. El primer contacto del arco con las cuerdas se puede hacer buscando producir notas de diferentes duraciones, con un sonido estable y nítido. Para este primer acercamiento a la producción del sonido se sugiere promover que los aprendices realicen ritmos diferentes, de manera libre, procurando que intenten tocar siempre una cuerda a la vez. Luego, realizar el siguiente ejercicio en redondas (ejercicio de L. Solarte). Desplazar el arco desde el talón hasta la punta y regresar el movimiento, contar hasta cuatro en voz alta y luego mentalmente, para cada movimiento largo del arco. Hacer el ejercicio dos veces en cada cuerda. El sonido es lo más importante, debe gustar primero al propio violinista: procurar que sea nítido, estable, fuerte y bello, son conceptos que pueden acompañar la búsqueda individual del sonido deseado.



Diagram of a violin's four strings (T, A, B, G) showing bowing patterns. The top string (T) has a whole note. The A and B strings have a sequence of four eighth notes. The G string has a sequence of four eighth notes. Below the strings are square and 'V' symbols representing bowing directions.

Two musical staves in 4/4 time. The top staff shows a sequence of notes with bowing directions (square and 'V') above them. The bottom staff shows a sequence of notes with bowing directions (square and 'V') above them.

Este ejercicio, al igual que todos los que contiene esta cartilla, se puede realizar tomando el arco de cualquiera de las formas que se han sugerido anteriormente. Se invita a probar hacerlo también con menos dedos, por ejemplo, solamente con el índice y el pulgar, o con el corazón y el pulgar, ubicados en el lugar correcto como si los otros dedos estuvieran también allí, con el fin de practicar los puntos de contacto de estos dedos con la vara.

En el siguiente ejercicio de cuerdas al aire con notas más cortas (de L. Solarte) se sugiere que toque primero el maestro y luego los aprendices lo imiten, repitiendo alternadamente.



Musical notation for guitar strings (T, A, B) showing rhythmic patterns with notes and rests. The notation includes a treble clef and a 4/4 time signature. The strings are labeled T (Treble), A (Alto), and B (Bajo). The patterns consist of eighth notes and rests, with some notes marked with 'V' for vibrato. The notation is as follows:

| String | Measure 1 | Measure 2 | Measure 3 | Measure 4 |
|--------|--------------|--------------|--------------|--------------|
| T | Quarter note | Quarter note | Quarter note | Quarter note |
| A | Rest | Rest | Rest | Rest |
| B | 0-0-0-0-0 | 0-0-0-0-0 | 0-0-0-0-0 | 0-0-0-0-0 |

Musical notation for guitar strings (T, A, B) showing rhythmic patterns with notes and rests. The notation includes a treble clef and a 4/4 time signature. The strings are labeled T (Treble), A (Alto), and B (Bajo). The patterns consist of eighth notes and rests, with some notes marked with 'V' for vibrato. The notation is as follows:

| String | Measure 1 | Measure 2 | Measure 3 | Measure 4 |
|--------|--------------|--------------|--------------|--------------|
| T | Quarter note | Quarter note | Quarter note | Quarter note |
| A | Rest | Rest | Rest | Rest |
| B | 0-0-0-0-0 | 0-0-0-0-0 | 0-0-0-0-0 | 0-0-0-0-0 |

Practicar las cuerdas al aire con diferentes ritmos como los que a continuación se proponen. Estos ejercicios se pueden realizar en todas las cuerdas, con acompañamiento armónico de la guitarra.



Musical notation for guitar strings (T, A, B) showing rhythmic patterns with notes and rests. The notation includes a treble clef and a 4/4 time signature. The strings are labeled T (Treble), A (Alto), and B (Bajo). The patterns consist of eighth notes and rests, with some notes marked with 'V' for vibrato. The notation is as follows:

| String | Measure 1 | Measure 2 | Measure 3 | Measure 4 |
|--------|--------------|--------------|--------------|--------------|
| T | Quarter note | Quarter note | Quarter note | Quarter note |
| A | Rest | Rest | Rest | Rest |
| B | 0-0-0-0-0 | 0-0-0-0-0 | 0-0-0-0-0 | 0-0-0-0-0 |



Para digitar las notas

Los ejercicios que se presentan a continuación se orientan a practicar el movimiento de los dedos cuando bajan a la tastiera y digitan una nota al acortar la longitud vibrante de una cuerda. Se recuerda la importancia de tener en cuenta los lugares indicados por las cintas como

referencia para ubicar el primero, el tercero y el cuarto dedo, según el caso. Se sugiere que se realicen estos ejercicios iniciales alternando una vez el maestro solo y la siguiente los aprendices repitiendo al unísono, respetando el pulso establecido. Tener cuidado de no apretar demasiado

cuando los dedos digiten una nota, basta la fuerza necesaria para bajar la cuerda hasta la madera de la tastiera. Realizar todos los ejercicios variando los arcos con ligaduras, es decir varias notas en un mismo arco, como:



Primer y tercer dedo sobre las cintas. Siguiendo las guías para el primer y el tercer dedo, realizar los siguientes ejercicios (de L. Solarte). Al momento de poner el tercer dedo, el primero y el segundo también deben bajar junto al tercero. Practicar en diferentes partes del arco: Punta, mitad y talón.



Segundo dedo. Teniendo en cuenta el lugar del primer y el tercer dedo, realizar los siguientes ejercicios (de L. Solarte) poniendo el segundo dedo pegado al primero o al tercero, según el caso. Al poner el segundo dedo, esté pegado o alejado, el primero debe bajar con él. Realizar en partes diferentes del arco: punta, mitad y talón.





Primer y segundo dedo. Realizar este ejercicio poniendo el primer dedo siempre sobre la cinta y el segundo pegado o alejado de él, según el caso. Procurar no levantar el primer dedo cuando baje el segundo.



Segundo y tercer dedo. Realizar el siguiente ejercicio bajando al tiempo el primer y segundo dedo, procurando no levantar ninguno cuando baje el tercero:



T
A
B

0-2-3-2 0-2-3-2 0-2-3-2 0-2-3-2 0-2-3-2 0-2-3-2

□ V □ V etc.

0 2 3 2 0 2 3 2 0 2 3 2 0 2 3 2

0 2 3 2 0 2 3 2 0 2 3 2 0 2 3 2

El cuarto dedo. El meñique es un dedo que se usa poco en la práctica de las músicas tradicionales, pero es innegable que está presente en la técnica de algunos violinistas. Siendo el dedo más débil, es el que más necesita fortalecerse muscularmen-

te para poder usarlo con mayor confianza. Es muy importante practicar su ubicación después de que los otros tres estén ya ubicados. Si está bien afinado en las cuerdas Sol, Re y La, va a corresponder exactamente con la cuerda al aire inme-

diatamente superior. Al digitarlo, procurar bajar simultáneamente los cuatro dedos. El lugar del meñique en la cuerda Mi es el mismo que en las otras cuerdas, alejado del tercero. Practicar en punta, mitad y talón.



T
A
B

0-4-4 0-4-4 0-4-4 0-4-4

□ V □ V etc.



Primer y tercer dedo por fuera de las cintas. El primer dedo puede también digitar el semitono que está entre la cuerda al aire y la primera cinta. El tercer dedo puede también digitar el semitono que está justo encima de la segunda cinta, acompañado siempre del primero y el segundo sobre la tastiera. Comprobar que el cuarto dedo este afinado con la cuerda al aire adyacente. Realizar en partes diferentes del arco: punta, mitad y talón.



Deslizamiento cromático de los dedos. Explorando las posibles posiciones de cada dedo, nunca dejar de lado la relajación constante de la mano al practicar en cada


cuerda los siguientes ejercicios (Centurioni, 1989). Se escribe sin ritmo para que se estudie muy lentamente al inicio y, conforme a que se consiga control sobre el movi-


miento, poco a poco, se vaya incrementando la velocidad (una sola de principio a fin). Utilizar un arco para cada ligadura:



Tablature for the first system (T, A, B strings):
T: _____
A: _____
B: 0-1-1-1-1-1-1-1 | 1-2-2-2-2-2-2-2 | 2-3-3-3-3-3-3-3 | 3-4-4-4-4-4-4-4 | 0-1-1-1-1-1-1-1 | 1-2-2-2-2-2-2-2 | 2-3-3-3-3-3-3-3 | 3-4-4-4-4-4-4-4


Tablature for the second system (T, A, B strings):
T: 0-1-1-1-1-1-1-1 | 1-2-2-2-2-2-2-2 | 2-3-3-3-3-3-3-3 | 3-4-4-4-4-4-4-4 | _____ | _____ | _____ | _____
A: _____
B: _____

Cuerda Mi

0 1 _____ 1 2 _____ 2 3 _____ 3 4 _____

Cuerda La

0 1 _____ 1 2 _____ 2 3 _____ 3 4 _____

Cuerda Re

0 1 _____ 1 2 _____ 2 3 _____ 3 4 _____

Cuerda Sol

0 1 _____ 1 2 _____ 2 3 _____ 3 4 _____

Escala cromática. Con las posiciones practicadas ya es posible tocar una escala cromática en el instrumento. Atención con no levantar los dedos involuntariamente. Encima del pentagrama se indica la cuerda sobre la que se ubican las notas.

T 0-1-1-2-2-3-3 | 0-1-1-2-2-3-3 | 0-1-1-2-2-3-3 | 0-1-1-2-2-3-3-4-4-3-2-2-1-1-0 | 4-3-2-2-1-1-0 | 4-3-2-2-1-1-0—
 A | | | | | |
 B | | | | | |

□ V □ V etc.

Sol Re La Mi
 0 1 1 2 2 3 3 0 1 1 2 2 3 3 0 1 1 2 2 3 3 0 1 2 2 3 3 4

Mi La Re Sol
 4 3 2 2 1 1 0 4 3 2 2 1 1 0 4 3 2 2 1 1 0 4 3 2 2 1 1

Ejercicio para la posición de la mano izquierda. Se puede encontrar la posición ideal de la mano izquierda, en reposo, si se ubican los dedos en los lugares sugeridos, se digitan simultáneamente y se levantan sin alejarlos demasiado de su posición, pues los dedos deben quedar listos para bajar (Geminiani, 1751).

1 2 3 4

T 4 4
 A 3 3
 B 2 2




Intervalos en cuerdas dobles. Tocando simultáneamente un par cuerdas adyacentes y digitando sobre una de las dos, mientras la otra se mantiene al aire, se pueden encontrar los intervallos desde el unísono hasta la novena. Empezar con todos los dedos sobre la cuerda y cuidar siempre de no levantar involuntariamente los ya digitados.



| | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|-------------------------------------|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|--|
| | 4-3-2-1-0-0-0-0-0-0-0-0-0-0-0-0-1-2-3-4 | | | | | | | | | | | | | | | | |
| T | 4-3-2-1-0-0-0-0-0-0-0-0-0-0-0-0-1-2-3-4 | 0-0-0-0-0-0-1-2-3-4-3-2-1-0-0-0-0-0 | | | | | | | | | | | | | | | |
| A | 0-0-0-0-0-0-1-2-3-4-3-2-1-0-0-0-0-0 | | | | | | | | | | | | | | | | |
| B | | | | | | | | | | | | | | | | | |

Algunas escalas y sus **arpeggios**. Para cada una de las siguientes escalas se sugiere comenzar a practicarlas con un pulso muy lento, luego repetir aumentando la velocidad, poco a poco, cuidando que cada vez el pulso sea estable. En cada una de las escalas está indicado el lugar en donde se encuentran los semitonos (^). Un **metrónomo** puede ser de utilidad para este ejercicio. Realizar todas las escalas y los arpeggios variando los arcos con ligaduras:



La m

La M

Re M

Re m

Sol m

Sol M

Diagram showing six guitar scales (La m, La M, Re M, Re m, Sol m, Sol M) with fingerings and arpeggios on Treble (T), Alto (A), and Bass (B) staves. Each scale includes a half-note symbol above the first measure and a circled note in the final measure. The scales are: La m, La M, Re M, Re m, Sol m, and Sol M.



La m

1 2 3 0 1 2 3 0 1 2 3 4 3 2 1 0 3 2 1 0 4 3 2 1 0 4 3 2 1 1 3 1 0 2 0 3 0 2 0 1 3 1

arpeggio

La M

1 2 3 0 1 2 3 0 1 2 3 4 3 2 1 0 4 3 2 1 0 4 3 2 1 0 4 3 2 1 1 3 1 0 2 0 3 0 2 0 1 3 1

arp.

Re M

0 1 2 3 0 1 2 3 0 1 2 3 4 3 2 1 0 4 3 2 1 0 4 3 2 1 0 4 3 2 1 0 1 2 3 0 2 0 3 1 3 1 3 0 2 0 1 0 4

arp.

Re m

0 1 2 3 0 1 2 3 0 1 2 3 4 3 2 1 0 4 3 2 1 0 4 3 2 1 0 4 3 2 1 0 1 2 3 0 2 0 3 1 3 1 3 0 2 0 1 0 4

arp.

Sol m

0 1 2 3 0 1 2 3 0 1 2 3 0 1 2 3 4 3 2 1 0 4 3 2 1 0 4 3 2 1 0 4 3 2 1 0 2 0 3 1 3 2 4 2 3 1 3 0

arp.

Sol M

0 1 2 3 0 1 2 3 0 1 2 3 0 1 2 3 4 3 2 1 0 4 3 2 1 0 4 3 2 1 0 4 3 2 1 0 2 0 3 1 3 2 4 2 3 1 3 0

arp.

Para practicar con acompañamiento

Los siguientes ejercicios, a modo de mambos o montunos, están diseñados para la práctica de diferentes digitaciones sobre una o dos cuerdas, con acompañamiento de la guitarra. Para tener en cuenta el ritmo de los acompañamientos posibles en cada caso, se proponen las convenciones BP: bambuco patiano, SP: Son patiano, C: Cumbia, F: Fuga, T: Torbellino, géneros presentes en las prácticas musicales del de-

partamento del Cauca que se abordan en la siguiente sección de la cartilla.

Sobre el pentagrama se indican los acordes que sirven de guía para el acompañamiento. Estos acordes corresponden al sistema de cifrado anglosajón, en donde las notas La - Si - Do - Re - Mi - Fa - Sol del sistema de notación latino que conocemos, corresponden respectivamente a

las letras A - B - C - D - E - F - G. Las letras indican acordes mayores, excepto cuando están acompañadas de una letra “m”, que corresponde al menor, o un “dim” que significa disminuido. Los números que acompañan algunos acordes corresponden a intervalos a partir de la nota fundamental del acorde. Por ejemplo, “E7” corresponde a un acorde de Mi mayor con una séptima agregada, esto es, Mi-Sol#-Si-Re.

Primer dedo sobre la cinta, una cuerda (BP/F/T)



The exercises are as follows:

- Exercise 1: Chords Em and B7. Notes: E4, G4, B4, D5 (Em); F#4, A4, B4, D5 (B7).
- Exercise 2: Chords Am and E7. Notes: A3, C4, E4, G4 (Am); G4, B4, D5, F#5 (E7).
- Exercise 3: Chords Dm and A7. Notes: D3, F3, A3, C4 (Dm); C4, E4, G4, B4 (A7).
- Exercise 4: Chords Gm and D7. Notes: G2, B2, D3, F3 (Gm); F3, A3, C4, E4 (D7).



Primer dedo, dos cuerdas (bajo del BP)



Tercer dedo sobre la cinta, una cuerda (BP/F)



Musical staff 1: Treble clef, 6/8 time signature. Chords: Am, E7. Fingering: 3, 0, 3.

Musical staff 2: Treble clef, 6/8 time signature. Chords: Dm, A7. Fingering: 3, 0, 3.

Musical staff 3: Treble clef, 6/8 time signature. Chords: Gm, D7. Fingering: 3, 0, 3.

Musical staff 4: Treble clef, 6/8 time signature. Chords: Cm, G7. Fingering: 3, 0, 3.

Tablature staff 1: Shows fret numbers for strings T, A, B. Fingering: 3-3-3-3-3-3-3-3-0-0-0-0-0-0-0-0-0-3.

Tablature staff 2: Shows fret numbers for strings T, A, B. Fingering: 3-3-3-3-3-3-3-3-0-0-0-0-0-0-0-0-3.



Tercer dedo, dos cuerdas (bajo del SP)



Am E7 Am E7 Am

Dm A7 Dm A7 Dm

Gm D7 Gm D7 Gm

T
A 0-0-3 3-0-3 3-0-3 3-0-3 0-0-3 3-0-3 3-0-3 3-0-3
B 0-0-3 3-0-3 3-0-3 3-0-3 0-0-3 3-0-3 3-0-3 3-0-3

Segundo dedo, una cuerda (F/T)



Am E7 Dm A7

Gm D7 Cm G7

0 2 0 2 0 0 0 2 0 2 0

0 2 0 2 0 0 0 2 0 2 0



T
 A
 B

0-0-0-0-0-0-0-2f-0-0-2f-0
 0-0-0-0-0-0-0-2f-0-0-2f-0
 0-0-0-0-0-0-0-2f-0-0-2f-0
 0-0-0-0-0-0-0-2f-0-0-2f-0

□ V □ V etc.

Segundo dedo, dos cuerdas (BP/F)



Am E7 Am E7

0 2 0 2 0 2 0 2 0 2 0 2 0 2 0 2 0 2 0 2 0 2 0 2 0 2 0

Dm A7 Dm A7

0 2 0 2 0 2 0 2 0 2 0 2 0 2 0 2 0 2 0 2 0 2 0 2 0 2 0

Gm D7 Gm D7

0 2 0 2 0 2 0 2 0 2 0 2 0 2 0 2 0 2 0 2 0 2 0 2 0 2 0

T
 A
 B

0-2f-0-2f 0-2f-0-2f 0-0-2f-2f-0-0-2f-2f 0-0-2f-2f-0-0-2f-2f 0-0-2f-2f-0-0-2f-2f 0-0-2f-2f-0-0-2f-2f 0-0-2f-2f-0-0-2f-2f 0-0-2f-2f-0-0-2f-2f 0-0-2f-2f-0-0-2f-2f

Cuarto dedo sobre la cinta, dos cuerdas (BP/F/T)



Am E7 Am E7

0 4 0 4 0 4 0 4 0 4 0 4 0 4 0 4 0 4

Dm A7 Dm A7

0 4 0 4 0 4 0 4 0 4 0 4 0 4 0 4 0 4

Gm D7 Gm D7

0 4 0 4 0 4 0 4 0 4 0 4 0 4 0 4 0 4

□ V □ V □ V etc. □ V V □ V □ V

Primer y segundo dedo, una cuerda (BP/F/T)



Em B7 Em B7

2 1 0 2 1 0 1 2 1 0 2 0 1 2





Am E7 Am E7

2 1 0 2 1 0 1 2 1 0 2 0 1 2

Dm A7 Dm A7

2 1 0 2 1 0 1 2 1 0 2 0 1 2

Gm D7 Gm D7

2 1 0 2 1 0 1 2 1 0 2 0 1 2

A 2-1-0-2-1-0-1-1-1-1 2-1-0-2-1-0-1-1-1-1 2-1-0-2-1-0-1-1-1-1 2-1-0-2-1-0-1-1-1-1 2-1-0-2-1-0-1-1-1-1 2-1-0-2-1-0-1-1-1-1 2-1-0-2-1-0-1-1-1-1 2-1-0-2-1-0-1-1-1-1

B 2-1-0-2-1-0-1-1-1-1 2-1-0-2-1-0-1-1-1-1 2-1-0-2-1-0-1-1-1-1 2-1-0-2-1-0-1-1-1-1 2-1-0-2-1-0-1-1-1-1 2-1-0-2-1-0-1-1-1-1 2-1-0-2-1-0-1-1-1-1 2-1-0-2-1-0-1-1-1-1

Primero y segundo dedo, dos cuerdas (F/T/BP)



C7 F C7 F

0 2 0 1 2 0 2 1 2 0 2 1 2 0 2 1 0 2 0 1 2 0 2 1 2 0 2 1 2 1 2 1 0



Musical notation for the first system, featuring a treble clef and a key signature of two flats. The first staff contains a melodic line with two measures of music, each marked with a repeat sign. Chords F7 and Bb are indicated above the first and second measures, respectively. Fingering numbers (0, 2, 0, 1, 2, 0, 2, 1) are written below the notes.

Musical notation for the second system, featuring a treble clef and a key signature of two flats. The first staff contains a melodic line with two measures of music, each marked with a repeat sign. Chords Bb7 and Eb are indicated above the first and second measures, respectively. Fingering numbers (0, 2, 0, 1, 2, 0, 2, 1) are written below the notes.

Two staves of musical notation for the bass line. The top staff shows a continuous eighth-note pattern. The bottom staff shows a bass line with various fret numbers (0, 2, 11, 21, 0) and repeat signs.

Segundo y tercer dedo, una cuerda (BP)



Musical notation for the first system of the second exercise, featuring a treble clef and a key signature of one sharp. The first staff contains a melodic line with two measures of music, each marked with a repeat sign. Chords E7 and Am are indicated above the first and second measures, respectively. Fingering numbers (0, 2, 0, 3, 0) are written below the notes.

Musical notation for the second system of the second exercise, featuring a treble clef and a key signature of one sharp. The first staff contains a melodic line with two measures of music, each marked with a repeat sign. Chords D7 and Gm are indicated above the first and second measures, respectively. Fingering numbers (0, 2, 0, 3, 0) are written below the notes.



Musical notation for guitar, showing a sequence of notes and fret numbers (0-2, 2-1, 0-0, 3-3, 0-0) across three staves (T, A, B).

Segundo y tercer dedo, dos cuerdas (BP/F/T)



Musical notation for guitar, showing three systems of chords (E7, A7, D7) and their corresponding fret numbers (0, 2, 0, 3, 3, 0, 2, 0, 3, 0). The notation includes treble clef, key signature (one sharp), and chord labels (E7, A7, D7, Am, Dm, Gm). Below the systems is a guitar tablature showing fret numbers (0-2, 2-1, 0-0, 3-3, 0-0) across three staves (T, A, B).



Tercer dedo encima de la cinta y cuarto dedo, una cuerda (BP/F/T)



Bm F#7 Bm F#7

Em B7 Em B7

Am E7 Am E7

Dm A7 Dm A7

Tercer y cuarto dedo, dos cuerdas (BP/F/T)



Bm F#7

Em B7

Am E7

T
A
B

Primero, segundo y tercer dedo, una cuerda (F/T)



Em B7 Am E7



Dm A7 Gm D7
 0 1 2 0 1 2 1 2 3 1 2 3 0 1 2 0 1 2 1 2 3 1 2 3

T
 A
 B 0-1-2-0-1-2-1-2-3-1-2-3 0-1-2-0-1-2-1-2-3-1-2-3 0-1-2-0-1-2-1-2-3-1-2-3

Primero, segundo y tercer dedo, dos cuerdas (BP/F/T)



Am E7
 3 0 2 0 1 2 0 3 0 2 0 3 1 2 3 0 2 0

Dm A7
 3 0 2 0 1 2 0 3 0 2 0 3 1 2 3 0 2 0

Gm D7
 3 0 2 0 1 2 0 3 0 2 0 3 1 2 3 0 2 0



Tablature for guitar:

```

T
A 2-0-1-2- | 3-1-2-3 | 2-0-1-2- | 3-1-2-3 | 3-0 | 2-0-1-2- | 0-3-0-2-0 | 3-1-2-3 | 0-2-0-
B 3-0 | 0-3-0-2-0 | 0-2-0- | 3-0 | 0-3-0-2-0 | 0-2-0- | 3-0 | 0-3-0-2-0 | 0-2-0-

```

Segundo, tercero y cuarto dedo, una cuerda (BP)



Four staves of guitar notation showing fingerings for chords Em, B7, Am, E7, Dm, A7, Gm, and D7. Each staff includes a treble clef, a key signature (one sharp for Em/B7 and one flat for Am/E7, Dm/A7, Gm/D7), a 7/8 time signature, and a sequence of notes with fingerings (2, 4, 3, 4) and slurs. The first two staves are in G major (one sharp), and the last two are in G minor (one flat).



Am E7

Dm A7

Gm D7

4 2 0 2 3 4 2 0 2 3 4 3 1 3 3 4 3 1 3 3 4

4 2 0 2 3 4 2 0 2 3 4 3 1 3 3 4 3 1 3 3 4

4 2 0 2 3 4 2 0 2 3 4 3 1 3 3 4 3 1 3 3 4

4-2-1-0-2-1-3-4-2-1-0-2-1-3-4-3-1-3-3-4-3-1-3-3-4

4-2-1-0-2-1-3-4-2-1-0-2-1-3-4-3-1-3-3-4-3-1-3-3-4

Todos los dedos, dos cuerdas (BP/F/T)



Em B7

4 2 4 1 4 2 4 1 4 3 1 1 3 1 3 1





Am E7

4 2 4 1 4 2 4 1 4 3 1 1 3 1 3 1

Dm A7

4 2 4 1 4 2 4 1 4 3 1 1 3 1 3 1

T 4-1 4-1 1 3-1 4-1 4-1 1 3-1 4-2 4-2 4-3-1 3-1

A 4-1 4-1 1 3-1 4-2 4-2 4-3-1 3-1

B 4-2 4-2 4-3-1 3-1

Terceras, dos cuerdas (F/T)




D A7

3 1 1 3 2 0 0 2


G D7

3 1 1 3 2 0 0 2



C G7

Terceras, como las toca Sabaraín Vargas (C)



Dm A7 Dm

Gm D7 Gm

Cm G7 Cm

T 3-3-3-3-0-0-2f-2f-2f-2f-0-2f-2f-2f-2f-0-0-3-3-3-3-3-0 :: 3-3-3-3-0-0-2f-2f-2f-2f-0-2f-2f-2f-2f-0-0-3-3-3-3-3-0 :: 3-3-3-3-0-0-2f-2f-2f-2f-0-2f-2f-2f-2f-0-0-3-3-3-3-3-0
 A 1f-1f-1f-1f- 0-0-0-0-0- 0-0-0-0- 1f-1f-1f-1f- 1f-1f-1f-1f- 0-0-0-0-0- 0-0-0-0- 1f-1f-1f-1f- 1f-1f-1f-1f-
 B 1f-1f-1f-1f- 0-0-0-0-0- 0-0-0-0- 1f-1f-1f-1f- 1f-1f-1f-1f- 0-0-0-0-0- 0-0-0-0- 1f-1f-1f-1f- 1f-1f-1f-1f-



Sextas (C)



Gm D7
 2 1 4 3 2 1 0 3 2 1 0

Cm G7
 2 1 4 3 2 1 0 3 2 1 0

Fm C7
 2 1 4 3 2 1 0 3 2 1 0

T 1f-1f-3-1f- 1f-1f-3-1f- 0-0-2f-0- 0-0-2f-0- 1f-1f-3-1f- 1f-1f-3-1f- 0-0-2f-0- 0-0-2f-0- 1f-1f-3-1f- 1f-1f-3-1f- 0-0-2f-0- 0-0-2f-0-
 A 1f-1f-3-1f- 1f-1f-3-1f- 0-0-2f-0- 0-0-2f-0- 2f-2f-4f-2f- 2f-2f-4f-2f- 1-1-3-1- 1-1-3-1- 2f-2f-4f-2f- 2f-2f-4f-2f- 1-1-3-1- 1-1-3-1-
 B 2f-2f-4f-2f- 2f-2f-4f-2f- 1-1-3-1- 1-1-3-1- 2f-2f-4f-2f- 2f-2f-4f-2f- 1-1-3-1- 1-1-3-1- 2f-2f-4f-2f- 2f-2f-4f-2f- 1-1-3-1- 1-1-3-1-

Las posiciones


La mano que digita se puede ubicar en diferentes lugares de la tastiera, según se necesite, a los que se conoce como posiciones. La primera posición (I) es aquella en la que la mano está al extremo del mango, contra la cejilla, y corresponde a los lugares en donde el primero, el tercero y el cuarto dedo se ubican sobre las cintas guía. Conforme a que la mano va subiendo (hacia la cabeza del intérprete), la posición va cambiando y su nomenclatura va en aumento. Así, la segunda posición (II) es aquella en donde la mano está levemente desplazada de tal forma que el

primer dedo digita las notas que en primera posición digitaría el segundo; la tercera posición es aquella en donde la mano está ya levemente en contacto con el cuerpo del instrumento y el primer dedo digita las notas que en primera posición digitaría el tercero, es decir sobre la cinta guía. Y así sucesivamente. En la tablatura se debe indicar la posición de la mano con números romanos, mientras que, en la partitura, en muchos casos basta con indicar sólo la digitación. De no haber indicación alguna se sobreentiende que es primera posición para ambos sistemas de notación.

A continuación, para explorar las primeras siete posiciones, se propone una escala mayor a una octava y un montuno que corresponde a los arpeggios del primero y el quinto grado de la misma. Desplazar la mano hacia arriba a lo largo del diapasón según lo indique la posición. (Esta parte de la cartilla se ha agregado por sugerencia de Valentina Llanos y Efraín Gonzalez)



Primera posición



Three musical staves in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Each staff begins with a scale exercise: 1 2 3 4 1 2 3 4 3 2 1 4 3 2 1. The first staff has a double bar line and then continues with a melodic line in 6/8 time, marked with chords A and E7. The second staff has a double bar line and continues with a melodic line in 6/8 time, marked with chords E and B7. The third staff has a double bar line and continues with a melodic line in 6/8 time, marked with chords B and F#7. Fingerings are indicated by numbers 1-4 below the notes.

Three guitar tablature systems for the first position. Each system shows a treble clef, a single note on the first string, and a melodic line. The tablature is written on a six-line staff with fret numbers 1-4. The first system is marked with a 'T' on the first line, an 'A' on the second line, and a 'B' on the third line. The second system is marked with a 'T' on the first line, an 'A' on the second line, and a 'B' on the third line. The third system is marked with a 'T' on the first line, an 'A' on the second line, and a 'B' on the third line. The tablature includes a double bar line and repeat signs.

Segunda posición

1 2 3 4 1 2 3 4 3 2 1 4 3 2 1 1 3 1 3 1 3 1 4 3 1 2 1 3 1 4 2

1 2 3 4 1 2 3 4 3 2 1 4 3 2 1 1 3 1 3 1 3 1 4 3 1 2 1 3 1 4 2

1 2 3 4 1 2 3 4 3 2 1 4 3 2 1 1 3 1 3 1 3 1 4 3 1 2 1 3 1 4 2

II

II

II



Tercera posición



III C G7

1 2 3 4 1 2 3 4 3 2 1 4 3 2 1 1 3 1 3 1 3 1 4 3 1 2 1 3 1 4 2

III G D7

1 2 3 4 1 2 3 4 3 2 1 4 3 2 1 1 3 1 3 1 3 1 4 3 1 2 1 3 1 4 2

III D A7

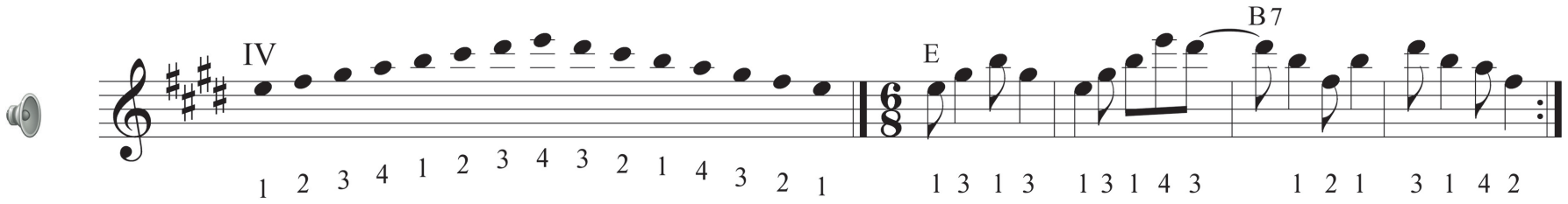
1 2 3 4 1 2 3 4 3 2 1 4 3 2 1 1 3 1 3 1 3 1 4 3 1 2 1 3 1 4 2

III

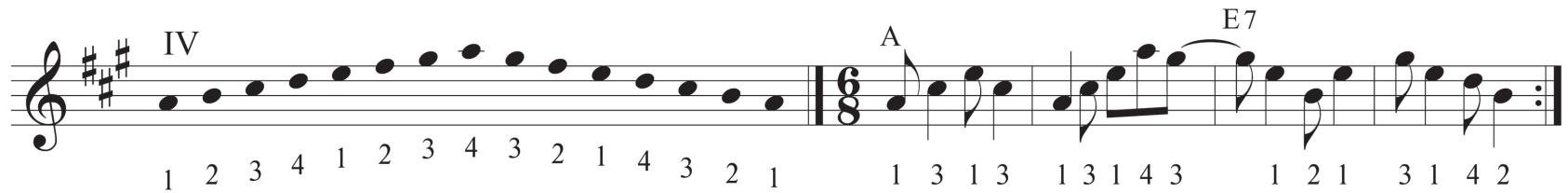
III

III

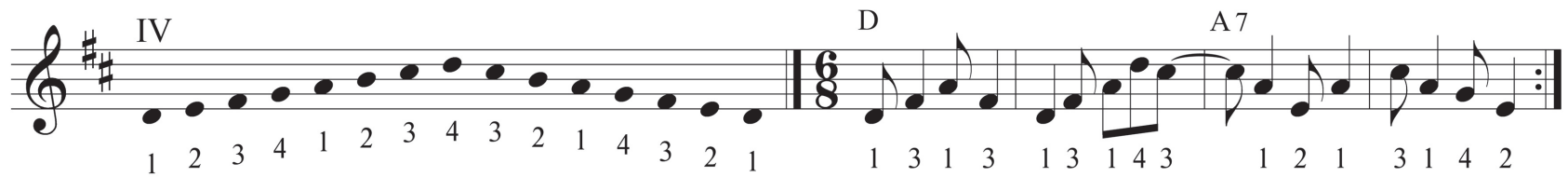
Cuarta posición



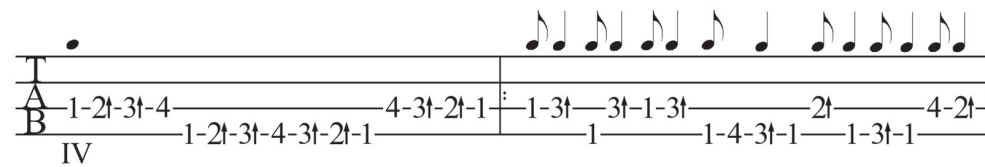
1 2 3 4 1 2 3 4 3 2 1 4 3 2 1 | 1 3 1 3 1 3 1 4 3 1 2 1 3 1 4 2



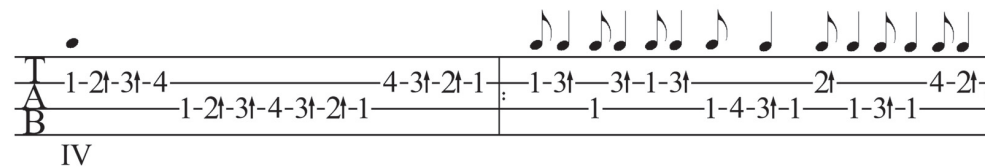
1 2 3 4 1 2 3 4 3 2 1 4 3 2 1 | 1 3 1 3 1 3 1 4 3 1 2 1 3 1 4 2



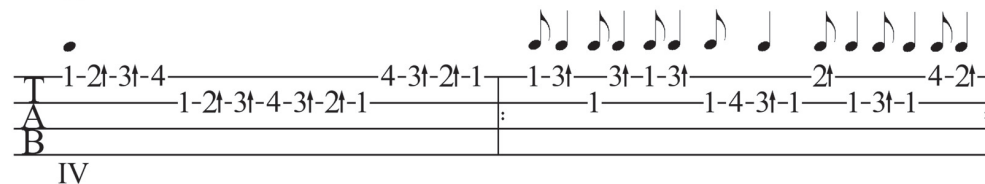
1 2 3 4 1 2 3 4 3 2 1 4 3 2 1 | 1 3 1 3 1 3 1 4 3 1 2 1 3 1 4 2



IV



IV



IV

Quinta posición



Three musical staves in treble clef, key of D major (F#, C#, G#, D), and 6/8 time signature. Each staff begins with a scale exercise labeled 'V' and a fingerings sequence: 1 2 3 4 1 2 3 4 3 2 1 4 3 2 1. The first staff has a second measure with a bar line and a 6/8 time signature, followed by a melodic line with a 'V' dynamic marking and a 'B7' chord above. The second staff has a second measure with a bar line and a 6/8 time signature, followed by a melodic line with a 'V' dynamic marking and 'B' and 'F#7' chords above. The third staff has a second measure with a bar line and a 6/8 time signature, followed by a melodic line with a 'V' dynamic marking and 'F#' and 'C#7' chords above. Each melodic line ends with a repeat sign.

Three guitar fretboard diagrams for the fifth position, corresponding to the three staves above. Each diagram shows the strings (T, A, B) and frets (1-4). The diagrams include fingerings (1-4) and a 'V' dynamic marking. The first diagram has a 'V' below it, the second has a 'V' below it, and the third has a 'V' below it.

Sexta posición

VI

1 2 3 4 1 2 3 4 3 2 1 4 3 2 1

G D7

1 3 1 3 1 3 1 4 3 1 2 1 3 1 4 2

VI

1 2 3 4 1 2 3 4 3 2 1 4 3 2 1

C G7

1 3 1 3 1 3 1 4 3 1 2 1 3 1 4 2

VI

1 2 3 4 1 2 3 4 3 2 1 4 3 2 1

F C7

1 3 1 3 1 3 1 4 3 1 2 1 3 1 4 2

VI

VI

VI

Séptima posición

Three musical staves showing guitar exercises in G major. Each staff starts with a scale in the seventh position (VII) and ends with a chord exercise. The first staff has a G chord and a D7 chord. The second staff has a D chord and an A7 chord. The third staff has an A chord and an E7 chord. Fingerings are indicated by numbers 1-4 below the notes.

Fingerboard diagram for the first exercise. It shows a treble clef staff with a dot above the first line. Below are three strings: Treble (T), Middle (A), and Bass (B). Fingerings are indicated by numbers and arrows.

VII

Fingerboard diagram for the second exercise. It shows a treble clef staff with a dot above the first line. Below are three strings: Treble (T), Middle (A), and Bass (B). Fingerings are indicated by numbers and arrows.

VII

Fingerboard diagram for the third exercise. It shows a treble clef staff with a dot above the first line. Below are three strings: Treble (T), Middle (A), and Bass (B). Fingerings are indicated by numbers and arrows.

VII

V. Los géneros

La presente sección aborda algunos de los géneros más representativos de las prácticas musicales con violín en el departamento del Cauca. En cada caso se incluyen las guías para el acompañamiento del bajo y la guitarra, entre otros instrumentos, y algunos montunos o acompañamientos instrumentales característicos de los ritmos caucanos. Es importante tener en cuenta que estas guías son apenas una muestra de lo que realizan los músicos tradicionales en las prácticas musicales, con el objetivo de que el maestro pueda tener un contexto más amplio frente a los diferentes géneros empleados en sus procesos pedagógicos con el violín, y se pueda apoyar allí para realizar los acompañamientos y enseñar las bases de otros instrumentos. En la práctica musical, los violinistas tradicionales aprenden varios instrumentos y entienden sus roles dentro del grupo, incluyendo el canto. Es a partir de esta comprensión que desarrollan con la práctica su forma de tocar individual con base en la imitación de otros y la propia creatividad.

Aquí algunas observaciones frente a los instrumentos empleados: Para el acompañamiento con guitarra, las flechas que

están en la parte superior de los acordes indican la dirección del **rasgueo** de la mano. Cuando estas flechas se acompañan de un punto indican que el rasgueo se hace con el pulgar. Las figuras cuya cabeza se representa con una X son **notas apagadas**, lo que quiere decir que son un efecto percutido de las uñas y la palma de la mano contra las cuerdas y la tastiera del instrumento. En cuanto al bajo, mientras en el norte del Cauca se ha empleado tradicionalmente el contrabajo o **violone**, en el sur del departamento el instrumento que se emplea es tradicionalmente la guitarra, aunque en la práctica musical actual se incluye un bajo eléctrico que ejecuta el rol de instrumento grave. La güira se emplea en las prácticas musicales del valle del Patía, mientras que en el norte del departamento su rol lo llevan a cabo las maracas. La tambora se toca con dos baquetas en el sur del departamento, mientras que en el norte es usual emplear platillos en una mano (uno de ellos fijado al instrumento) y una baqueta con la otra para percutir el parche. En la actualidad, el tiple está presente sobre todo en el valle del río Cauca, aunque anteriormente se empleaba en el valle del Patía (según un recuerdo de infancia de Lorenzo Solarte).

Es usual que una canción empiece cuando suena el instrumento melódico que hace la introducción. Este comienza solo y da la pauta para que los demás instrumentos entren en la canción. Cuando la voz cantada empieza a sonar, el instrumento melódico pasa a hacer acompañamiento en la forma de **montunos** (O.Robles), **pianos** (E. Gonzalez), o **mambos** (Luis Edel Carabalí), que son melodías cortas muy características de cada género que se repiten una y otra vez como complemento de la melodía (no hay una forma que se use en todo el departamento para nombrar estas armonizaciones, como las llama L.Solarte). En la práctica, estos montunos se improvisan y van cambiando espontáneamente según el criterio del intérprete. Cabe anotar que muchos de los montunos incluidos a continuación, en particular los del bambuco y el son patianos, se realizan en la actualidad con el **requinto**, instrumento que en la práctica reemplaza al brujo o al violín en este rol. Para cada uno de los montunos o pianos que se describen en cada género, se da el crédito al músico que lo interpreta o que lo ha acuñado, y se incluyen otros para el violín que se han creado en el desarrollo de la cartilla.

El bambuco patiano

El bambuco patiano es una danza en 6/8 cuyo origen se encuentra en el Valle del río Patía, al sur del departamento del Cauca. Algunos (como Virgilio Llanos) recuerdan que antes había varios tipos de bambucos, cada uno con su respectiva manera de danzar, pero se han perdido con el tiempo y hoy en día se habla de uno solo. Hay también testimonios de personas mayores (asegura C. Rivas) que recuerdan que antes se conocía como **bambuco viejo**. De allí su cercanía al currulao y otros ritmos tradicionales del Pacífico, cuyo origen se remonta

igualmente a este género antiguo. Su estructura armónica generalmente alterna entre los acordes de tónica y dominante cada compás, cada dos compases o más, según la composición, aunque es importante mencionar que otros acordes como el de la subdominante o el de la mediente, entre otros, se pueden encontrar en muchas composiciones. Su estructura rítmica es muy variada y compleja, mezclando simultáneamente diferentes **células rítmicas** a lo largo de uno o dos compases, como las que describen las guías a continuación.

Estructura

El bajo
(tradicionalmente realizado
con guitarra):

Según J. Robles, O. Robles, E. Gonzalez: Según J. Robles, D. José, S. Vargas, A. Muñoz:

Según J. Robles, E. Gonzalez: Según D. José, S. Vargas, A. Muñoz:

Según D. José (bajo de Capellanía):

La guitarra:

Según L. Solarte, J.Robles, E.Gonzalez, D.José:

Musical notation for guitar, first version. It features a treble clef and a 6/8 time signature. The piece starts with an Am chord and continues with a series of chords, including E. The notation includes fingerings and strumming directions (up and down arrows).

Según E.González:

Musical notation for guitar, second version. It features a treble clef and a 6/8 time signature. The piece starts with an Am chord and continues with a series of chords, including E7. The notation includes fingerings and strumming directions (up and down arrows).

Según D.José:

Musical notation for guitar, third version. It features a treble clef and a 6/8 time signature. The piece starts with an Am chord and continues with a series of chords, including E7. The notation includes fingerings and strumming directions (up and down arrows).

"Bamburrao" de F.Pérez:

Musical notation for guitar, fourth version. It features a treble clef and a 6/8 time signature. The piece starts with an Am chord and continues with a series of chords, including E7. The notation includes fingerings and strumming directions (up and down arrows).

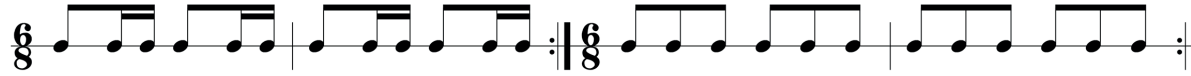
Según D.José, A.Muñoz, J.Robles, O.Robles:

Musical notation for guitar, fifth version. It features a treble clef and a 6/8 time signature. The piece starts with an Am chord and continues with a series of chords, including E7. The notation includes fingerings and strumming directions (up and down arrows).

La guira:

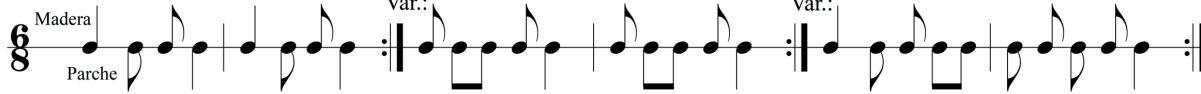
Según Y. Rodríguez, C. Rivas, J. Robles:

Según E. Gonzalez:



La tambora:

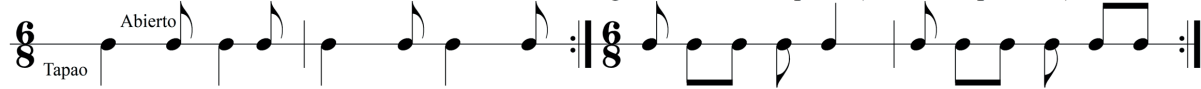
Según D.José:



El cunú o cununo:

Según D.José:

Según Nilfrei Mosquera (Son de Capellanía):



Montunos, pianos o mambos

De Lorenzo Solarte:



De Otalivar Robles:



Musical staff 1: Treble clef, 6/8 time signature, key signature of one flat. Chords: Dm, A7, Dm, A7, Dm, A7, Dm, A7. The staff contains two measures of music, each with a repeat sign.



Musical staff 2: Treble clef, 6/8 time signature, key signature of one flat. Chords: Dm, A7, Dm, A7. The staff contains two measures of music, each with a repeat sign.



Musical staff 3: Treble clef, 6/8 time signature, key signature of one flat. Chords: Dm, A7, Dm, A7. The staff contains two measures of music, each with a repeat sign.



Musical staff 4: Treble clef, 6/8 time signature, key signature of one flat. Chords: Dm, A7, Dm, A7. The staff contains two measures of music, each with a repeat sign. A note in the second measure is marked with a sharp sign. Below the staff, the text "(De la canción 'Catalina')" is written.



Musical staff 5: Treble clef, 6/8 time signature, key signature of one flat. Chords: Dm, A7, Dm, A7. The staff contains two measures of music, each with a repeat sign. The second measure of the second staff has a '5' above it, indicating a fifth fret.



Musical staff 6: Treble clef, 6/8 time signature, key signature of one flat. Chords: Dm, A7. The staff contains two measures of music, each with a repeat sign. Below the staff, the text "(En el Festival Petronio Álvarez, 2009)" is written.



Musical staff 7: Treble clef, 6/8 time signature, key signature of one flat. Chords: Dm, A7, Dm, A7, A7, Dm, A7, Dm. The staff contains two measures of music, each with a repeat sign.



Musical staff 8: Treble clef, 6/8 time signature, key signature of one flat. Chords: Dm, A7, Dm, Dm, A7, Dm. The staff contains two measures of music, each with a repeat sign.

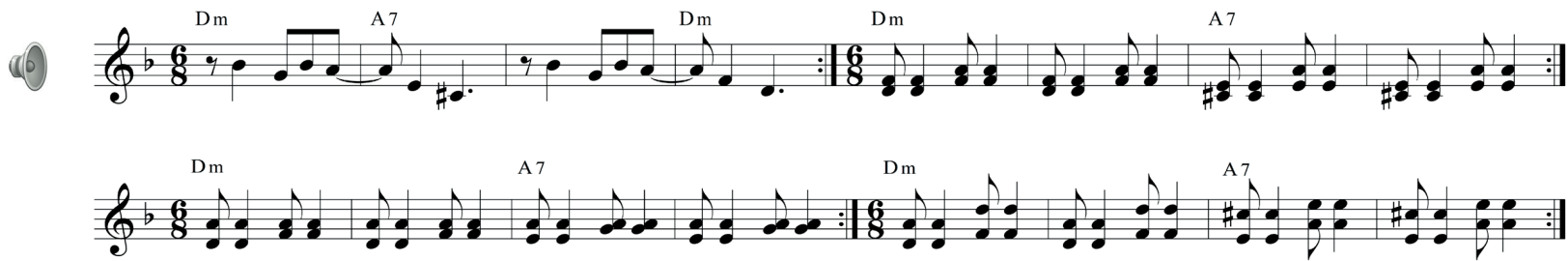
De Efraín González:



De Yovani Rodríguez:



Otros:



La cumbia

La cumbia es uno de los ritmos colombianos más conocidos y representativos de las manifestaciones musicales tradicionales en el mundo. Es un género binario (se puede sentir en dos o en cuatro) y se caracteriza por la contraposición de melodías sincopadas sobre una estructura rítmica y cuadrada del acompañamiento y

una base de percusión muy activa y enérgica. A pesar de tener su origen en la región costera del norte de Colombia, es un género que se interpreta a lo largo de todo el territorio nacional y hace también parte de las músicas que se componen e interpretan en el departamento del Cauca. Las guías para el acompañamiento se escriben

para instrumentos que se emplean en las prácticas musicales del departamento del Cauca, teniendo en cuenta que tradicionalmente se emplean otros instrumentos como el tambor alegre, el llamador, la gaita y el maracón.

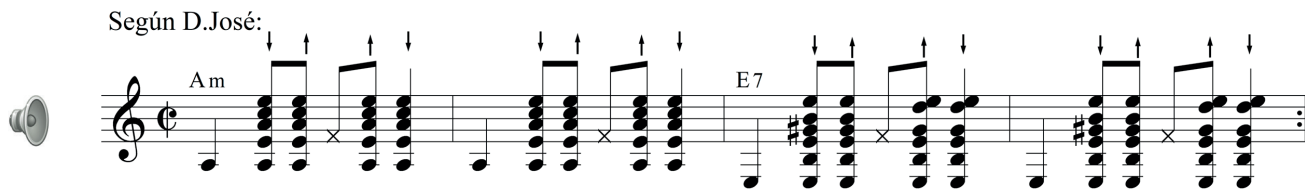
Estructura

El bajo:

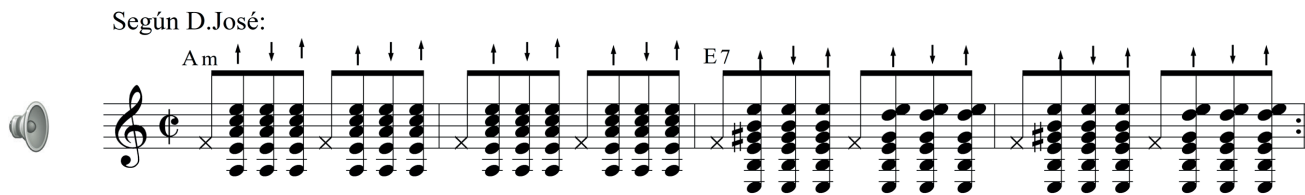


Según D.José:
Am E Var.: Am E

La guitarra:



Según D.José:
Am E7



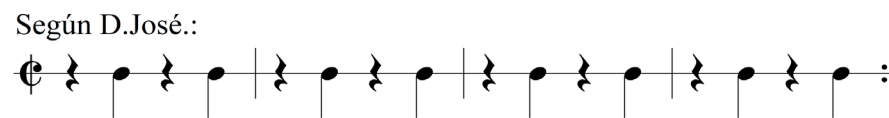
Según D.José:
Am E7

La tambora:



Según D.José: Var.:

El cuno o cununo (llamador):



Según D.José.:

La fuga o juga y el torbellino

Es una danza en 6/8 propia del norte del departamento del Cauca, característica de los arrullos de adoración. Existen las fugas de adoración y las fugas de diversión (como lo indica Luis Edel Carabalí). Es muy común, aunque no exclusivamente, encontrar fugas en tonalidades mayores. Cabe anotar que la interpretación de algunas canciones en versión tanto mayor como menor es una práctica común en el norte del departamento del Cauca. El torbellino

es una danza propia del norte del departamento. Se acompaña de la misma manera que las fugas, la diferencia se encuentra sobre todo en la manera de danzarlo (asegura Luis Edel Carabalí). Se observa también que sus melodías tienden a intercalar su acentuación entre 6/8 y 3/4. Así como el bambuco patiano, su estructura la relaciona con ritmos tradicionales del Pacífico, pues probablemente su origen se remonte igualmente al bambuco viejo.

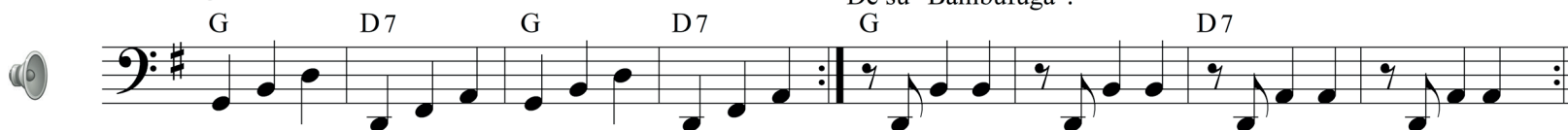
Estructura

El bajo:

Según L.E.Carabalí:



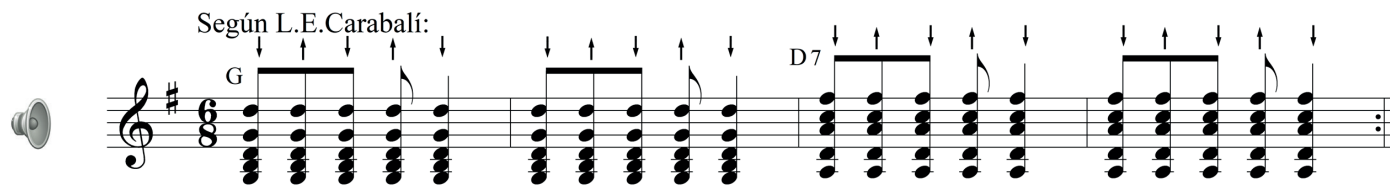
Según L.E.Carabalí:



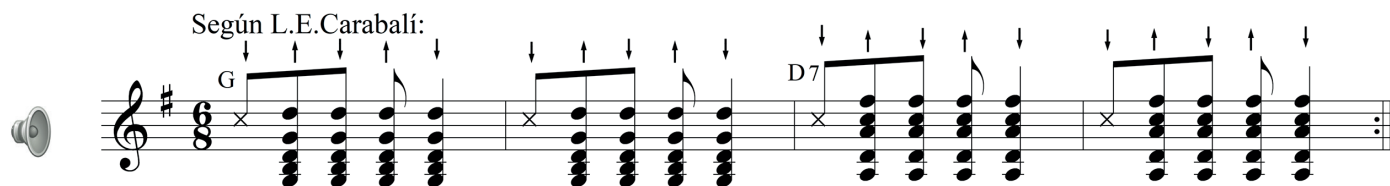
De su "Bambufuga":

La guitarra:

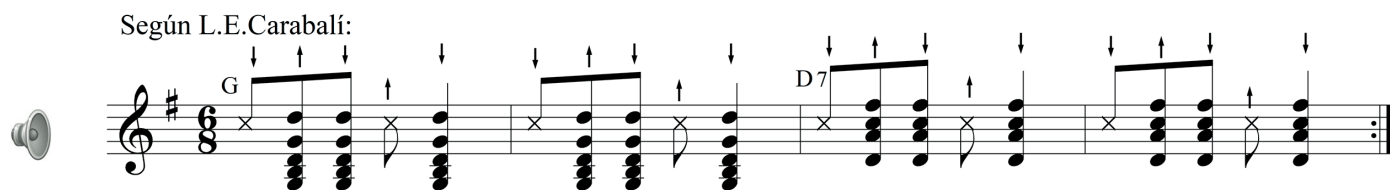
Según L.E.Carabali:



Según L.E.Carabali:

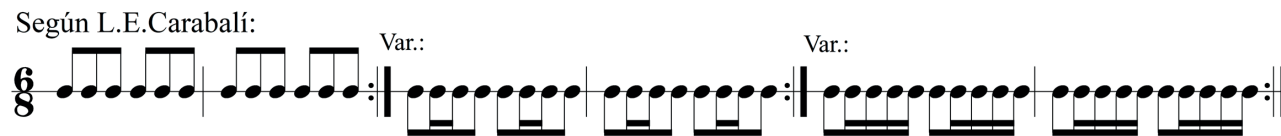


Según L.E.Carabali:



Las maracas:

Según L.E.Carabali:



La tambora:

Según L.E.Carabali:



Montunos, pianos o mambos

De Luis Edel Carabalí:

De un torbellino:

De Eliecer Lucumí (Grupo Palmeras):

Otros:

El son patiano

Es una danza binaria (se puede sentir en 2 o en 4) que tiene influencias del aguabajo, el son cubano y la salsa. De hecho, algunas composiciones que se interpretan como son patiano, son concebidas como aguabajos, como es el caso de la canción Emiliano del compositor Jairo Ojeda (aclara Carlos Rivas y el mismo compositor). Algo que caracteriza al son patiano son los instrumentos que se emplean para interpretarlo (asegura Divo José). Así, mientras

un son de cuba tiene al tres cubano como instrumento melódico y acompañante, muy característico del género, un son patiano puede tener un requinto o un violín, según la disponibilidad. En el bajo se puede encontrar una diferencia estructural fundamental entre el cubano y el patiano (como asegura Jhonny Robles). Muy representativos del género son los acentos desplazados o síncopas, tanto en el bajo como en la melodía.

Estructura

La guitarra:

Según F.Pérez:
A m E7

Según J.Robles:
C G C G

Según J.Robles:
Dm A7 Dm A7

Según D.José, E.Gonzalez:
A m E7

The image displays four musical staves for guitar accompaniment. Each staff begins with a speaker icon. The first staff is for F. Pérez in 4/4 time, featuring a melody with chords Am and E7. The second staff is for J. Robles in 2/4 time, with chords C and G. The third staff is also for J. Robles in 2/4 time, with chords Dm and A7. The fourth staff is for D. José and E. González in 4/4 time, with chords Am and E7. Arrows above the notes indicate fingerings and accents.



El bajo
(tradicionalmente
con guitarra):



Según A.Muñoz, D.José:

Em B7 Em B7 Em

Según J.Robles, A.Muñoz:



E7 Am E7 Am E7

Según J.Robles, D.José:



Am E7 Am

Según J.Robles, O.Robles:



C G7 C G7 C

La güira:

Según Y. Rodríguez:

Var.:

La tambora:

Según Ever J. Ramírez:

Var.



Montunos, pianos o mambos:

De Efraín Gonzalez:

Musical score for Efraín Gonzalez's Montunos, pianos o mambos. The score consists of four staves of music in G minor, 4/4 time. The first two staves are melodic lines, and the last two are accompaniment. Chords Dm and A7 are indicated above the notes.

De Otalivar Robles:

Musical score for Otalivar Robles's Montunos, pianos o mambos. The score consists of one staff of music in C major, 4/4 time. The melody is simple and repetitive. Chords C and G7 are indicated above the notes.

De Valentina Llanos:

Musical score for Valentina Llanos's Montunos, pianos o mambos. The score consists of one staff of music in G minor, 4/4 time. The melody is simple and repetitive. Chords Dm and A7 are indicated above the notes.

Otros (para el violín):

Dm A7

Dm A7 Dm A7

Dm A7 Dm A7

Dm A7

Dm A7 Dm A7

Dm A7 Dm Am

VI. Partituras

Esta colección de partituras recoge canciones empleadas por músicos tradicionales en procesos pedagógicos respecto del violín en los valles de los ríos Cauca y Patía, así como algunas composiciones inéditas y algunas canciones tradicionales. Se presentan ritmos locales como el bambuco, el son patiano, la fuga y el torbellino, así como géneros originarios de otras regiones como la cumbia. Estas transcripciones no deben tomarse como un texto fijo para interpretarlo tal cual está escrito, ya que las músicas tradicionales y populares se caracterizan por su libertad improvisatoria, su flexibilidad y espontaneidad. Las partituras de esta sección se exponen como una guía para el aprendizaje musical en contextos pedagógicos para el violín, por lo que las secciones de cada canción están separadas por barras dobles, con la intención de que el maestro defina las repeticiones de cada parte, así como el momento de las intervenciones o refranes instrumentales. En la mayoría de procesos pedagógicos actuales en el departamento se aborda el aprendizaje del violín tradicional junto con los otros instrumentos del sistema y el canto, razón por la que en las

partituras se pueden encontrar las melodías, los acordes y las letras, incluyendo en algunos casos las recomendaciones para las introducciones o refranes instrumentales.

Las piezas que se presentan en esta colección son apenas una muestra de las músicas tradicionales con violín del Cauca. Su selección se ha realizado (en sintonía con una opinión de Carlos Rivas) según su relevancia actual, su pertinencia para los procesos pedagógicos y sus temáticas, que resaltan las tradiciones, creencias y cotidianidades locales.

Aunque se pueden interpretar con otros instrumentos, los refranes instrumentales son sugerencias para realizarse con el violín, razón por la cual se incluyen sus digitaciones correspondientes. Se recuerdan los números que representan los dedos para la digitación de la mano izquierda: 0 = cuerda al aire; 1 = índice; 2 = corazón; 3 = anular; 4 = meñique.

Las tonalidades escogidas son originales, es decir, las que utilizan los intérpretes y

los compositores. Cabe anotar que, en la práctica musical, la tonalidad de una canción puede cambiar según el registro de la voz de quien la canta. De igual manera, en la escogencia de la tonalidad de una pieza puede influir el temple de los instrumentos, pues, así como los violines se pueden templar de muchas maneras, algunos compositores templan la guitarra medio tono o un tono entero más grave del diapasón usual (es decir que se suele emplear en diferentes casos **diapasones de afinación** en La=392hz, La=415hz ó La=440hz).

Como referencia a la velocidad, entre otras características interpretativas relevantes, se ponen a disposición enlaces para escuchar versiones de las canciones. En algunos casos se proponen indicaciones de velocidad o **tempo**, y se da en pulsos por minuto (**bpm** por su sigla en inglés, pues así figura en la gran mayoría de **metrónomos**). De ninguna manera son velocidades absolutas, sino aproximaciones, pues como en toda la música y en especial en la popular, deben estar en sintonía con el sentimiento de cada intérprete.



Notas para algunas de las composiciones:

Las composiciones puramente instrumentales son una gran minoría dentro de los repertorios que involucran al violín en las músicas tradicionales del Cauca, por lo que se resaltan *Bambufuga*, *Sabor a Patía* y *Torbellino alegre*, tres piezas originalmente instrumentales que hacen parte de esta recopilación.

Atribuida erróneamente a varios de sus intérpretes por grabaciones de la segunda mitad del siglo pasado (en especial a Jairo Varela por su versión de 1996 con el Grupo Niche), *Canoita Beté* es una cumbia que hace parte del folklor y tradición chocoanos, cuyo compositor se desconoce (como lo aclara Divo José). Por su parte, *Colombia tierra querida* es una composición que, por su contenido y trascendencia, bien podría ser considerada como canción tradicional; con el tiempo y el complemento con otras estrofas de algún poeta quizás llegue a convertirse oficialmente en nuestro himno nacional.

Amanece (en versión menor y mayor) y *Arrurrú al Señor*, fugas de adoración, son cantos religiosos tradicionales en homenaje al dios cristiano, mientras que *El guando* y *La bruja* son composiciones que relatan la existencia de estos seres míticos.

Los animales y la naturaleza son protagonistas en algunas de las composiciones: *La mata'e guadua* y *Ojito de agua* son canciones que abordan el medioambiente, un tema muy importante en nuestra actualidad, mientras que en *Torito pinto*, *Caballito blanco y negro*, *El caballito* y *Soy cimarrón*, son los animales quienes toman relevancia ya sea en su propio rol o como analogía de los humanos (en algunas canciones de Freddy Pérez, por ejemplo).

En esta selección de canciones hay también algunas dedicadas a mujeres u hombres, tanto ficticios como reales, bien sea por temas amorosos o como homenaje a su quehacer o su ser en vida. Es el caso de *Rosita*, *La negra Juana María*, *Merenciano*, *Emiliano* y *Miguelito*. *Juan sin miedo* es un homenaje al espíritu y al carácter de

los hombres patianos, como los describe la historia y la misma maestra Ana Amelia Caicedo de Patía: hombres guapos y valientes.

Con el alma y el corazón, *Lo mejor de nuestra tierra* y *Dale a la tambora* son cantos al quehacer musical y actividades cotidianas de diferentes comunidades. La maestra María Ibarra, la única mujer en el grupo de compositores de quienes se incluyen obras, realiza un aporte a esta colección con su canción *Vamo' a tambá*, un homenaje a los abuelos, al trabajo, el esfuerzo y el emprendimiento comunitario. La canción hace referencia al proceso tradicional de extracción de agua de los ríos a través de huecos hechos manualmente a poca distancia de la orilla, llamados pilas, de los que se puede sacar el agua naturalmente filtrada. Tambar se refiere a la tarea comunitaria en la que se extrae el agua turbia que brota inicialmente dentro de las pilas, proceso gracias al cual se va aclarando paulatinamente hasta que está lista para su consumo.

Enlaces a las partituras:

Cumbias:

- Canoita Beté, tradicional chocoano
- Colombia tierra querida, Lucho Bermúdez (tradicional colombiana)
- Cumbia y café, José Azaél Muñoz

Sones patianos:

- El caballito, Aristides Muñoz
- El guando, José Azaél Muñoz
- Emiliano, Jairo Ojeda
- Vamo' a tambá, María D. Ibarra

Bambucos patianos:

- Caballito blanco y negro, Fredy Pérez
- Dale a la tambora, Carlos Rivas
- El 993, Otalivar Robles
- Juan sin miedo, Jairo Ojeda
- La bruja, Aristides Muñoz
- La mata'e guadua, Fredy Pérez
- La negra Juana María, Fredy Pérez
- Merenciano, Virgilio Llanos - Son del Tunó
- Mi cosita, Virgilio Llanos - Son del Tunó
- Miguelito, Alberto Gómez
- Ojito de agua, Jairo Ojeda
- Rosita, Virgilio Llanos - Son del Tunó
- Sabor a Patía, José Azael Muñoz
- Soy cimarrón, Fredy Pérez
- Tributo a los violinistas del patía, Jose Azael Muñoz

Fugas y torbellinos:

- Amanece (versión menor y versión mayor), Tradicional
- Arrurrú mi señor, Tradicional
- Bambufuga, Luis Edel Carabalí
- Con el alma y el corazón, Luis Edel Carabalí
- El que la tumba la paga, Tradicional
- La patirruca, Luis Edel Carabalí
- Lo mejor de nuestra tierra, Luis Edel Carabalí
- Torbellino alegre, Tradicional
- Torbellino por cuatro, Tradicional
- Torito pinto, Tradicional



Canoita Beté

Tradicional chochoano

♩ = 90 bpm

Am G Am G

En es - ta ca - noa ran - cha - da que me man - das - tes a traé' que vie - ne rom - pien - do el a -
 Ba - jan - do San Juan a - ba - jo en u - na no - che es - tre - lla - da. yo vi pin - ta - do en el cie -

C E7 Am Am G

- gua so - lo por ve - nir - te a vé. Si tu ma - ri - do se mue - re no es por fal - ta de re - me -
 - lo el nom - bre de mi a - do - ra - da. Su - bien - do el A - tra - tofa - rri - ba mi pa - lan - ca re - ven - to

Am G C E7 Am E7

dio de - ba - jo'e la ca - ma tie - ne hier - ba - bue - na con e - nel - do. A - díos ca - no - a. Me voy pa' Be
 la Vir - gen me díos la ma - no San Jo - sé me re - ci - bió. Ra - yan - do la au - ro - ra.

Am E7 Am E7 Am E7 Am

té. Ay a díos ca - no - a. Me voy pa' Be té. - A - díos - ca - no - a. Me voy - pa' Be - té. Ay a díos ca - no - a. Me voy pa' Be - té. ¿Es - tos
 Ay ra - yan - do la au - ro - ra.

C E7 Am C E7 Am

pa - nes pa' qué son? Pa' to - mar - los con ca - jué. ¿Es - tos pa - nes pa' qué son? Pa' to - mar - los con ca - jué.

Instrumental (Lorenzo Solarte)

E7 Am E7 Am

2 0 / 0 2 2 3 / 0 1 1 / 3 1 / 3 0 / 2 4 3 / 2 1 2 / 0 3 / 1 2 / 0 0 / 2 0 / 2 3 2 / 1 0



Colombia tierra querida

Lucho Bermúdez

Em D Em D Em

1 3 1 3 0 2 0 2 0 1 0

B7 Em B7

2 1 0 3 0 1 3 1 0 3 1

Em B7 Em B7

1 3 1 0 1 2 #1 2 1 # 0 1 3

Em B7 Em B7

2 0 1 1 1 3 1 3 0 1 1 2 3 1

Em D Em

0 Co-lom - bia tie - rra que - ri - da him - no de fe y ar - mo - ní - a. Can - te - mos, can - te - mos to - dos gri - to de
Co-lom - bia te hi - cis - te gran - de con el fu - ror de tu glo - ria. La A - mé - ri - ca to - da can - ta la flo - ra -

D Em E7 Am D Em

paz ya - le - grí - a. Vi - ve - mos siem - pre vi - ve - mos a nues - tra pa - tria que - ri - da. Tu sue - lo es u - na o - ra - ción y es un
ción de tu his - to - ria.

B7 Em B7 Em

can - to de la vi - da. Tu sue - lo es u - na o - ra - ción y es un can - to de la vi - da. Can - tan - do, can - tan - do yo vi - vi - ré

B7 Em B7 Em

Co - lom - bia tie - rra que - ri - da. Can - tan - do, can - tan - do yo vi - vi - ré Co - lom - bia tie - rra que - ri - da.



Cumbia y café

José Azael Muñoz Sandoval (Divo José)

Em B7 Em

Es - ta cum - bia la com - pu - se pa - ra hon - rar a mi pa - ís. Pa - ís ma - ra - vi - llo - so en el
 De Le - ti - ciala la Gua - ji - ra, del Lla - no has - ta el Li - to - ral, Se ve un man - to de be - lle - za, Co - lom -

B7 Em D7 G D7 G B7

que vi - vo fe - liz. Mi pa - tria tie - ne dos ma - res, o - ro, pe - tró - leo y ca - fé, tie - ne or - qui - deas y es - me - ral -
 - bia es sen - sa - cio - nal. Si por al - gu - nas ra - zo - nes tu te tie - nes que mar - char, no te ol - vi - des de tu Pa -

Em B7 Em B7 Em

- das, Co - lom - bia qué ri - co es. Cum - bia, cum - bia co - lom - bia - na, cum - bia, que sa - be a ca - fé. Cum - bia,
 - tria, no te ol - vi - des re - gre - sar. Ve - las en - cen - di - das, gol - pe de tam - bor.

B7 Em

co - lor de - me - ral - da, cum - bia, en el mar se ve.
 Mo - chi - la, som - bre - ro, po - lle - ra y sa - bor.

Instrumental

0 2 1 3 1 2 0 2 1 1 3 1 3 0 2 4 2

1 0 3 1 2 1 2 0 3 2 1 3 1 3 1 0 1

0 2 4 2 4 3 1 3 1 3 1 3 1 3 1 3 2 0 3 1 0 1 4 3 1 2 1 3 1 2 1 3 1 3 0 1



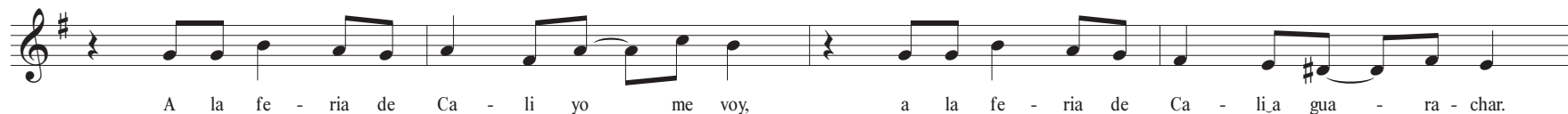
Son patiano

El caballito

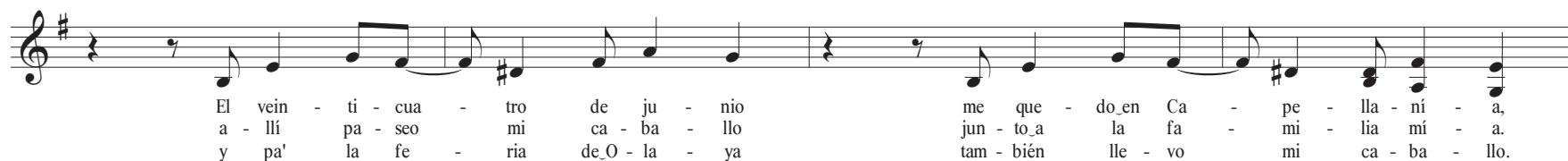
Aristides Muñoz



Nos va - mos pa - ra la fe - ria a com - prar un ca - ba - lli - to,
No lo com - pra - mos en Ca - li, lo com - pra - mos en Ce - rri - to
O lo com - pra - mos me - la - do, o lo com - pra - mos ba - yi - to



A la fe - ria de Ca - li yo me voy, a la fe - ria de Ca - li_a gua - ra - char.




El vein - ti - cua - tro de ju - nio me que - do en Ca - pe - lla - ní - a,
a - llí pa - seo mi ca - ba - llo jun - to_a la fa - mi - lia mí - a.
y pa' la fe - ria de_O - la - ya tam - bién lle - vo mi ca - ba - llo.



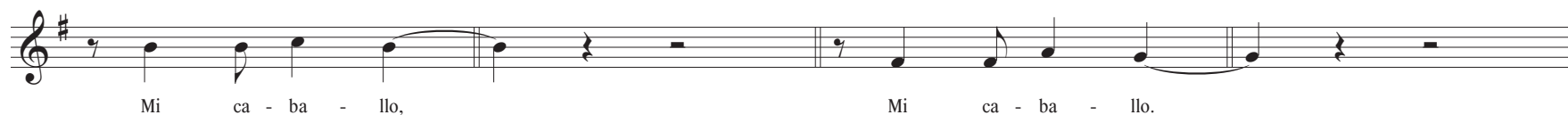
Mi ca - ba - llo, Mi ca - ba - llo.



El vein - ti - nu - ve de ju - nio me voy pa' La Car - bo - ne - ra,
a - llá pa - seo mi ca - ba - llo y lo co - rro - con cual - quie - ra.



A la fe - ria de Ca - li yo me voy, a la fe - ria de Ca - li_a gua - ra - char.



Mi ca - ba - llo, Mi ca - ba - llo.

DFRR-2022

Son patiano

El Guando

José Azael Muñoz Sandoval ("Divo José")

Di - cen que Ca - pe - lla - ní - a siem - pre se_a - pa - re - ce_el Guan - do. Y ma - tó_a Ni - co - lás Lla - nos
Me con - tó_un día - Ma - ría Gue - rra que_u - na no - che sin - tió frí - o Y_e - ra que pa - sa_ba_el Guan - do
Que lo_han vis - to_en Car - bo - ne - ra, en San Jor - ge_y en Sam - bin - go, que lo_han vis - to_en Ca - ja - mar - ca

es lo que_an - dan co - men - tan - do, que fue_a - en - te - rrar a Ca - mi - lo a - quien a - pre - cia - ba tan - to.
con las lu - ces por el rí - o. O - la - vi - des "Mis - ter - Sal - sa" tam - bién me dí - jo_o - tro dí - a
y_a - ba - jo_en los ta - ma - rin - dos. Si_o - ís el pá - ja - ro po - llo es que por ahí_an - da - el Guan - do.

Y_al re - gre - sar por la no - che se le_a - pa - re - ció_e - se_es - pan - to Lle - gó don - de Cu - per - ti - no
que_u - na no - che mi - ró_al Guan - do yen - do pa' Ca - pe - lla - ní - a. Di - cen que lo vió_Oc - ta - via - na
A - cos - tá - te_en cruz lí - ge - ro por - que te ma - ta car - gan - do. Que_es un muer - to que lo lle - van

gri - tan - do me ma - ta_el Guan - do Du - ró tres dí - as sin ha - bla y lo_es - ta - ban en - te - rran - do.
u - na no - che_en las Hor - ni - llas, y De - di - ca - ción lo_ha vis - to ba - jan - do de Gua - ya - bi - llas.
en u - na cha - ca - na lar - ga con cua - tro ve - las pren - di - das no se sa - be quién lo car - ga

A Ca - pe - lla - ní - a yo no quie - ro ir por - que diz - que_el Guan - do

sa - le por a - hí. A Ca - pe - lla - ní - a yo no quie - ro ir

por - que diz - que_el Guan - do sa - le_en el Can - dil.

DFRR-2021

Emiliano

Jairo Ojeda

Musical staff 1: Treble clef, 4/4 time signature. Chords: Dm, A7, Dm, A7. Fingering: 0 2 4 3 1 3 1 0, 2 3 1 3 1 0, 2 3 1 3 1 0, 3

Musical staff 2: Treble clef, 4/4 time signature. Chords: Dm, C7, F, A7. Fingering: 1, 0 2 0, 3 1 3, 2 3, 2 0 2, 0 2 0 3

Musical staff 3: Treble clef, 4/4 time signature. Chords: Dm, A7, Dm. Fingering: 2

E - mi - lia - no se fue con la lu - na, por - que e ra u - na por - que e - ra u - na. En e - sa no - che de pe -
E - mi - lia - no lle - go la su ran - cho a - brió las puer - tas de par en par, pe - ro la lu - ni - ta bue -

Musical staff 4: Treble clef, 4/4 time signature. Chords: A7, Dm, C7. Fingering: 2

- na, no ha - bía nin - gu - na no ha - bía nin - gu - na. Él ti - ró pa'l ran - cho que que - da la - trás de la se - rra - ní -
- na por más que qui - zo no pu - do len - trar. Por e - so E - mi - lia - no a - llá en la la gu - na hi - zó su ho -

Musical staff 5: Treble clef, 4/4 time signature. Chords: F, A7, Dm, C7. Fingering: 2

- a, se fue con la lu - na por - que su ca - sales - ta - ría va - cí - a. Por to - do el ca - mi - no le fue di - cien -
- gar, y to - das las no - ches con su tam - bo - ra lo ven pa sar. La lu - na se va bai - lar al rit - mo del

Musical staff 6: Treble clef, 4/4 time signature. Chords: F, A7, Dm. Fingering: 2

- do co - sas bo - ni - tas, que la lu - na bue - na fue re - co - gien - do u - na por u - na.
a - gualy el vien - to, E - mi - lia - no ly su tam - bo - ra se que - da - rán en el tiem - po.
mi pue - blo



Vamo' a tambá

María D. Ibarra

El a - güi - ta del a - rro - yo, ben - di - ción que Dios nos da, a - gua pu - ra, y cris - ta - li - na vie - ne lis - ta pa' to -
 Tan - to va el cán - ta - ro, al a - gua, has - ta que al fin se que - bró, y los ties - tos se bo - ta - ron, y el a - rro - lli - to mer -
 Las cos - tum - bres se per - die - ron, pa - ra nues - tros chí - qui - ticos, mis a - bue - li - tos se fue - ron, na - die cui - do - le a - rro -
 mar. Va - mos a tra - er el a - gua que nos brin - da la que - bra', co - ma - dre, ha - ga - mos la pi - la, que el a - gua sa - le fil -
 mó. E - se cán - ta - ro de ba - rro ó - ye - me, ¿cuán - to val - drá? Don - de en - friá - ban el a - gua mi - a - bue - la y mi ma -
 llito. Hay que cui - dar las ver - tien - tes, que ya no nos que - da nada, co - ma - dre, her - ma - na y a - mi - ga, son de a - gua pu - ri - fi -
 tra'. A - lis - ta el can - ta - ro Jua - na, can - ta - ro, e ba - rro pa' que, el a - gua va - mo' a tra - er, - tam - bá la pi - la Jo - sé.
 má. Cuan - do ve - nía mi co - ma - dre, e - lla ve - nía es - pe - ran - za' que a - gua fria de ti - na - ja en un ma - te - i - ba a to - mar.
 cada. - Com - pa - dre sié - m - bre - se un ár - bol, a - rri - ba en el ma - dri - gal. Nues - tro Va - lle del Pa - tí - a es ri - que - za sin i - gual.
 ¡A - ay, co - ma - dre! La pi - la va - mo' a tam - ba'. ¡Ay co - ma - dri - ta! La pi - la va - mo' a tam - ba'. Va - mo' a tam -
 ba', va - mo' a tam - ba'. La pi - la va - mo' a tam - ba'. Va - mo' a tam - ba', va - mo' a tam - ba'. La pi - la va - mo' a tam -
 bá. Tam - bá la pi - la Jo - sé, Ma - rí - a va - mo' a tam - bá, La pi - la va - mo' a tam - bá.

Caballito blanco y negro

Fredy Pérez

♩. = 100 bpm

Am E7 Am

El ca-ba - lli - to blan-co y ne - gro, ya na-ció en el ca-ña-du-zal el ca-ba-lli - to. El ca-ba - lli - to blan-co y

E7 Am E7 Am

ne - gro, ya na-ció en el ca-ña-du-zal el ca-ba-lli - to. Es más lin-do con sus cas - qui - tos el ca-ba-lli - to. Va a-pre-

E7 Am E7 Am

tán-do-le a sus pa - si - tos el ca-ba-lli - to. Va si-guien-do a la ye-gua man - gua el ca-ba-lli - to. Que le en - se-ña mu-chos tru -

E7 Am E7 Am E7 Am E7

qui - tos el ca-ba-lli - to. Ca-ba - lli-to ven pa-ra a-cá, ca-ba - lli-to ven a pas - tar, ca-ba - lli-to te-né cui-dao' por-que u-na

Am E7 Am E7 Am E7 Am

so-ga te va a-tra - par. Ca-ba - lli-to ven pa-ra a-cá, ca-ba - lli-to ven a pas - tar, ca-ba - lli-to te-né cui-dao' por-que u-na so-ga te va a-tra - par.

Instrumental (Fredy Javi Pérez Durango [hijo])

Am E7 Am E7 Am E7 Am E7

0 3 2 4 3 0 3 2 2 0 1 3

Am E7 Am E7 Am E7 Am E7 Am

2 0 2 0 2 0 1 3 1 3 1 2 0



Dale a la tambora

Carlos A. Rivas

Da-le_a la tam-bo - ra y que re-pi - que_e-se cu - nu - no. Da-le_a la tam-bo - ra, sí. Da-le_a la tam-bo - ra. Dale_a la tam-bo - ra y que re-pi -

- que_e-se cu - nu - no. Da-le_a la tam-bo - ra, sí. Da-le_a la tam - bo-ra. Y ve - ní can - te-mos bam - bu - co pa - tia - no
Y que_a-com - pa - ña-me, mar-quen un buen ba - jo,

co - mo lo can - ta - ba el vie-jo_E-mi lía - no. A - ga - rrá tu ar - qui-llo y to - cá el vio - lín. Co - mo lo to-ca - ba Cha - va - ró y Gen - til.
pres - ten las ma - ra-cas, pa' to - car un ra - to. Pá - sen - me los ma - tes pa' to - mar gua - rapo, que hoy a ma - ne - ce - mos can - tan - do y bai - lan - do.

Co - mo lo to-ca - ban Si - món y Gen - til. Bam - bu - co vie - jo que - da - te, no te va - yas del Pa - tí - a. Vos
Que hoy a - ma - ne - ce - mos can - tan - do y bai - lan - do.

sos la_a - le - gria del va - lle. Vos sos la_es - pe - ran - za mí - a. Bam - bu - co vie - jo que - ri - do. No te va - yas to - da - ví -

- a. No te... Ay no te... Vos sos mi_es - pe - ran - za. Vos sos le - grí - a. Qué - da - te en mi va -

te va - yas to - da - ví - a! ¡No te va - yas to - da - ví - a! ¡No te va - yas to - da - ví - a! ¡No te va - yas to - da - ví - a! ¡No te va - yas to - da - ví -

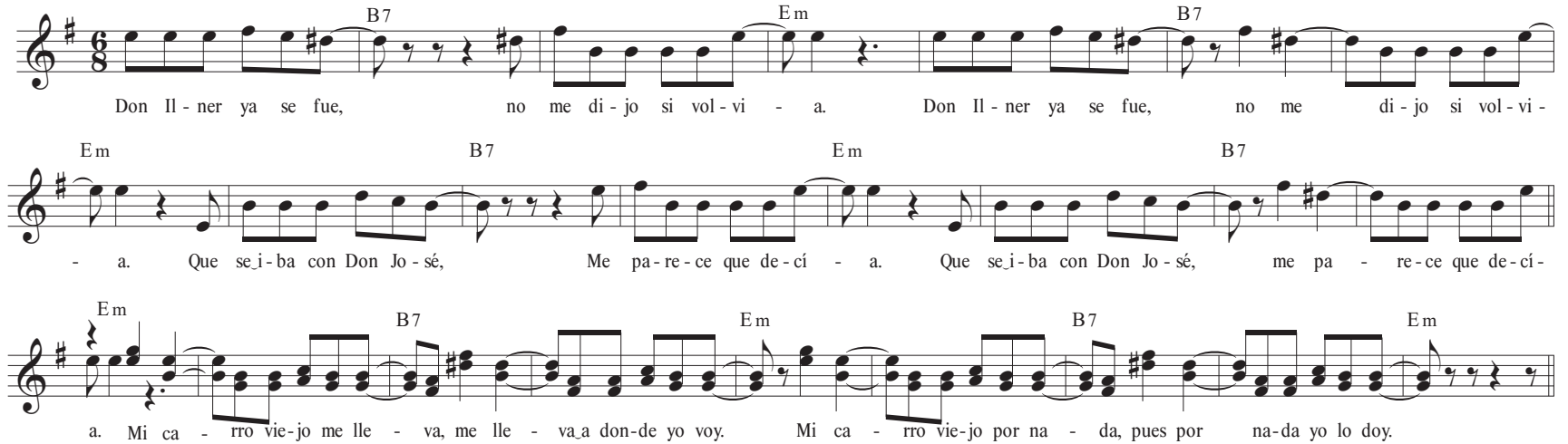
- lle, en mi va - lle Pa - tí - a. Ay no te y no te... Ay no te y no te... Ay no te va - yas.

- a! ¡No te va - yas to - da - ví - a! ¡No te va - yas to - da - ví - a! ¡No te va - yas to - da - ví - a! ¡No te va - yas to - da - ví - a! ¡No te va - yas to - da - ví - a!

Sue - ne la tam - bo - ra Re - pi - que el cu - nu - no. No te va - yas vie - jo, mi vie - bam - - co.



♩. = 120 **b.m.p.**



Don Il-ner ya se fue, no me di-jo si vol-vi-a. Don Il-ner ya se fue, no me di-jo si vol-vi-a.
 - a. Que se_i-ba con Don Jo-sé, Me pa-re-ce que de-cí-a. Que se_i-ba con Don Jo-sé, me pa-re-ce que de-cí-a.
 a. Mi ca-rrro vie-jo me lle-va, me lle-va a don-de yo voy. Mi ca-rrro vie-jo por na-da, pues por na-da yo lo doy.

II. El nueve noventa y tres es el bus más conocido (bis)
 Uno viaja sin estrés porque José es buen amigo (bis)
 Coro: Tiene problema de llanta, también de carburador,
 pero eso sí de bajada él corre mucho mejor.



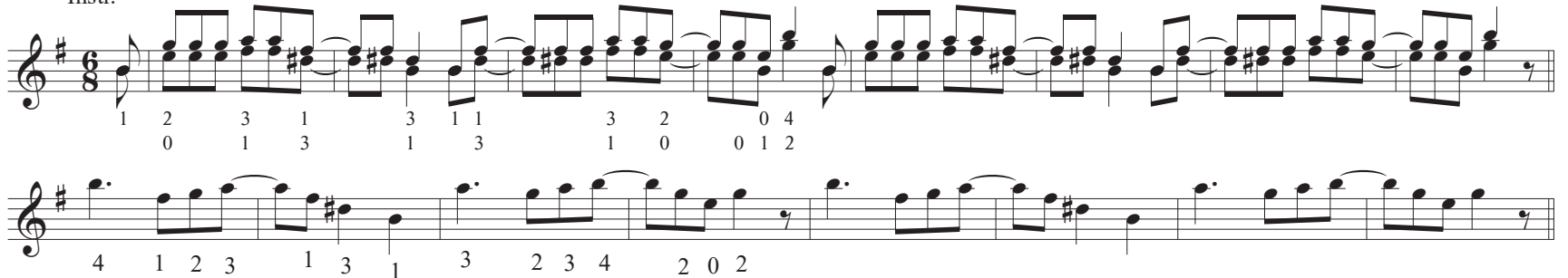
El nue-ve no-ven-ta'y tres

III. El carrito azul y blanco siempre busca su sustento (bis)
 Viaja toda la semana, lo demás es puro cuento (bis)
 Coro: El nueve noventa y tres, pues ya no quiere prender,
 ya ni las ventanas suben, yo no sé qué voy a hacer.



El ca-rrí-to'a-zul y blan

Instr.



Juan sin miedo

Jairo Ojeda

Instrumental

Un pa - ja - ri - to pre - gun - tó, un pa - ja - ri - to pre - gun - tó, si hay un va - lien - te por a - quí, si hay un va - lien - te por a - quí, sin mie - do pa - ra pe -

lear, sin mie - do pa' com - ba - tir, y que le quie - ra a - yu - dar, y que le quie - ra a - yu - dar: hay u - na ni - ña llo - ran - do, hay u - na ni - ña llo - ran -

do. Hay u - na ni - ña llo - ran - do, hay u - na ni - ña llo - ran - do, por - pue - de pa - sar el Sam - bin - go des - bor -
 Y yo le di - je: ¡Có - mo no!, y yo le di - je: ¡Có - mo no! Juan do es el se - ñor, e - se que re - quie - re us -
 En to - do ca - so no soy yo, en to - do ca - so no soy yo. Que no que no soy yo. Con per - mi - so yo me

dao', el ca - mi - no en - cu - le - brao', hay un ti - gre sin co - mer, u - na bru - ja con tres pies, u - na dia - bla con tres
 ted: sin - mie - do pa - ra pe - lear, sin mie - do pa' com - ba - tir.
 voy, con per - mi - so yo me voy.

dia - blos u - na dia - bla con tres dia - blos y el mis - mi - to Lu - ci - fer, y el mis - mi - to Lu - ci - fer.



La bruja

Aristides Muñoz

0 2 0 3 1 0 2 1 0

2 0 2 0 2 1 3 0

| | | | |
|---------------------------------------|---------------------------------------|--------------------------------------|--------------------------------------|
| U - na bru - ja i - ba vo - lan - do, | u - na bru - ja i - ba vo - lan - do, | En la i - gle - sia se a - sen - tó, | en la i - gle - sia se a - sen - tó. |
| El ma - ri - do le de - ci - a, | el ma - ri - do le de - ci - a: | Hoy no vas a vo - lar, | hoy no vas a vo - lar. |
| El pa - dre lla - mó la bru - ja, | el pa - dre lla - mó la bru - ja, | pe - ro e - lla no le a - ten - dió, | pe - ro e - lla no le a - ten - dió |
| La bru - ja nun - ca se ca - sa, | la bru - ja nun - ca se ca - sa, | por - que no pue - de re - zar, | por - que no pue - de re - zar. |
| U - na bru - ja i - ba vo - lan - do, | u - na bru - ja i - ba vo - lan - do, | se fue pa - ra el E - cua - dor, | se fue pa - ra el E - cua - dor. |

| | | | |
|---|---|--------------------------------------|--------------------------------------|
| Cuan - do el pa - dre al - zó la hos - tia, | cuan - do el pa - dre al - zó la hos - tia, | la bru - ja ahí mis - mo vo - ló, | la bru - ja ahí mis - mo vo - ló. |
| Pa - re - ce que va a llo - ver, | pa - re - ce que va a llo - ver, | y te vas a mo - jar, | y te vas a mo - jar. |
| El pa - dre lla - mó la bru - ja, | el pa - dre lla - mó la bru - ja, | pe - ro e - lla no le a - ten - dió, | pe - ro e - lla no le a - ten - dió. |
| Por - que si den - tra a la i - gle - sia, | por - que si den - tra a la i - gle - sia, | se tie - ne que con - fe - sar, | se tie - ne que con - fe - sar. |
| A - llá se en - con - tró con o - tra, | a - llá se en - con - tró con o - tra, | le di - jo hoy yo no me voy, | le di - jo hoy yo no me voy. |

| | | | | | | | |
|------------|-----------------------|------------|----------------------|------------|-----------------------|------------|----------------------|
| ¡Bru - ja! | No vas a vo - lar. | ¡Bru - ja! | Te vas a mo - jar. | ¡Bru - ja! | No vas a vo - lar. | ¡Bru - ja! | Te vas a mo - jar. |
| | El pa - dre que vas. | | El pa - dre que vas. | | El pa - dre que vas. | | El pa - dre que vas. |
| | Que hoy yo no me voy. | | Ma - ña - na me voy. | | Que hoy yo no me voy. | | Ma - ña - na me voy. |

La mata'e guadua

Fredy Pérez

La gua-dua es u-na ma-ti - ca que me tie-ne em-be-le-za - da, No sé por dón-de le me - ten el a-gua que le ha bro-ta - o, no sé por dón-de le me - ten el a-gua que le ha bro-ta - o. E-lla se da en mon-to - ne-ra cer-ca del ri-o o en la la - de-ra. E-lla se da en mon-to - ne-ra cer-ca del ri-o o en la la - de-ra. Sem - bre-mos ma-tas de gua - dua pa' que la tie-rra no mue - ra, sem - bre-mos ma-tas de gua - dua pa' que la tie-rra no mue - ra, y que de ver-de se ti - ña el cam-po y sus co se - chas. Y que de ver-de se ti - ña el cam-po y sus co-se - chas. A-güi-ta ca - é, a-güi-ta ca - é, a-güi-ta ca - é de la ma-ta'e gua - dua. A-güi-ta ca - é, a-güi-ta ca - é, a-güi-ta ca - é, de la ma-ta'e gua - dua ¡Cie-lo! Des-de ya en-víad llu-via pa' los cam - pos pa-ra que sal-ga el a - gua de la ma-ta'e gua - dua, pa-ra que sal-ga el a - gua de la ma-ta'e gua - dua.

Instrumental (Fredy Javi Pérez Durango [hijo])

0 2 0 1 1 0 2 0 0 2 1 2 1 0 2 3 0 2 0 3 2 0 1 2 3 0



La negra Juana María

Fredy Pérez

♩. = 100 b.m.p.

Am E7 Am E7

La ne-gra Jua-na Ma-rí - a la mu-la-ta que yo_a-ma - ba se fue de mi ran-cho un dí - a de - jan-do_en pe-na mi al -

Am E7 Am E7 Am

- ma, se fue de mi ran - cho un dí - a de - jan-do_en pe-na mi al - ma. ¡Vuel - ve! Que te voy a_a mar. ¡Vuel - ve!

E7 Am E7 Am E7 Am E7 Am

No va-ci-les más. ¡Vuel - ve! Que te voy a_a - mar. ¡Ay vi-da-mi - a! Vol - vé_a mi ran-cho de gua - dua.

E7 Am E7 Am Dm Am E7

¡Ay vi-da mi - a! Que_en pe-na ten-go mi al - ma. A - pe-nas tu te mar-chas - te a - yer tem-pra-no_en el al -

Am Dm Am E7 Am E7 Am E7

- ba y por la no-che sin cal - ma mi vi-da se des-ve-la ba. ¡Vuel - ve! Que te voy a_a-mar. ¡Vuel - ve! No va-ci-les

Am E7 Am E7 Am E7 Am

más. ¡Vuel - ve! Que te voy a_a - mar. ¡Ay vi-da mi - a! Vol - vé_a mi ran - cho de gua - dua.



Merenciano

Virgilio Llanos - Son del Tunjo

♩. = 128 bpm

Musical notation for the first staff, including chords (A, E7) and a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#).

Juan Mar - cia - no tie - ne_un ma - cho, Juan Mar - cia - no tie - ne_un ma -
 Le_e - chan cin - cuen - ta va - que ros, le_e - chan cin - cuen - ta va - que -
 A - bu - rri - do de mi suer - te, a - bu - rri - do de mi suer -
 Ju - ve va - ca ju - ve to - ro, ju - ve va - ca ju - ve to -
 Mi pes - cue - zo no_es de pa - lo, mi pes - cue - zo no_es de pa -

Musical notation for the second staff, including chords (A, E7) and a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#).

- cho que le lla - man Me - ren - cia - no, que le lla - man Me - ren - cia - no.
 - ros, Me - ren - cia - no_es - tá_en el lla - no Me - ren - cia - no_es - tá_en el lla - no.
 - te, me sal - go_al ca - mi - no real, me sal - go_al ca - mi - no real.
 - ro, no se co - ma mi cos - tal, no se co - ma mi cos - tal.
 - lo, ni_he - chu - ra de car - pin - te - ro, ni_he - chu - ra de car - pin - te - ro.

Instrumental (Son del Tunjo)

Musical notation for the instrumental part, first staff, including chords (A, E7) and a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Fingerings are indicated below the notes.

Musical notation for the instrumental part, second staff, including chords (A, E7) and a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Fingerings are indicated below the notes.



Mi cosita

Virgilio Llanos - Son del Tunjo

♩ = 120 b.m.p.

Am A-sí ma-ma - ci - ta, E7 da-me mi co - si - ta, Am A-sí ma-ma - ci - ta, E7 da-me mi co - si - ta, Am A-sí ma-ma - ci - ta, E7 da-me mi co - si - ta, Am

¡Co-mo_a-no - che! ¡Sin re-pro - che! ¡Co-moa-no - che! E7 ¡Sin re - pro - che!

Di - cen que pe - na ma - ta, Am pe - na no ma - ta no. E7 Di - cen que pe - na ma - ta, Am pe - na no ma - ta no. Por-que

E7 si pe - na ma - ta - ra ya me_hu - bie - ra muer - to yo. Am Por-que si pe - na ma - ta - ra ya me_hu - bie - ra muer - to yo. E7

Am U - na pe - na_y o - tra pe - na son dos pe - nas pa - ra mí, Am u - na pe - na_y o - tra pe - na son dos pe - nas pa - ra mí, Am A -
U - na pe - na o - tra pe - na son dos pe - nas que trai - go yo, Am u - na pe - na_y o - tra pe - na son dos pe - nas que trai - go yo. Un_a -

E7 yer llo - ra - ba por ver - la_y hoy llo - ro por - que la ví, Am A - yer llo - ra - ba por ver - la_y hoy llo - ro por - que la ví.
fec - to que me qui - to_y o - tro que me dió_el a - mor, Am Un_a - fec - to que me qui - to_y o - tro que me dió_el a - mor. E7 Am

Instrumental (Son del Tunjo/Lorenzo Solarte)

Am E7 Am E7 Am

0 3 0 2 0 3 2

E7 Am E7 Am E7 Am

0 2 0 1 1 4 3 2

Miguelito

Alberto Gómez - Tradicional

E7 Am E7
 Ay Mi-gue-li - to me pe - gó con el ar-qui - llo_e su vio - lín. Ay Mi-gue-li - to me pe - gó con el ar-qui - llo_e su vio -
 Am G7 C G7 C E7 Am
 lín. Co - mo su vio-lín e - ra de_él, co - mo su vio-lín e - ra de_él, me lo qui-tó_y se lo lle - vó. Me lo qui-tó_y se lo lle -
 E7 Am E7 Am G7
 vó y con el mis - mo me pe - gó, me lo qui-tó_y se lo lle - vó y con el mis - mo me pe - gó. Cuan-do pa-pi - to lle - gó_a ca -
 Ay Mi-gue-li - to no me pe -
 C G7 C E7 Am
 - sa, cuan-do pa-pi to lle - gó_a ca sa por su vio - lín me pre - gun - tó. E - se vio - lín a - quí no_es -
 - gues, ay Mi - gue - li - to no me pe - gues, que tu vio - lín lo ten - go yo. Me lo lle - vé pa - ra la fies -
 E7 Am E7 Am
 tá por-que_un se - ñor e lo qui - tó. E - se vio - lín a - quí no_es - tá por-que_un se - ñor e lo qui - tó
 - ta y bue - ne - ti - co te que - dó. Me lo lle - vé pa - ra la fies - ta y bue - ne - ti co te que - dó.

Instrumental (tradicional)

Am E7 Am



Ojito de agua se secó

Jairo Ojeda

1 3 1 0 2 1 3 0 2 0 2 1 0 2 1

O - ji - to de_a - gua se se - có, o - ji - to de_a - gua se se - có, o - ji - to de_a - gua se se - có, o - ji - to de_a - gua se se -

có. Na - die le qui - so sem - brar, na - die le qui - so cui - dar. O - ji - to de_a - gua se se - có, o - ji - to de_a - gua se se -

có. A - güi - ta de ma - nan - tial, don - de se mi - ra la lu - na, don - de se vuel - ve_a mi - rar. O - ji - to de_a - gua se se - có, o - ji - to de_a - gua se se -

có. Yo no quie - ro mi - na_e' pla - ta, yo no quie - ro mi - na de_o - ro, yo quie - ro mi - na de vi - da, o - ji - to de_a - gua es te -

so - ro. O - ji - to de_a - gua se se - có, o - ji - to de_a - gua se se - có. Na - die le qui - so sem - brar ra - mi - tas de ve - ra - ne - ra, ni pe - pi - tas de_a - rra -

yán, guá - sí - mos y ta - ma - rin - dos, u - ña'e ga - to, pal - ma real, ar - bo - li - tos de cham - bim - be, un her - mo - so gua - ya - cán, un fron - do - so car - bo -

ne - ro pa - ra ir - se_a co - lum - piar. O - ji - to de_a - gua se se - có, o - ji - to de_a - gua se se - có. Los ni - ños van a llo -

rar, ni som - bra pa' des - can - sar, ni som - bra pa'e - na - mo - rar. O - ji - to de_a - gua se se - có, o - ji - to de_a - gua se se - có.

DFRR-2022

Rosita

Virgilio Llanos - Son del Tuno

♩. = 120 **b.m.p.**

Ro - si - ta tie - ne Ro - si - ta tie - ne Ro - si - ta tir - ne tem - bla - de - ra ¿Y dón - de la

En la ca de - ra. En la ca de - ra. En la ca de - ra.

II: Rosita es linda, Rosita es bella,
Rosita es digna que yo la quiera.
Pero me gusta
Su tembladera (bis)

III: Que yo la quiera, que yo la quiera,
pero ella tiene tembladera.
¿Y dónde la tiene?
En la cadera (bis)

IV: Por sus amores y sus caderas
ay yo daría mi vida entera.
Pero me gusta
Su tembladera (bis)

Instrumental (Son del Tuno)



Sabor a Patía

José Azael Muñoz Sandoval (Divo José)

♩ = 112 b.p.m.

Violín

Am E7 Am E7 Am E7 Am E7 Am

E7 Am E7 Am E7 Am Requinto E7 Am E7 Am

E7 Am E7 Am E7 Am E7 Am E7 Am E7

Violín

E7 Am E7 Am E7 Am E7 Am E7 Am

E7 Am E7 Am E7 Am E7 Am Requinto Am

E7 Am E7 Am E7 Am Violín E7 Am E7 Am

E7 Am E7 Am E7 Am E7 Am E7 Am E7 Am



Sabor a Patía

E7 Am E7 Am E7 Am E7 Am E7 Am E7 Am

Requinto

E7 Am E7 Am E7 Am E7 Am E7 Am

Violín

Am E7 Am E7 Am E7 Am E7 Am E7 Am E7 Am

E7 Am E7 Am E7 Am E7 Am E7 Am E7 Am E7 Am

Am E7 Am E7 Am E7 Am E7 Am E7 Am E7 Am

Am E7 Am Requinto Am E7 Am E7 Am

Requinto

Soy cimarrón

Fredy Pérez

Bdim11 Am

Ci - ma - rrón con los pies des - cal - zos so - y

♩ = 150 b.p.m.

E7 Am E7 Am E7

Soy ci-ma-rrón, soy ci-ma-rrón, con los gri - lle-tes an-dan-do voy. Dan-zan-do es - toy, la-men-tos -

Am E7 Am E7 Am E7

doy, y en mis es - pal - das car - gan - do el sol. Soy ci-ma-rrón, na - ti - vo soy, con pies des - cal - zos

Am E7 Am E7

dan - zan - do es - toy. Soy ci - ma - rrón, na - ti - vo soy, con pies des - cal - zos dan - zan - do es -

Son patiano

Am E7 Am E7

toy. Ci-ma-rrón con los días muy lar - gos, ci-ma-rrón pa-len-que al-qui-la - do, ci-ma-rrón la-men-to de can - tos, ci-ma-rrón sin tie-rra y le-ga -

Am E7 BamBUco E7 Am

- do, ci-ma-rrón con tu Dios le-ja - no y con cre-dos que son pres-ta - dos. Dan-zan - do voy, el cu - rru - lao,

E7 Am E7 Am E7 Am

dan-zan-do es - toy el a-bo - zao', mi can - to es a - bam - bu - cao'. mi can - to es un a-la-bao'.

Bdim11 Am

Ci - ma - rrón con los pies des - cal - zos so - y

Tributo a los violinistas del Patía

José Azael Muñoz Sandoval (Divo José)

En Ca-ja-mar - ca y Ca-pe-lla-ní - a se_o - ye to-car el vio-lín. En Mer-ca-de - res y Pa-lo-Ver - de se_o -

ye to-car el vio-lín En La Ven-ti - ca y en el Pa-tí - a se_o - ye to-car el vio-lín. To - ca - ba Gen-til Gu-tie - rrez, to - ca - De los gran - des vio - li - nis - tas, de los

ba Gen-til Gu-tie - rres y su her - ma - no Cha - va - ró. Dos vio - li - nis-tas her-ma - nos, dos vio - li - nis-tas her-ma - nos que el pue - gran - des vio - li - nis - tas que bam - bu - co in - ter - pre - tó. U - no es Dio - me-des Ro-drí - guez, u - no es Dio - me-des Ro-drí - guez que mu -

blo siem-pre ad-mi - ró. Y to - ca-ba Al-ber-to Gó - mez, y to - ca-ba Al-ber-to Gó - mez: Un vio - li - nis - ta sin par. Y Jo - cha his - to - ria de - jó. Par - mé - ni - des O - li - ve - ros, Par - me - ni - des O - li - ve - ros e - ra un mú - si - co es-pe-cial. Y el vie -

sé Re-yes A - ma - ya, y Jo - sé Re-yes A - ma - ya, que el vio - lín ha - cía llo - rar. To - cá vio - lín, to - cá to - cá. Bam-bu - co pa - jo Gen-til Ro-drí - guez, y el vie - jo Gen-til Ro-drí - guez un vio - li - nis - ta ge-nial. So - ná vio - lín, so - ná so - ná.

tia - no to - cá to - cá. Por-que la ne - gra quie-re bai-lar. ¡Ay so - ná, so - ná! ¡Ay so - ná, so - ná!

So - ná tam-bo - ra, so - ná so - ná

Amanece

V.I. 0 2 0 3 2 0 1 0 3 2
 V.II: 1 0 2 1 0 1 3 2 1 0

Am 0 1 2 1 2 3 1 Am E7
 1 3 0 3 0 1 3

Am 2 0 3 2 0 3 0 3 Am 2 E7
 0 2 1 3 1 2 1 0

Am E7 Am E7
 A - ma - ne - ce, y a - ma - ne - ce, al a - ma - ne - cer. A - ma - ne - ce, y a - ma - ne - ce, al a - ma - ne -

Am E7 Am E7 Am
 cer. Y_al a - ma - ne - cer el dí - a, al a - ma - ne - cer. Y_al a - ma - ne - cer el dí - a, al a - ma - ne - cer.

E7 Am E7 Am
 Y_al a - ma - ne - cer, al - a - ma - ne - cer. Al a - ma - ne - cer, y_al a - ma - ne - cer.

| | | | | | |
|-----------------------|---------------------------|----------------------------|-------------------------|--------------------------|-----------------------|
| En el portal de Belén | Corre, corre pastorcito | Entren el niño pa' adentro | El niñito en el pesebre | Ya lo suben a los cielos | Hasta el año venidero |
| Al amanecer (bis) | Al amanecer (bis) | Al amanecer (bis) | Al amanecer (bis) | Al amanecer (bis) | Al amanecer (bis) |
| Cantamos con alegría | Que yo ya me voy pa' allá | No lo dejen serenar | Le haremos la compañía | Ya lo vuelven a bajar | Que lo volvamos a ver |
| Al amanecer (bis) | Al amanecer (bis) | Al amanecer (bis) | Al amanecer (bis) | Al amanecer (bis) | Al amanecer (bis) |



Amanece

A - ma - ne - ce, y a - ma - ne - ce, al a - ma - ne - cer. A - ma - ne - ce, y a - ma - ne - ce, al a - ma - ne - cer. Y al a - ma - ne - cer el dí - a, al a - ma - ne - cer. Y al a - ma - ne - cer el dí - a, al a - ma - ne - cer. Y al a - ma - ne - cer, al a - ma - ne - cer. Al a - ma - ne - cer, y al a - ma - ne - cer.

| | | | | | |
|--------------------------|------------------------|-------------------------|-----------------------|--------------------------|-----------------------|
| Los pajaritos se alegran | Amanece una pastora | Y nosotros en la tierra | Un palito de romero | Jesucristo estaba muerto | Y nosotros nos iremos |
| Al amanecer (bis) | Al amanecer (bis) | Al amanecer (bis) | Al amanecer (bis) | Al amanecer (bis) | Al amanecer (bis) |
| Porque se amanecerá | En los brazos de María | Alabamos a María | Se secó y se verdeció | De muerto resucitó | Y no volveremos más |
| Al amanecer (bis) | Al amanecer (bis) | Al amanecer (bis) | Al amanecer (bis) | Al amanecer (bis) | Al amanecer (bis) |



Arrurú mi Señor

Tradicional nortecaucano

Musical notation for the first line of the piece, featuring a treble clef, a key signature of two flats, and a 6/8 time signature. The melody is written on a single staff with guitar fret numbers (0, 3, 1, 3, 1, 3, 1, 3, 2, 0, 2, 0, 2, 0, 3, 2, 1) and chord markings (Gm, D7, Gm, D7) above it.

Musical notation for the second line of the piece, continuing the melody with guitar fret numbers (3, 2, 1, 3, 2, 3, 2, 1) and chord markings (Gm, D7, Gm, D7) above it.

Musical notation for the third line of the piece, including the lyrics "Va-mos a_a-do-ra'_a_es-te ni - ñi-to bo-ni-to a - rru-rrú Se - ñor. Va-mos a_a-do-ra'_a_es-te ni - ñi-to bo-ni-to, a - rru-rrú Se-" below the staff. Chord markings (Gm, D7, Gm, D7) are placed above the staff.

Musical notation for the fourth line of the piece, including the lyrics "ñor. Ya - rru-rrú mi Dios, a - rru-rrú mi Dios. Ya - rru-rrú mi Dios, a - rru-rrú mi Dios" below the staff. Chord markings (Gm, D7, Gm, D7, Gm) are placed above the staff.

Bambufuga

Luis Edel Carabali

The musical score consists of seven staves of guitar notation. Each staff contains a sequence of notes with corresponding fret numbers written below them. Chord symbols are placed above the staves at various points. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The notes are primarily eighth and quarter notes, often beamed together. The fingerings are indicated by numbers 0-4 below the notes. The chords used are G, D7, G7, C, D, and G.



Con el alma y el corazón

Luis Edel Carabali

Musical notation (Staff 1) with guitar chords: G, D7, G, C, G, D7, G. Fingerings: 1 3 2 1, 3 0, 2 0, 3 3, 1 3 2, 0 2 0, 2 1, 3 1 3 1, 0 3 2 1 0, 3 0, 1 0 1 3.

Musical notation (Staff 2) with guitar chords: D7, G, D7, G, D7. Fingerings: 2 0, 2 1 2 0, 3 0, 3 1 3, 0 1 0 1, 0 1 0 1, 3 2 1 0, 3.

Musical notation (Staff 3) with guitar chords: G, D7, G, G, D7. Fingerings: 0, 3 1 3, 2 1, 0 3, 2 1, 1 3 2, 4 3, 2 1, 3 1 0 2.

Musical notation (Staff 4) with guitar chords: G, G7, C, G, D7. Fingerings: 1 3 1 0 2, 3, 1 3 2, 4 3, 4 0, 2 0, 2 1, 3 2, 1 3.

Musical notation (Staff 5) with guitar chords: G, D7, G. Fingerings: 2.

Ay ya co - mon - zó la fies - ta, los vio - li - nes ya es - tán so - nan - do. Es un ri - tmo muy a - le -
 A - llá en los a - ños cin - cuen - ta nues - tros an - ces - tros lo bai - la - ron. El le - ga - do que nos de - ja -
 Qué bo - ni - to, a - que - llos tiem - pos que no ha - bíá te - le - vi - sión. Y por e - so es que en mi ve - re -
 Mi a - bue - lo siem - pre de - cí - a, y te - nia mu - cha ra - zón: Si quie - re lle - gar a la ci -

Musical notation (Staff 6) with guitar chords: D7, G, G, D7, G, D7, G. Fingerings: 2.

- gre que a to - dos va con - ta - gian - do. ¡O - le - lo - lei - lo - lo - lei - lo - la! Pon - ga - le el al - ma y el co - ra - zón.
 - ron lo se - gui - mos con - ser - van - do.
 - da na - cie - ron ni - ños por - mon - tón.
 - ma pon - ga - le el al - ma y el co - ra - zón.



El que la tumba la paga

Tradicional nortecaucano

Musical staff 1: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 6/8 time signature. Chords: E7, A, E7, A, E7, A, E7, A, E7, A. Fingering: 2, 1 0 3 2 1, 0 2 0, 0 0 2, 2 0 3, 3 0 4.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 6/8 time signature. Chords: E7, A, E7, A, E7, A, E7, A, E7, A, E7, A. Fingering: 4 0 3, 3 0 2, 2 0 3, 3 0 4, 4 0 3, 3.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 6/8 time signature. Chords: E7, A, E7, A, E7, A, E7, A, E7, A, E7, A. Fingering: 1, 2, 3, 0.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 6/8 time signature. Chords: A, E7, A, E7, A, E7, A, E7, A, E7, A, E7, A.

Es-to es un tor - be - lli - no lo que les ven - go_a can - tar, lo que les ven - go_a can - tar, lo que les ven - go_a can -
 Si no lo sa - bes bai - lar, yo te lo pue - do_en - se - ñar yo te lo pue - do_en - se - ñar, yo te lo pue - do_en - se -
 Se co - lo - ca_u - na bo - te - lla_u - na bo - te - lla de_a - guar - dien - te_u - na bo - te - lla de_a - guar - dien - te_u - na bo - te - lla de_a - guar -

Musical staff 5: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 6/8 time signature. Chords: A, E7, A, E7, A, E7, A, E7, A, E7, A, E7, A.

tar. Y se bai - la co - gi - di - to y se_em - pie - za_a co - que - tear, y se_em - pie - za_a co - que - tear, y se_em - pie - za_a co - que -
 ñar. Y se bai - la co - gi - di - to y se_em - pie - za_a co - que - tear, y se_em - pie - za_a co - que - tear, y se_em - pie - za_a co - que -
 diente. No la va - yas a tum - bar, que_el que la tum - ba la paga, que_el que la tum - ba la paga, que_el que la tum - ba la

Musical staff 6: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 6/8 time signature. Chords: A, E7, A, E7, A, E7, A, E7, A, E7, A, E7, A.

tear. ¿Mi tor - be - lli - no quién lo bai - ló? Mi tor - be - lli - no lo bai - lo yo. ¿Mi tor - be - lli - no quién lo bai - ló? Mi tor - be - lli - no lo bai - lo
 tear. ¿El tor - be - lli - no quién lo bai - ló? El tor - be - lli - no lo bai - lo yo. ¿El tor - be - lli - no quién lo bai - ló? El tor - be - lli - no lo bai - lo
 paga. Y_el que la tum - be la pa - ga - rá. Y_el que la tum - be la pa - ga - rá. Y_el que la tum - be la pa - ga - rá. Y_el que la tum - be la pa - ga -

Musical staff 7: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 6/8 time signature. Chords: A, E7, A, E7, A, E7, A, E7, A, E7, A, E7, A.

yo. ¡Y_el que la tum - be la pa - ga! ¡Y_el que la tum - be la pa - ga! ¡Y_el que la tum - be la pa - ga! ¡Y_el que la tum - be la pa - ga!
 yo.
 rá.

La patirruca

Luis Edel Carabalí

The musical score is written for guitar in G major and 3/4 time. It features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The score includes several systems of music with guitar-specific notation such as triplets, slurs, and chord markings (G, C, D7). The lyrics are in Spanish and describe the traditional game of 'La Patirruca'.

Ya lle - gó, ya lle - gó, ya lle - gó la pa - ti - rru - cia. Ya lle - gó, ya lle - gó, ya lle - gó la pa - ti - rru -

¡Có - mo bai - la!
Ay en El Pal - mar,
en San Ni - co - lás,

¡Có - mo se me - ne - a!
ay en Ar - bo - le - da,
ay en Qui - li - cha - o,

¡Mi - ra có - mo go - za!
en San - ta Lu - cí - a,
en San Ra - fa - el,

¡Mi - ra có - mo sal -
en Qui - na - ma - yó,

- cia. la pa - ti - rru - cia la pa - ti - rru - cia la pa - ti - rru - cia

- ta!
la - pa - ti - rru - cia

¡Có - mo se me - ne - a!
ay en San An - to - nio,

¡Co - mo go - za la pa - ti - rru - cia!
la pa - ti - rru - cia la pa - ti - rru - cia.



Lo mejor de nuestra tierra

Luis Edel Carabalí

2 0 3 2 4 3 1 4 1 0 2 0 2 0 0 3 2 0 2 0 2 0 1 3 1 0

2 0 2 0 3 2 0 3 1 0 3 1 0 2 0 2 0 3 2 0 2 0 3

2 0 2 0 3 2 0 3 1 0 3 1 0 2 0 2 0 3

Con a - mor y sen - ti - mien - to ve - ni - mos a - qui a can - tar - les. Con a - mor y sen - ti - mien - to ve - ni -

mos a - qui a can - tar - les, lo me - jor de nues - tra tie - rra lle - na de paz y de gen - te a - ma - ble, lo me - jor de nues - tra tie - rra lle - na de paz y de gen - te a - ma -

- ble. Sus mu - je - res son her - mo - sas, se mue - ven co - mo pal - me - ras. Sus mu - je - res son her - mo - sas, se mue - ven co - mo pal -

To - dos so - mos cam - pe - si - nos, cul - ti - va - mos nues - tro sue - lo. To - dos so - mos cam - pe - si - nos, cul - ti - va - mos nues - tro

me - ras. Con el rit - mo de los tam - bo - res e - llas mue - ven sus ca - de - ras, y al rit - mo de los tam - bo - res e - llas mue - ven sus ca - de - ras,

sue - lo. Ca - da dí - a le da - mos gra - cias a nues - tro se - ñor del cie - lo. Ca - da dí - a le da - mos gra - cias a nues - tro se - ñor del cie - lo.

Bai - la - lo pa'quí, bai - la - lo pa'llá, es - te ri - co son bue - no pa' go - zar. Bai - la - lo pa'quí, bai - la - lo pa'llá, es - te ri - co son bue - no pa' go - zar.

2 0 3 1 2 0 2 1 0 2 0 2 1 3 1 3 1 3 2 0 2 0 3 1 3 1 3 2 0 3 1 3 1 3 2 0 3 1 3 3 2 0

1 3 0 2 1 0

Torbellino alegre

Como lo toca Luis Edel Carabalí

Tradicional nortecaucano

The musical score is written for guitar in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It consists of six staves of music. The first staff begins with a C major chord and a D7 chord, followed by a G major chord. The second staff continues with G7, C, and G chords. The third staff features D7, G, D7, G, C, G, C, G, D7, and G chords. The fourth staff includes D7, G, C, G, C, G, D7, G, D7, and G chords. The fifth staff has G, D7, G, D7, and G chords. The sixth staff concludes with C, D7, G, C, D7, G, D7, and G chords. The melody is characterized by eighth-note patterns and triplets, with various fingerings indicated by numbers 0-4 below the notes. Chord symbols are placed above the staff to indicate the harmonic accompaniment.

Torbellino por cuatro

Tradicional nortecaucano

G D7 G D7

G D7 G D7 G D7

G G7 C G

| | | |
|---|---|-----------|
| Qué bo - ni - ta ca - sa gran - de, | qué bo - ni - to pa - be - llón. | Ay qué |
| El tor - be - lli - no por cua - tro | yo lo qui - sie - ra a - pren - der. | Pa - ra |
| Y a - ho - ra que es - ta - mos so - los, | va - mos a con - tar men - tí - ras: | Yo vi - |
| Se - ño - ra sí us - ted vio e - so, | yo tam - bién vi - de a un co - ne - jo | en - la - |
| Del o - tro la - do del rí - o | me lla - man con un pa - ñue - lo. | E - sos |
| Ca - lle a - rri - ba ca - lle a - ba - jo, | ca - lle de San Vic - to - ri - no, | don - de |

D7 G

| | |
|----------------------------------|--------------------------------------|
| lin - da mu - cha - chi - ta, | due - ña - de mi co - ra - zón. |
| cuan - do yo me ca - se, | bai - lan - do con mi mu - jer. |
| de co - rrer a un lo - bo, | u - ni - do de u - na ga - lli - na. |
| zan - do - se a un no - vi - llo | con u - na cuar - ta de re - jo. |
| son los an - tío - que - ños, | aho - ri - ta me voy con e - llos. |
| bai - lan los mu - cha - chos | el fa - mo - so tor - be - lli - no. |

D7 G D7 G D7 G D7 G

Ay ay ay ay ay ay ay ay ay ay ay ay ay



Torito pinto

Tradicional nortecaucano

Gm Dm Gm Dm

Gm Dm Gm Dm Gm Dm Gm Dm

Gm Dm Gm

To - rie - mos el to - ro pin - to, el hi - jo'e la va - ca mo - na. To - rie - mos el to - ro pin -
 Ba - ja - ron el to - ro prie - to, que nun - ca lo ha - bían ba - ja - do. Y aho - ra ya lo ven ba - ja -
 Si la va - ca fue - ra de o - ro, y los ca - chos de a - guar - dien - te. Qué bo - ni - to se ve - rí -

Dm Gm Dm Gm

- to, el hi - jo'e la va - ca mo - na. O - a, o - a. To - ria - lo. O - a, o -
 - ar re - vuel - to con el ga - na - do.
 - a con los ca - chos en la fren - te.

Dm Gm Dm Gm Dm Gm

- a. To - ria - lo. O - a o - a. To - ria - lo. O - a, o - a. To - ria - lo.

VII. La música escrita

La partitura y la gramática

La partitura es una representación visual de los sonidos, un medio escrito con el cual se plasman las melodías, los ritmos y las armonías (**elementos de la música**). El sistema de notación musical se rige bajo reglas gramaticales para representar por escrito la **altura** y la **duración** de los sonidos, así como algunas características del sonido como el **volumen** y el **timbre**.

Es importante conocer este sistema para poder leer cualquier partitura, independientemente del género musical del que se trate. Es también útil para poder escribir la propia música o hacer arreglos. Empecemos a explicarlo:

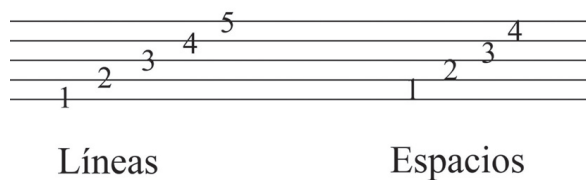
El **timbre** depende del instrumento o la voz con que se traduzca la música escrita



Imagen 106. Una partitura.

en música sonante: es el color particular y característico del sonido, según su fuente de origen. Cuando la melodía escrita está concebida para ser interpretada por algún instrumento en específico, se indica el nombre del instrumento en la partitura.

El sistema de notación musical se basa en un pentagrama (del griego *πεντα*, penta: cinco, y *γράμμα*, grama: dibujo, línea) de líneas rectas horizontales paralelas entre sí, sobre el cual se ubican las figuras musicales indicando la **altura** de la nota a la que corresponde cada una. Entre más arriba se ubique una figura, más aguda será la nota; entre más abajo se ubique, más grave. Podemos ubicarnos en el pentagrama enumerando las líneas de la primera a la quinta y los espacios del primero al cuarto, de abajo hacia arriba:



Es muy conocida la sucesión de las notas de la escala musical, que son siete y se caracterizan por su nombre y su correspondencia con una **frecuencia** sonora específica. Desde la más **grave** hacia la más

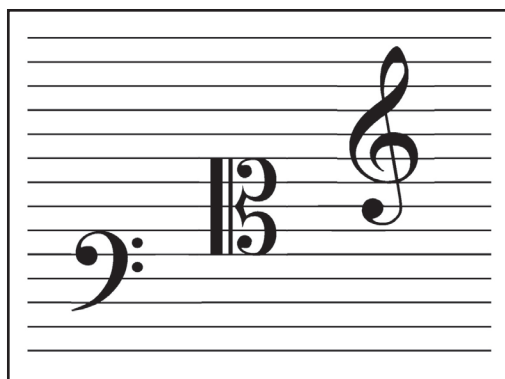
aguda, las recordamos siempre en el mismo orden: Do - Re - Mi - Fa - Sol - La - Si - Do. Si comenzamos la secuencia en otra nota cualquiera, en dirección ascendente o descendente, el orden de los nombres de las notas no cambia. Por ejemplo, desde la más aguda hacia la más grave, otra escala sería Sol - Fa - Mi - Re - Do - Si - La - Sol. La octava nota siempre será como la primera, solo que más aguda o más grave, pues el ciclo se repite después de la séptima nota. Con la siguiente tabla podemos practicar el orden de las notas de las diferentes escalas, tarareando y memorizando, en dirección ascendente (de izquierda a derecha y de abajo hacia arriba) y descendente (de derecha a izquierda y de arriba hacia abajo).

| | | | | | | | |
|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|
| Do | Re | Mi | Fa | Sol | La | Si | Do |
| Si | Do | Re | Mi | Fa | Sol | La | Si |
| La | Si | Do | Re | Mi | Fa | Sol | La |
| Sol | La | Si | Do | Re | Mi | Fa | Sol |
| Fa | Sol | La | Si | Do | Re | Mi | Fa |
| Mi | Fa | Sol | La | Si | Do | Re | Mi |
| Re | Mi | Fa | Sol | La | Si | Do | Re |
| Do | Re | Mi | Fa | Sol | La | Si | Do |

Se le llama clave al símbolo que se encuentra siempre al principio de cada pentagrama, según el cual se define la altura de las líneas y los espacios. Existen siete claves diferentes: una clave de Sol, cuatro claves de Do y dos de Fa. Los puntos en las claves de Fa indican que el Fa se encuentra ubicado en la línea que queda entre ellos. Las claves más usadas hoy en día son la de Sol y la de Fa en cuarta línea, siendo la primera la más apropiada para escribir melodías. Para observar la diferencia entre cada una podemos ubicar la nota Do, por ejemplo, en cada clave:



Según se escriba una melodía, una voz intermedia, o un bajo, conviene usar una u otra clave. Como si de una malla infinita de líneas paralelas tomáramos solo cinco para escribir la música.



La clave de Sol es la que se utiliza desde el origen del violín para escribir la música compuesta para el instrumento. Hay dos formas de escribirla, empezando en el centro de la espiral o en el final de la cola.

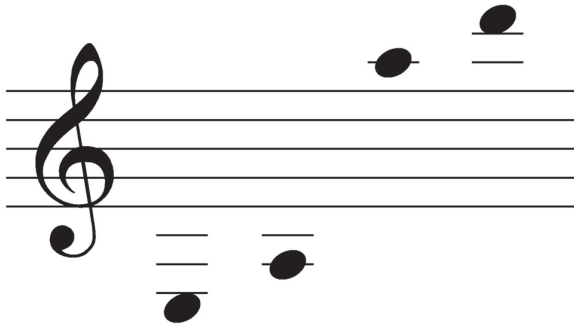
¡Basta con repetirla unas cuantas veces para aprenderla!



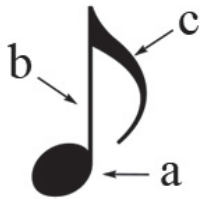
La clave de violín es la clave de Sol. La forma del signo viene de la letra G, pues en los orígenes del sistema de notación así se escribía esta clave. Esta indica que el Sol se encuentra en la segunda línea, en el centro de la espiral. Podemos entonces en esta clave asignar a las otras líneas y espacios el nombre de la nota a la que corresponden en el pentagrama, siguiendo en orden hacia abajo y hacia arriba la sucesión de notas de la escala.



Cuando las melodías descienden o ascienden tanto, que necesitan salir del pentagrama, se continúa el mismo proceso con las llamadas líneas adicionales (superiores o inferiores). Siendo esto así, ¿Qué notas serían estas?



Las **figuras musicales** son los símbolos que indican la **duración** de cada nota. Dependiendo de la figura, el símbolo consta de la cabeza (a), la plica (b) y el corchete (c).



La figura más larga es la redonda (1), que podemos dividir en dos obteniendo dos blancas (2); si la dividimos en cuatro obtenemos negras (4); en ocho, corcheas (8); en dieciséis, semicorcheas (16), etc. A cada figura le corresponde también un símbolo de silencio que representa la duración exacta de la pausa, es decir, el momento en el que no hay ningún sonido entre notas.

| | | | | | | | |
|------------|---------|--------|-------|---------|-------------|------|----------|
| | 1 | 2 | 4 | 8 | 16 | 32 | 64 |
| FIGURAS: | | | | | | | |
| | REDONDA | BLANCA | NEGRA | CORCHEA | SEMICORCHEA | FUSA | SEMIFUSA |
| SILENCIOS: | | | | | | | |

| | | | | | | |
|--|--|--|--|--|--|--|
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |
| | | | | | | |

Las figuras musicales y los silencios se pueden alterar con un puntillo, que alarga su duración aumentándole la mitad de su valor. Aquí presento algunos ejemplos para comprender el puntillo:

$$\begin{aligned} \text{♪} + \text{♪} &= \text{♪} + \text{♪} + \text{♪} = \text{♪} \cdot \\ \text{♩} + \text{♩} &= \text{♩} + \text{♩} + \text{♩} = \text{♩} \cdot \end{aligned}$$

$$\begin{aligned} \text{♩} + \text{♩} &= \text{♩} + \text{♩} + \text{♩} = \text{♩} \cdot \\ \text{○} + \text{♩} &= \text{♩} + \text{♩} + \text{♩} = \text{○} \cdot \end{aligned}$$

Las figuras musicales nos permiten entonces definir la duración de cada nota y escribir cualquier tipo de ritmo con precisión. Presento a continuación algunos ejemplos de práctica rítmica para tararear, aplaudir o percutir. Se emplea una línea en lugar del pentagrama, pues no es ne-

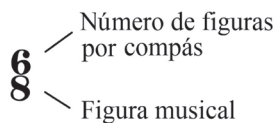
cesario adjudicar una altura a las figuras empleadas. Al inicio de cada uno se indica la figura en la que está el pulso, que se puede marcar al percutir sobre alguna superficie que resuene. Como sílaba para tararear recomiendo “ta” para las notas y “sh” para los silencios. Tan pronto se hayan

comprendido los silencios y sus distintas duraciones, se recomienda empezar a hacerlos sin producir sonido alguno. Crear ejercicios es muy fácil, mezclando las figuras con creatividad e inventando ritmos.

El pulso musical, unidad básica para medir la música, es constante, así como el pulso del corazón. Está siempre presente mientras escuchamos, tocamos, bailamos o recordamos una melodía. Cuando aplaudimos al ritmo de la música, por ejemplo, marcamos el pulso que los sonidos nos hacen sentir. En el bambuco patiano, por ejemplo, aunque el **compás** se divide en corcheas, el pulso se encuentra en la negra con puntillo, es decir, cada tres corcheas.

Para encontrar la velocidad del propio pulso se puede tener a la mano un reloj y contar durante 15 segundos el número de pulsaciones, luego multiplicar por cuatro. ¿A cuántos pulsos por minuto latirá tu corazón?

Las **cifras de compás** son dos números, uno encima del otro, ubicados al inicio de cada pieza musical. Se leen como una fracción e indican la organización rítmica de la música, pues la dividen en secciones iguales llamadas compases. Mientras no haya una indicación de cifras de compás diferentes, la cantidad de pulsos que hay en cada compás es siempre y exactamente la misma. El número de abajo corresponde a la figura musical y el número de arriba a cuántas de estas figuras hay en cada compás. En el caso del $\frac{4}{4}$ y el $\frac{3}{2}$ se puede emplear también una **C** o una **C**, respectivamente.



En la fuga, por ejemplo, se suele emplear la cifra de $\frac{6}{8}$ (seis octavos), para indicar que en la partitura la música se divide en secciones iguales de seis corcheas. **Las líneas de compás** son líneas verticales que dividen y definen los compases. Aquí algunos ejemplos de las métricas más comunes, en donde el pulso se indica con la figura correspondiente para cada caso:

El **volumen** se representa, por convención, con símbolos ubicados bajo el pentagrama que indican si un sonido o una serie de sonidos son fuertes o suaves. Estos símbolos vienen del italiano *forte*=fuerte (*f*), *piano*=suave (*p*), *mezzo*=medio (*m*). No se encuentran regularmente en música popular ni en algunas músicas académicas, pues la decisión de escoger el volumen o matices se deja en estos casos a cargo de los músicos intérpretes, según su criterio y su gusto.

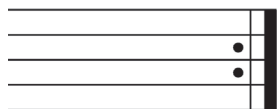
Existen también símbolos propios del violín: para representar la dirección en que se mueve el arco sobre las cuerdas, en la partitura se pueden utilizar los signos correspondientes encima de cada nota. Las **ligaduras** son grupos de dos o más notas que se tocan en un solo arco. Se representan sobre las notas ligadas con una línea curva que las une. El sonido de las notas pulsadas con el dedo en vez de frotadas con el arco, se conoce como **pizzicato**, del italiano pellizcar. Algunos músicos tradicionales del Cauca, como Gentil Rodríguez, lo han llamado “pique-tear” o “picotear” (observa Lorenzo Solar-te). Una vez indicada la palabra *pizz.* encima de las notas, el arco no se usa hasta que se indique con la palabra arco.

▣ = Arco abajo (talón-punta)

∨ = Arco arriba (punta-talón)

pizz. = *pizzicato*

Las barras finales son líneas dobles más gruesas que van al final del último pentagrama de cualquier partitura, indicando el final de la música. Cuando encontramos dos puntos antes de una barra doble debemos repetir una parte de la música, dar un salto en la partitura al inicio de la pieza o al lugar donde se indique con otra barra de repetición o símbolo correspondiente.



Toda vez que hemos visto las nociones básicas del sistema de notación musical podemos profundizar en otros aspectos teóricos relevantes.

Representemos ahora la escala en el pentagrama. Ésta recibe su nombre porque asciende hacia lo agudo y/o desciende hacia lo grave, grado por grado. En el ejemplo no se necesitan las cifras de compás ni el ritmo, pues estamos observando únicamente la diferencia de altura entre las notas. Los **grados** se escriben en números romanos del uno (I) al siete (VII). Esta es la escala de Do mayor:



Los grados de la escala se pueden nombrar como primero (I), segundo (II), tercero (III), etc., o designar por su nombre:

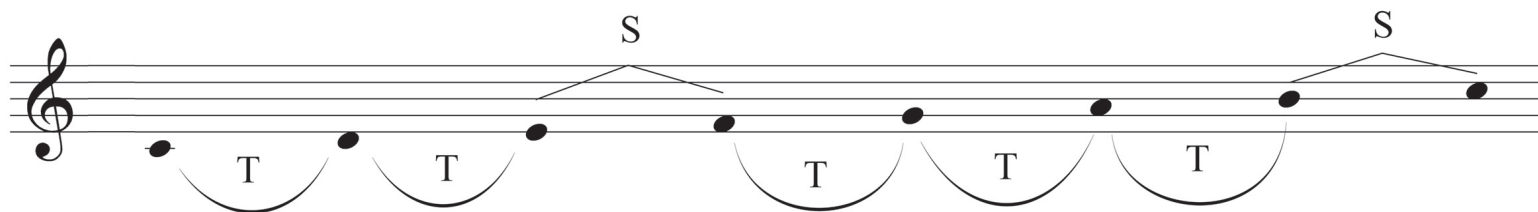
| | | | | | | | |
|--------|--------|-------------|----------|--------------|-----------|----------------|----------|
| Grado | I | II | III | IV | V | VI | VII |
| Nombre | Tónica | Supertónica | Mediante | Subdominante | Dominante | Superdominante | Sensible |

Un **intervalo** es la distancia que hay entre dos notas escuchadas de forma simultánea o sucesiva. Tomando pares de notas de la escala podemos obtener, partiendo del Do como nota fija para el ejemplo, los siguientes intervalos:



En las escalas musicales existen dos tipos de intervalos de segunda: los semitonos (S) o segundas menores y los tonos (T) o segundas mayores.

Las dos notas que forman un semitono son adyacentes y no existe otra nota entre ellas, es el intervalo más pequeño de todos. Por el contrario, un tono es igual a dos semitonos, lo que quiere decir que, entre las dos notas que conforman el tono sí existe otra nota intermedia. Esta nota intermedia no suena y no hace parte de la escala. Tomando la escala de Do podemos ver cuáles de los grados conforman un tono y cuáles un semitono.



La altura de las notas naturales, Do - Re - Fa - Sol - La - Si, se puede cambiar a razón de medio tono, por medio de las alteraciones. Éstas últimas son signos que preceden una nota y cambian su altura, su efecto dura solo hasta el final del compás en que se encuentran. Estas alteraciones son el sostenido, que sube medio tono la nota; el becuadro, que anula alteraciones existentes regresando la nota a su altura natural; y el bemol, que la baja medio tono.

Los semitonos son once y, en sucesión ascendente o descendente, forman lo que se conoce como una escala cromática. Teniendo en cuenta que Mi-Fa y Si-Do son semitonos, encontramos que Do es igual a Si \sharp , Do \flat a Si, Fa a Mi \sharp y Fa \flat a Mi. ¿Qué relación hay entre, por ejemplo, Do \sharp -Re \flat ó La \flat -Sol \sharp ?



Cualquier intervalo puede medirse, al dividirlo, en tonos y semitonos. Así, encontramos que los nombres de los intervalos que ya conocemos pueden adquirir un "apellido":



Cuando las alteraciones hacen que los intervallos justos o mayores se agranden a razón de medio tono, el intervalo es aumentado. Cuando las alteraciones hacen que los intervallos justos o menores se achiquen a razón de medio tono, el intervalo es disminuido. Algunos ejemplos:

Segunda aumentada Cuarta disminuida Quinta aumentada Octava disminuida Tercera aumentada Séptima disminuida Sexta aumentada

Las escalas mayores y menores contienen cinco tonos y dos semitonos cada una, distribuidos en un orden específico y característico. Hay tres tipos de escalas menores (natural, armónica y melódica) y solo una de ellas (melódica) es la única que asciende de una forma y desciende de otra. Veamos:

Escala mayor

I II III IV V VI VII I VII VI V IV III II I

T T S T T T S S T T T S T T

Escala menor natural

I II III IV V VI VII I VII VI V IV III II I

T S T T S T T T T S T T S T

Escala menor armónica

I II III IV V VI VII I VII VI V IV III II I

T S T T S T+S S S T+S S T T S T

Escala menor melódica

I II III IV V VI VII I VII VI V IV III II I

T S T T T T S T T S T T S T



La diferencia más importante entre una escala mayor y una menor es el tercer grado. En cada escala el primer grado, el tercero y el quinto forman juntos el acorde de la escala. Si el tercer grado forma una tercera mayor con la tónica, el acorde será mayor; si la tercera que se forma es menor, el acorde será menor. Existen también acordes aumentados o disminuidos,

según las distancias entre las notas del acorde. Los acordes forman la **armonía**, que son las notas que acompañan cada parte de la melodía de forma organizada, según la escala a la que pertenecen. En el caso de la música tradicional caucana, el instrumento que suele tocar la armonía es la guitarra, aunque otros, como el requinto, el brujo o el tiple, también pueden

asumir esta función dentro de su rol en un grupo, según la disponibilidad y el gusto de los músicos. Independientemente de la canción y su tonalidad, los acordes que se forman sobre la tónica (primer grado) y la dominante (quinto grado) son los más utilizados en las canciones y piezas musicales caucanas. Aquí algunos ejemplos de acordes:

La mayor Re menor Sol menor Do mayor Mi mayor La menor Re mayor Fa mayor

La **armadura** es un grupo de alteraciones que se escriben al inicio de cada pentagrama, justo después de la clave, con el objetivo de evitar escribirlas cada vez que las notas que presentan alteración (según la **tonalidad** o la escala) aparezcan en la partitura. El orden es siempre el mismo: Si - Mi - La - Re - Sol - Do - Fa, para los bemoles, y el mismo orden invertido para

los sostenidos, Fa - Do - Sol - Re - La - Mi - Si. Cada armadura puede corresponder a una tonalidad mayor o a su tonalidad relativa menor. Como guía para las armaduras con bemoles, el penúltimo bemoles de la armadura corresponde a la tónica o primer grado de la escala mayor. Para las armaduras con sostenidos, el último sostenido de la armadura corresponde a la sensible o séptimo grado de la escala mayor. Las

relativas menores, tanto de sostenidos como de bemoles, se deducen de las mayores, tomando el sexto grado de la escala mayor como primer grado de la escala menor. Estas son las 15 armaduras que representan las 30 tonalidades o escalas existentes, separadas por barras dobles, en donde M corresponde a la escala mayor y m a la escala menor:

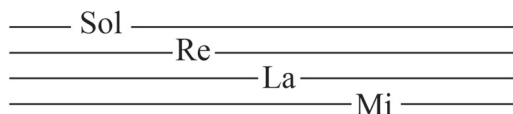
Do M Sol M Re M La M Mi M Si M Fa# M Do# M
La m Mi m Si m Fa# m Do# m Sol# m Re# m La# m

Do M Fa M Si b M Mi b M La b M Re b M Sol b M Do b M
La m Re m Sol m Do m Fa m Si b m Mi b m La b m

En la sección III. Ejercicios pueden apreciarse algunas escalas mayores y menores, en diferentes tonalidades, con digitaciones respectivas para el violín.

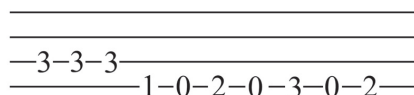
La tablatura

La tablatura es una forma de notación musical especial que indica las posiciones de las notas de una pieza musical para un instrumento específico. Existe desde el s. XIV y se ha utilizado en músicas para instrumentos de teclado, cuerda, viento y percusión. La más conocida y utilizada hoy en día es la que se usa para la guitarra, aunque aún se pueden encontrar tablaturas para otros instrumentos. Para el violín, se caracteriza por el uso de un tetragrama de cuatro líneas horizontales y paralelas entre sí que representan las cuerdas del instrumento, sobre la que se ubican números que indican la digitación para cada nota. En orden desde la línea superior hacia la inferior, el tetragrama representa las notas Sol, Re, La y Mi que corresponden a las cuerdas al aire del violín.

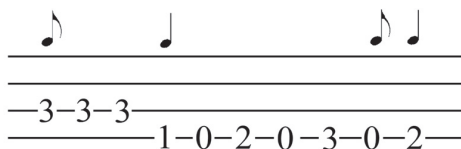


Sobre las líneas se escriben los números de los dedos que se necesitan para producir la nota deseada y se leen en orden de izquierda a derecha. De esta manera, si se indica el número uno sobre la línea que corresponde al Mi, quiere decir que tocamos la nota que se produce al poner el primer dedo sobre la cinta guía en la primera cuerda, es decir Fa#. Si se indica el tercer dedo sobre la línea que corres-

ponde al La, significa que tocamos la nota que se produce al poner el tercer dedo sobre la cinta guía en la segunda cuerda, y así sucesivamente. A continuación, escribimos las notas de un son patiano en el ejemplo.

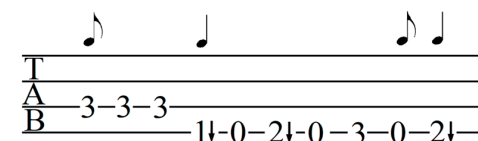


Pero, ¿Cómo podemos saber cuánto dura cada nota? La duración de las notas se identifica gracias a las figuras que se escriben encima del tetragrama. Si una figura se repite a lo largo de dos o más notas no es necesario escribirla sobre cada una de ellas, basta con ponerla una vez al inicio hasta que haya un cambio en el ritmo que requiera indicar una figura distinta. Así, el ejemplo anterior se puede complementar si agregamos el ritmo.



Como cada dedo puede digitar notas en diferentes lugares, es decir, a veces sobre la cinta guía y a veces debajo o encima de ella, el uso de flechas sirve para describir

específicamente la posición del dedo indicado. Cuando el primer dedo toca una nota que está debajo de la cinta, al lado del número se indica una flecha hacia abajo. Para la posición del segundo dedo también se puede especificar con flechas cuando este está ubicado cerca de la cinta guía del primero (flecha abajo) o a la del tercero (flecha arriba). Igualmente, si el cuarto dedo tiene una flecha hacia abajo, se entiende que su posición es aquella cercana a la cinta guía del tercer dedo. Así, nuestro ejemplo queda de la siguiente manera:



Las diferentes posiciones de la mano que digita se indican bajo el tetragrama con números romanos. Así, a la primera posición corresponde el número I, a la tercera el III, etc.

Es posible indicar las cifras de compás al inicio del tetragrama para mayor claridad, aunque se puede prescindir de ellas. Las divisiones verticales que en la partitura corresponden a las líneas de compás no son necesarias aquí, aunque se pueden utilizar libremente como ayuda visual para organi-

zar mejor la música. Los silencios, en caso de ser necesarios, se pueden incluir en la parte superior del tetragrama. La tablatura es un sistema de notación que hoy en día se usa sobre todo para instrumentos con trastes como la guitarra, aunque, en nuestro caso, es útil para escribir la música para violín de forma simple y clara, teniendo en cuenta los lugares de las cin-

tas guía para el primero, el tercero y el cuarto dedo. A lo largo de la presente guía hemos complementado algunas tablaturas con otros signos como los que indican la dirección del arco del violín, los signos de repetición, etc. Se caracterizan por las letras TAB, orientadas de forma vertical, al inicio de cada una.



Glosario

Acorde: El sonido simultáneo de dos o más notas.

Agudo: Sonido que pertenece a la parte alta del espectro audible del ser humano.

Alma: Parte del violín de forma tubular o cuadrada, ubicada al interior de la caja de resonancia, cuya función es transmitir las vibraciones de la tapa superior a la tapa inferior y ayudar a soportar la presión que ejercen las cuerdas sobre el puente.

Altura: Es la cualidad que diferencia un sonido agudo de uno grave; una de las cuatro cualidades esenciales del sonido junto con la intensidad, la duración y el timbre.

Ancestro: Antepasado directo por parentesco (progenitores, abuelos, bisabuelos, tatarabuelos, etc.).

Arco: Conocido en el Cauca como arquillo, es una vara de madera en cuyos extremos se sujetan crines de caballo tensadas, cuya función es frotar perpendicularmente las cuerdas de instrumentos musicales (cordófonos) para producir el sonido.

Arco arriba: La dirección en que transcurre el arco frotando las cuerdas desde la punta hacia el talón. Símbolo: V

Arco abajo: La dirección en que transcurre el arco frotando las cuerdas desde el talón hacia la punta. Símbolo: ▾

Armadura: Es el conjunto de alteraciones propias de una escala y su tonalidad

correspondiente, que se ubica inmediatamente después de la clave en cada pentagrama de una partitura.

Armónicos: Tonos presentes en toda vibración sonora, más agudos que ésta, correspondientes a sus divisiones fraccionarias.

Armonía: Es la combinación de notas simultáneas para producir acordes y, sucesivamente progresiones de acordes, así como el sistema de principios que la rigen.

Arpeggio: Es el sonido de las notas de un acorde en sucesión, no simultáneamente.

Arquillo: Forma coloquial de llamar al arco, es decir, la vara de madera a cuyos extremos se sujetan crines de caballo tensadas para frotar las cuerdas de instrumentos musicales.

Bambuco patiano: Danza y género musical tradicional originario del valle del río Patía.

Bambuco viejo: Forma antigua de llamar al bambuco patiano. También se considera como el género musical que influyó en el desarrollo de diferentes ritmos colombianos como el currulao, el patacoré, la rajaleña, el bambuco andino, entre otros.

b.p.m.: Sigla para 'pulsos por minuto', del inglés beats per minute.

Brujo: Instrumento de cuerda pulsada propio de la música tradicional del valle

del Patía. Encordado con crines de caballo trenzadas a manera de cuerdas, era un instrumento importante en las expresiones musicales patianas. Aunque existen varias iniciativas para recuperarlo, entró en desuso a finales del siglo pasado y en la actualidad no hace parte de las prácticas musicales locales.

Cacho de vaca: Material utilizado en la construcción tradicional de artesanías y de violines, usado principalmente para la fabricación del tiracuerdas y para realizar incrustaciones ornamentales en la madera.

Célula rítmica: Conjunto de figuras rítmicas que conforman una unidad.

Cerdas: Crines de caballo, generalmente de su cola, sujetadas al arco.

Cifras de compás: Son los números escritos como fracción al inicio de una pieza musical, que organizan el ritmo de la música escrita en compases indicando en dónde se encuentra el pulso y cuántos de estos hay en cada compás.

Cimarrón: Ver Esclavo cimarrón.

Clavijas: Pequeños cilindros de madera ubicados en la cabeza del violín y otros instrumentos de cuerda, cuya función es sujetar un extremo de las cuerdas y regular su tensión.

Colofonia: Resina natural proveniente de pináceas que se aplica a las crines del arco y es indispensable para la producción del sonido en el violín.

Compás: Es el conjunto de valores rítmicos agrupados entre dos líneas de compás.

Comunidades negras caucanas: Se refiere a los grupos de personas que habitan los valles interandinos, descendientes de africanos esclavizados en la época de la Colonia.

Cuerdas al aire: Es como se denomina a las notas correspondientes a las cuatro cuerdas del violín en su máxima longitud vibrante, es decir, sin dedos que digiten notas más agudas.

Cuerdas de metal: Las cuerdas que convencionalmente se usan para encordar los violines, entre otros instrumentos de cuerda, desde principios del siglo XX hasta la actualidad.

Cuerdas de tripa: También conocidas como cuerdas armónicas, son cuerdas para encordar instrumentos musicales fabricadas a partir del intestino delgado de vacas, ovejas o cerdos, entre otros animales, cuya elaboración cuenta con una tradición milenaria.

Cumbamera: Conocida en contextos académicos como mentonera, es un dispositivo de madera creado en el siglo XIX por Louis Spohr, cuyo objetivo es facilitar el agarre del violín apoyando el mentón.

Diapasón: Instrumento metálico que al vibrar produce una frecuencia determinada para afinar la voz y los instrumentos musicales. En la práctica musical, se refiere a la altura de la nota La, cuya frecuencia se expresa en hercios (hz), a partir de la cual se afinan las demás notas en concordancia con un temperamento o sistema de afinación escogido.

Digitación: Es la técnica de determinar la ubicación y posiciones de los dedos de un intérprete, según la cual se define la forma de tocar una pieza musical en un instrumento determinado.

Duración: Es la cualidad que corresponde al tiempo que se mantienen las vibraciones producidas por un sonido; es una de las cuatro cualidades esenciales del sonido junto al volumen, la altura y el timbre.

Elementos de la música: La música es el arte de combinar los sonidos sucesiva y simultáneamente para transmitir o evocar emociones, sentimientos, afectos y paisajes sonoros. Se considera la armonía, la melodía y el ritmo como sus elementos constitutivos y fundamentales.

Escala: Sucesión ascendente o descendente de notas o grados conjuntos.

Esclavo liberto: Es como se designaba a los esclavos liberados por sus amos a través de la compra de la propia libertad o la manumisión (Antigua Roma/América).

Esclavo cimarrón: Es como se designaba a los esclavos rebeldes que se liberaron huyendo de sus amos (América).

Figuras musicales: En notación musical, son los símbolos que representan una nota y su duración.

Frecuencia: Es la medida del número de repeticiones de un fenómeno por unidad de tiempo. En música, la altura de los sonidos está determinada por la frecuencia de las vibraciones por segundo, entre mayor número de vibraciones por segundo haya, más aguda será la nota.

Grados: Se llama grado a cada una de las notas de la escala musical.

Grave: Sonido que pertenece a la parte baja del espectro audible del ser humano.

Guadua: Género de plantas de la subfamilia del bambú, muy apreciada y utilizada para numerosos fines como la construcción de casas o la elaboración de instrumentos musicales y artesanías.

Intervalo: Es la distancia que hay entre dos frecuencias sonoras.

Juga: También llamada Fuga, es una danza y género musical tradicional del norte del departamento del Cauca.

Laúd: Instrumento de cuerda pulsada con cuerpo curvo en forma de gota. Su nombre proviene del árabe *ud*, que significa 'madera'. Existen versiones de diferentes épocas y orígenes como el árabe, el chino y el europeo (renacentista y barroco).

Liberto: Ver Esclavo liberto

Ligadura: Unión de dos o más notas. En el violín, la ligadura implica la unión de las notas en un solo arco.

Lira da braccio: Instrumento renacentista europeo de cuerda frotada, antecesor del violín. Se relaciona de manera cercana con la fídula o viela medieval.

Líneas de compás: Son aquellas líneas verticales que se escriben perpendicularmente sobre el pentagrama y delimitan el principio y el fin de cada compás.

Lutier: Del francés luth, laúd, constructor de instrumentos musicales de cuerda pulsada o frotada.

Mentonera: Ver Cumbamera.

Melodía: Sucesión lineal de sonidos entonados y ordenados dentro de un pulso musical, de acuerdo a convenciones y restricciones culturales.

Metronomo: Aparato utilizado para indicar o marcar el pulso. Hoy en día existen innumerables aplicaciones gratuitas para teléfonos inteligentes que reemplazan los metrónomos antiguos.

Montunos: También llamados pianos, mambos o armonizaciones, son melodías de acompañamiento cortas que se repiten cada uno, dos o más compases en músicas tradicionales del Cauca. Son característicos de diferentes géneros y hacen parte de la estética musical de las manifestaciones musicales caucanas. La palabra montuno quiere decir 'del monte o relacionado con él', y su uso en música proviene del son montuno cubano.

Música de cámara: Música compuesta o interpretada por grupos pequeños de músicos en espacios cerrados.

Música académica: Expresión musical de la cultura occidental o europea que se estudia y practica en contextos educativos y profesionales.

Música tradicional: Música que se practica y se vive en contextos populares, muchas veces de tradición oral, y hace parte de la identidad cultural de una determinada comunidad.

Notas apagadas: En la guitarra, sonido producido con la palma y las uñas de la mano derecha percutiendo sobre las cuerdas y la tastiera.

Ópera: Género de música teatral de origen italiano.

Partitura: Representación escrita de una pieza musical que indica la manera y los medios para interpretarla.

Pentagrama: Es el conjunto de cinco líneas horizontales, paralelas y equidistantes sobre el cual se escriben las notas y otros signos musicales en el sistema de notación occidental.

Pináceas: Árboles del grupo de las coníferas o pinos que producen resina en la madera y las hojas.

Pizzicato: Es la técnica por medio de la cual se pulsan con los dedos de la mano derecha las cuerdas del violín.

Puente: Pieza de madera colocada sobre la tapa superior del violín, encima de la cual se tensan las cuerdas y a través de la cual se transmiten las vibraciones hacia la caja de resonancia.

Rabel: Instrumento de cuerda de origen árabe, antecesor del violín.

Rasgueo: Técnica instrumental de los instrumentos de cuerda pulsada que consiste en tocar las notas de un acorde de forma ascendente y/o descendente con movimientos veloces de la mano, de manera consecutiva y repetidamente, produciendo diferentes patrones rítmicos.

Requinto: Instrumento de cuerda pulsada de menor tamaño que la guitarra que se emplea en músicas tradicionales del Cauca, entre otras regiones de Latinoamérica. Existen varios tipos de requinto a lo largo del continente y se caracterizan por cumplir un rol melódico o de punteo.

Ritmo: Es un movimiento marcado por la sucesión regulada y alternada de sonidos de diferentes intensidades y duraciones.

Scordatura: Forma no convencional de afinar las cuerdas de instrumentos musicales.

Sistema de notación musical: Es el conjunto de símbolos musicales y reglas gramaticales a partir del cual se puede escribir música. Ej. Tablatura.

Sonido: Sensación o impresión producida en el oído por un conjunto de vibraciones propagadas por el aire u otro medio elástico como el agua.

Son patiano: Género musical similar al son cubano, originario del valle del río Patía, en el departamento del Cauca.

Soporte: Dispositivo hecho de diversos materiales cuya función es ayudar a sos-

tener el violín sobre el hombro en las técnicas instrumentales modernas.

Tañer: Tocar un instrumento musical de percusión o de cuerda.

Tastiera: Parte de los instrumentos de cuerda sobre la que se colocan los dedos del intérprete para cambiar la longitud vibrante de las cuerdas, produciendo sonidos de diferentes alturas. Del italiano tasto, traste.

Técnica instrumental: Manera en la que se tañe un instrumento cualquiera para producir el resultado sonoro deseado de manera controlada, con el mínimo esfuerzo y una gran efectividad.

Temperamento: Sistema de afinación a partir del cual se determina la distancia que hay entre los grados de la escala, es decir, el tamaño de los intervalos. A diferencia del temperamento igual, cuyas distancias interválicas están determinadas por la división de la octava en doce partes iguales, existen numerosos temperamentos basados en la división de la octava en doce partes desiguales, produciendo intervalos de tamaños variables según las notas que los conforman. Los temperamentos son utilizados en músicas académicas y populares alrededor del mundo.

Temple: Ver Scordatura.

Tempo: Palabra de origen italiano que hace referencia al tiempo o pulso de una pieza musical.

Timbre: Es la cualidad que permite distinguir un sonido de otro según su estructura,

es decir, de acuerdo a la ecualización natural de sus armónicos. Es una de las cuatro cualidades esenciales del sonido junto con el volumen, la altura y la duración.

Tiracuerdas: Parte del violín de donde se sujetan las cuerdas al botón del instrumento, está hecha de madera o de cacho de vaca.

Tonalidad: Conjunto de relaciones entre las escalas, sus grados y sus acordes, teniendo como referencia central una nota específica a la que se llama tónica.

Totumo: También conocido como puro, sachamate o mate, es el fruto del árbol *Crescentia Cujete*, común en el valle del Patía y otras regiones de Colombia y Latinoamérica.

Tradicional: Se dice de algo o alguien relacionado con la transmisión de conocimiento de generación en generación.

Valles interandinos: En Colombia existen doce (12) valles o cuencas estructurales entre las cordilleras andinas. En esta guía, el término se refiere a aquellos que forman los ríos Cauca y Patía, en el departamento del Cauca.

Viola: Instrumento de la familia del violín, mayor en tamaño y más grave en registro (una quinta más grave que el violín).

Violín académico: Es el instrumento y la manera de tañerlo o tocarlo, que se emplea en contextos académicos, pedagógicos y profesionales (conservatorios, universidades, orquestas sinfónicas, etc.).

Violín tradicional caucano: Es el instrumento y la manera tradicional de tañerlo o tocarlo, que se emplea en las músicas tradicionales negras de los valles interandinos del Cauca. El violín es también tradicional en otras músicas y culturas, por lo que es necesario especificar a cuál se hace referencia.

Violonchelo: Instrumento de la familia del violín, mayor en tamaño y más grave en registro (una octava más grave que la viola).

Violone: Instrumento de cuerda frotada de gran tamaño. Aunque estrictamente es un antecesor del contrabajo, a lo largo de la historia se ha usado el término indistintamente para designar al instrumento con el registro más grave entre las cuerdas frotadas.

Volumen: Es la percepción de la potencia de un sonido. Es una de las cuatro cualidades esenciales del sonido junto con la altura, el timbre y la duración.

Voluta: La parte de la cabeza de los instrumentos de la familia del violín que tiene forma de caracol.

Bibliografía

ALBÁN ACHINTE, Adolfo (1999). Patianos allá y acá: migraciones y adaptaciones culturales 1950-1997. Fundación Pintáp Mawá. Popayán.

ALBÁN ACHINTE, Adolfo. (2007) Tiempos de zango y de guampín: transformaciones gastronómicas, territorialidad y re-existencia socio-cultural en comunidades Afro-descendientes de los valles interandinos del Patía (sur de Colombia) y Chota (norte del Ecuador), siglo XX. Universidad Andina Simón Bolívar. Doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos.

BIBER, Heinrich Ignaz Franz (1678) Sonatas del Rosario. Manuscrito.

Disponible en:

[https://imslp.org/wiki/Mystery_\(Rosary\)_Sonatas_\(Biber%2C_Heinrich_Ignaz_Franz_von\)](https://imslp.org/wiki/Mystery_(Rosary)_Sonatas_(Biber%2C_Heinrich_Ignaz_Franz_von))

CAMBINI, Giuseppe (1795) Nouvelle Méthode Theorique et Pratique Pour le Violon. Paris.

Disponible en:

<https://opus4.kobv.de/opus4-udk/frontdoor/deliver/index/docId/959/file/RA+2182.pdf>

CENTURIONI Paolo (1989) La Viola. Esercizi Giornalieri per lo Sviluppo della Tecnica Violistica.

Editorial Bèrben, Ancona, Italia.

CIVALLERO, Edgardo (2016) Instrumentos tradicionales de cuerda frotada en el Chaco.

En revista digital A contratiempo. ISSN 2145-1958.

CIVALLERO, Edgardo (2021) “Violines” tradicionales de América Latina. Parte I. Argentina

y Paraguay. 2da ed. rev. Wayrachaki editora. Bogotá.

CIVALLERO, Edgardo (2016) “Violines” tradicionales de América Latina. Parte II - Chile

y Bolivia. 1ra ed.: Edgardo Civallero. Madrid.

CORRETTE, Michel (1738) L'Ecole d'Orphée, Methode Pour Apprendere facilement a jouer

Du Violon Dans le goût Francois et Italien. Paris.

Disponible en:

[https://imslp.org/wiki/L'%C3%A9cole_d'Orph%C3%A9e%2C_Op.18_\(Corrette%2C_Michel\)](https://imslp.org/wiki/L'%C3%A9cole_d'Orph%C3%A9e%2C_Op.18_(Corrette%2C_Michel))

GALEAZZI, Francesco (1791) Elementi teorico-pratici di Musica, Con un saggio sopra l'arte di suonare il Violino. Roma.

Disponible en:

[https://imslp.org/wiki/Elementi_di_Musica_\(Galeazzi,_Francesco\)](https://imslp.org/wiki/Elementi_di_Musica_(Galeazzi,_Francesco))

GEMINIANI Francesco (1751). The art of playing the violin. Londres.

Disponible en:

[https://imslp.org/wiki/The_Art_of_Playing_on_the_Violin%2C_Op.9_\(Geminiani%2C_Francesco\)](https://imslp.org/wiki/The_Art_of_Playing_on_the_Violin%2C_Op.9_(Geminiani%2C_Francesco))

L'ABBÉ LE FILS (1761) Principes du Violon. Paris.

Disponible en:

http://www.darioluisi.com/downloads_files/Principes%20du%20Violon.pdf

MINGUET, Pablo (1774). Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores, y más usuales, como son la guitarra, tiple, vandola, Cythara, Clavicordio, Organo, Harpa, Psalterio, Bandurria, Violin, Flauta Travesera, Flauta Dulce, y la Flautilla. Madrid.

MUÑOZ, Paloma (2016), Las almas de los violines 'negros'. Tesis de grado para optar al título de: Doctora en Antropología. Universidad del Cauca. Facultad de Ciencias Humanas y Sociales. Doctorado en Antropología.

MUÑOZ, Paloma (2016), El aprendizaje del violín negro. Un aprendizaje en el misterio de saberes en la negación ontológica de un mundo creativo. Coloquio Internacional de Educación. Universidad del Cauca. VII Coloquio Internacional de Educación. Popayán.

MOZART, Leopold (1756) Gründliche Violinschule. Nürnberg.

Disponible en:

[https://imslp.org/wiki/Versuch_einer_gr%C3%BCndlichen_Violinschule_\(Mozart,_Leopold\)](https://imslp.org/wiki/Versuch_einer_gr%C3%BCndlichen_Violinschule_(Mozart,_Leopold))

SPOHR, Louis (1832) Violinschule. Viena.

Disponible en:

[https://imslp.org/wiki/Violinschule_\(Spohr%2C_Louis\)](https://imslp.org/wiki/Violinschule_(Spohr%2C_Louis))

WIENER, Charles; Crevaux, Jules; Charnay, Désiré y André, Edouard. (1884) América pintoresca, descripción de viajes al nuevo continente por los más modernos exploradores. Montaner y Simón Editores. Edición ilustrada con profusión de grabados. Barcelona

Disponible en:

<https://www.cervantesvirtual.com/obra/america-pintoresca--descripcion-de-viajes-al-nuevo-continente-por-los-mas-modernos-exploradores--carlos-wiener-et-al-0/>

ZANNETTI, Gasparo (1645) Il scolaro per imparare a suonare di violino, et altri stromenti. Milán.

Disponible en:

[https://imslp.org/wiki/Il_scolaro_\(Zanetti%2C_Gasparo\)](https://imslp.org/wiki/Il_scolaro_(Zanetti%2C_Gasparo))

Información de imágenes

Imagen de portada:

Delio Bermúdez, músico tradicional.

Foto: Diego Felipe Rivera

Imagen del índice:

Delio Bermúdez, músico tradicional.

Foto: Diego Felipe Rivera

Imagen de la página 14:

Paisaje en el valle del Patía

Foto: Diego Felipe Rivera

Imagen 1

Detalle de ilustración en la cántiga 170, Cántigas de Santa María de Alfonso X el Sabio.

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rabel.jpg>

Imagen 2

Detalle de pintura Lira da Braccio de Bartolomeo Montagna.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Montagna_lira_da_braccio.jpg

Imagen 3

Detalle de grabado de Cristofor Schor, Vista de la Piazza de Spagna en Roma durante una presentación musical organizada por el Marqués Coccogliudo, embajador español en Roma (1687). Grabado 35 × 125 cm. Stockholm, Kungliga biblioteket, KoB PL.AF 24:51.

Tomado de:

Riedo, Christoph. (2014). How Might Arcangelo Corelli Have Played the Violin?. Music in Art. Vol.39. 103-118.

https://www.researchgate.net/publication/296694493_How_Might_Arcangelo_Corelli_Have_Played_the_Violin

Imagen 4

Eddie South, violinista estadounidense

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eddie_South_violinist.jpg

Imagen 5

Orquesta Sinfónica de Teherán. Detalle,

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tehran_Symphony_Orchestra_Performs_at_Vahdat_Hall_8_\(2018-11-14\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tehran_Symphony_Orchestra_Performs_at_Vahdat_Hall_8_(2018-11-14).jpg)

Imagen 6

Luis Edel Carabalí y Eliecer Lucumí.

<http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-18/articulos/violines-de-negros-del-valle-interandino-del-cauca.html>

Imagen 7

Violines de Fabio Velasco.

Foto: Diego Felipe Rivera

Imagen 8

Violines de Fabio Velasco:

Foto: Diego Felipe Rivera

Imagen 9

Detalle del alma del violín de Simón Alemeza.

Foto: Diego Felipe Rivera

Imagen 10

Colofonia

Foto: Diego Felipe rivera

Imagen 11/11a

Grabado de A. Sirouy “Procesión del domingo de pascua, Popayán” en America pintoresca (1884)

<https://www.cervantesvirtual.com/obra/america-pintoresca--descripcion-de-viajes-al-nuevo-continente-por-los-mas-modernos-exploradores--carlos-wiener-et-al-0/>

Imagen 12

Violinista de la India Vrinda Varma.

<http://www.artindia.net/vrinda.html>

Imagen 13

Violinista de Norteamérica. Fotografía 1870

<https://www.floridamemory.com/items/show/32338>

Imagen 14

Fiddlin Bill Henseley, Mountain Fiddler, Asheville, North Carolina. Foto: Ben Shahn, 1937

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fiddlin_Bill_Henseley_Mountain_Fiddler_Ashville_North_Carolina_by_Ben_Shahn_1937_LOC_290626613.jpg

Imagen 15

Mentonera y soporte

Foto: Diego Felipe Rivera

Imagen 16

Cuerdas de tripa.

<https://palomavaleva.com/es/fabricacion-cuerdas-tripa-para-violin/>

Imagen 17

Detalle de pintura de Frans Hals, "Boy playing a Violin 1625-1635

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Boy_Playing_A_Violin_hq.jpg

Imagen 18

Francesco Maria Veracini, detalle de grabado de 1744.

The Trustees of the British Museum

<https://www.britishmuseum.org/collection/image/1613252670>

Imagen 19

Detalle de pintura de Guercino, Rest on the flight to Egypt 1624

<https://www.clevelandart.org/art/1967.123>

Imagen 20

Leopold Mozart, detalle de grabado en Versuch einer gründlichen Violinschule. Leopold Mozart.

Augsburg 1756

[https://imslp.org/wiki/Versuch_einer_gr%C3%BCndlichen_Violinschule_\(Mozart,_Leopold\)](https://imslp.org/wiki/Versuch_einer_gr%C3%BCndlichen_Violinschule_(Mozart,_Leopold))

Imagen 21

Detalle de pintura de Frans Hals, "Portrait of Daniel van Aken"

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frans_Hals_t_e_Aken.JPG

Imagen 22

Tomás Guasá, violinista tradicional de Suárez.

Captura de imagen del video "Violines de Negros del Cauca" 2010.

Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=WzH8H8tjMNE>

Imagen 23

Román Popó y Raimundo Carabalí, violinistas tradicionales de Buenos Aires.

Captura de imagen del video "Violines de Negros del Cauca" 2010.

Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=WzH8H8tjMNE>

Imagen 24

Parménides Oliveros, violinista tradicional de Patía.

Captura de imagen del video "Bambuco Patiano - Bambuco Negro" 2003. Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=bPGLyxOPx80>

Imagen 25

Simón Alemeza, violinista tradicional de Mercaderes

Foto: Diego Felipe Rivera

Imagen 26

Lorenzo Solarte, violinista tradicional de Patía. Captura de imagen del video “Son del Tuno/ Miguelito: Amplificado (Festival Petronio Alvarez)” 2011.

Disponibile en:

<https://www.youtube.com/watch?v=5Zs1RvDlyoU>

Imágenes 27-77

Fotografías realizadas para el proyecto PPVN por Nicolás Hurtado

Imágenes 78-80

Medidas para poner las cintas guía

Fotos: Diego Felipe Rivera

Imágenes 81-105

Fotografías realizadas para el proyecto PPVN por Nicolás Hurtado

Imagen 106

Una partitura

<https://pixabay.com/es/photos/partituras-de-m%C3%BAsica-m%C3%BAsica-melod%C3%ADa-277277/>

Imagen de la página 153:

Paisaje en el valle del Patía

Foto: Diego Felipe Rivera

Todos los ejemplos y guías en partituras y tablaturas, las transcripciones de las canciones y demás elementos visuales no numerados como imágenes, fueron realizados por Diego Felipe Rivera Rodríguez para *El librito de Miguelito*.

