



**UNIVERSIDAD DE PAMPLONA**  
**FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES**  
**PROGRAMA DE MÚSICA**

**Una mirada a la puya vallenata desde su ejecución en el piano: Análisis musical e interpretativo.**

**AUTOR:**

**IVAN RENE CALDERON MARTIZ**

**Ensayo monográfico presentado como requisito para optar por el título de maestro en  
música**

**Asesor: Mg Ioseph Theodomirus Carrillo Rico**

**PAMPLONA, NORTE DE SANTANDER**

**JULIO DE 2019**

## **Una mirada a la puya vallenata desde su ejecución en el piano. Análisis musical e interpretativo.**

Iván René Calderón Martiz

### ***Resumen***

El vallenato, a través de los años ha trascendido, evolucionado y se ha comercializado representando a nivel mundial parte de la identidad cultural colombiana, recordando que fue declarado en el año 2015 **patrimonio cultural inmaterial de la humanidad** por la **UNESCO**. La puya ocupa un puesto relevante dentro de los aires musicales autóctonos de la región Caribe colombiana, “puesto que exige del instrumentista un alto grado de virtuosismo y habilidades de ejecución en el acordeón” (Gutiérrez, 2015). Por esa razón y atendiendo a los presupuestos pedagógicos de Zoltán Kodály que refiere “la importancia de utilizar el lenguaje musical autóctono para acceder así al lenguaje musical universal” (citado por Pascua, 2002) se propuso la adaptación al piano de la puya, “*Me dejó solito*” del cantautor colombiano Jorge Celedón. Este ensayo aborda un tema novedoso en el ámbito musical colombiano, pues pretende acercarse a la puya vallenata desde su ejecución en el piano, utilizando para ello el análisis musical como herramienta para entender los elementos característicos del proceso de adaptación e interpretación al piano del tema “*Me dejó solito*”, pero centrándose en los aportes que las dificultades técnicas propias de este aire musical (tales como polirritmia, secciones en intervalos de terceras y sextas, diseños rítmico-melódicos de acompañamiento con extensiones de más de una octava, entre otros), y las resultantes de la transcripción para el piano por parte del autor de este ensayo, pueden aportar al desarrollo de habilidades en el pianista en formación.

***Palabras claves:*** Folclore, puya vallenata, piano, patrimonio, análisis musical.

## ***Abstract***

Vallenato, over the years, has transcended, evolved and has been marketed representing part of the Colombian cultural identity worldwide, remembering that in 2015 it was declared intangible cultural **heritage of humanity** by **UNESCO**. The puya occupies a relevant position within the indigenous musical airs of the Colombian Caribbean region, “since it demands from the instrumentalist a high degree of virtuosity and performance skills in the accordion” (Gutiérrez, 2015). For that reason and in response to the pedagogical assumptions of Zoltán Kodály, which refers to the importance of using indigenous musical language to access universal musical language (quoted by Pascua, 2006) the adaptation to the piano of the puya was proposed, “*me dejó solito*” by Colombian singer-songwriter Jorge Celedón. This essay addresses a novel topic in the Colombian musical field, as it intends to approach the puya vallenata since its execution on the piano, using for this purpose the musical analysis as a tool to understand the characteristic elements of the process of adaptation and interpretation to the piano of the theme “*me dejó solito*”, but focusing on the contributions that the technical difficulties of this musical air (such as polyrhythmia, sections in third and sixth intervals, rhythmic-melodic accompaniment designs with extensions of more than one octave, among others), and the results of the transcription for the piano by the author of this essay can contribute to the development of skills in the pianist in training.

***Keywords:*** Folclore, puya, vallenato, piano, heritage, musical analysis.

## Índice

Introducción.....	6
Capítulo 1. Contexto Musicológico .....	9
1. 1 Generalidades .....	9
1.2 Instrumentación.....	9
1.3 Características de la Puya.....	13
Capítulo 2. Análisis musical e interpretativo.....	16
2.1 Generalidades de la obra .....	16
2.1.1 El Compositor.....	16
2.2 Análisis Morfosintáctico de la obra .....	17
2.2.1 Forma.....	17
2.2.2 Melodía tonal.....	19
2.2.3 Ámbito tesitura .....	19
2.2.4 Perfil Melódico.....	20
2.2.5 Punto culminante.....	21
2.2.6 Pregunta-Respuesta .....	21
2.2.7 Notas de adorno.....	22
2.2.8 Métrica y Agógica .....	22
2.3 Análisis interpretativo.....	23
2.3.1 Dificultades técnicas y posibles soluciones .....	23

Conclusiones .....	28
Referencias bibliográficas .....	29
Anexos .....	30

## Introducción

La música Colombiana presenta una división fuertemente marcada a partir de diferentes manifestaciones artísticas influenciadas mayoritariamente por indígenas, españoles y africanos. El vallenato, como manifestación musical perteneciente a la región caribe, ha trascendido, evolucionado y se ha comercializado a través de los años, representando a nivel mundial parte de la identidad cultural colombiana. En efecto, fue declarado en el año 2015 patrimonio cultural inmaterial de la humanidad por la UNESCO.

Dentro del género vallenato existen cuatro aires musicales representativos: el Son, el Paseo, el Merengue y la Puya. No obstante, dentro del marco de este trabajo, se estudia una obra perteneciente al subgénero denominado “puya”, la cual, como comenta Gutiérrez (2015) “se caracteriza por ser uno de los estilos de música vallenata que requiere mayor virtuosismo del instrumentista pues demanda mayor habilidad y ejecución en su interpretación”. ‘La puya’ es reconocida principalmente en los festivales de la región por enfatizar en la improvisación por parte de los músicos ejecutantes y por demostrar el virtuosismo del acordeonista.

Tradicionalmente el vallenato se ha interpretado con el conjunto típico compuesto por la caja, la guacharaca y el acordeón; en ocasiones también se incluye la guitarra. Sin embargo, con el paso del tiempo se han ido introduciendo otros instrumentos en los que destaca la inclusión del bajo eléctrico, el timbal y el eufonio.

A pesar de lo comentado anteriormente, con relación a los demás subgéneros del vallenato, ‘la puya’ poco a poco ha perdido su popularidad; tal vez por generar poco interés comercial para la industria musical colombiana, fenómeno que ha llevado a la música vallenata en general a una decadencia de la poesía, la metáfora, la imaginación y el realismo. Por otra

parte, el vallenato tradicionalmente se enseña de forma empírica, situación que impide a los músicos ajenos al folclore disponer de un material de referencia, en notación musical, que facilite su aprendizaje; en ese mismo orden de ideas tampoco existe bibliografía sobre análisis técnicos e interpretativos de estas obras para el aprendizaje instrumental.

Para problematizar este tema surgen las siguientes preguntas: ¿Es viable utilizar los elementos musicales propios del aire de la puya vallenata para el desarrollo de las habilidades pianísticas? ¿Cómo salvaguardar los elementos propios de la puya vallenata de su posible desaparición? ¿Es posible que a través de transcripciones al piano se pueda acercar a más personas a este subgénero musical?

De acuerdo a la problemática expuesta, este ensayo monográfico propone un análisis musical e interpretativo de la obra “*Me dejó solito*” del compositor Jorge Celedón desde una perspectiva pianística. La importancia de este proceso radica en la comprensión de los elementos musicales propios del aire de la puya y los aportes al desarrollo de las habilidades pianísticas que supone la transcripción de dichos elementos al piano; además de transpolar un tema tan importante como la salvaguarda del folclore vallenato y su exploración en formatos instrumentales diferentes de los tradicionales, al campo académico musical.

La metodología utilizada dentro del proceso de investigación previo a este ensayo privilegió el paradigma cualitativo y el diseño narrativo, utilizando como técnica de recolección de información, la revisión documental. Las herramientas de análisis musical utilizadas en este trabajo se sustentan en el método de análisis morfosintáctico de las maestras españolas Margarita y Arantza Lorenzo de Reizábal (2004) titulado: “*Análisis musical: Claves para entender e interpretar la música*” y la exploración técnica e interpretativa se basa en la experiencia y el

trabajo realizado dentro de las sesiones de clase de piano con el maestro Ioseph Theodominus Carrillo Rico.

También es importante mencionar que existen otros textos como la cartilla del Ministerio de Cultura titulada “*Ay ‘ombe juepa jé’*”, que contiene transcripciones de obras pertenecientes al aire musical mencionado, pero a diferencia de este trabajo no está dirigido a la ejecución pianística de dichas piezas musicales ni contempla el análisis técnico e interpretativo de las mismas.

Para conocimiento del lector cabe mencionar que, además de la obra que es objeto de estudio en este ensayo, se ha elegido también repertorio musical para la realización de un recital en modalidad de grado, abarcando tres periodos de la historia de la música occidental: periodo barroco, clásico y romántico. Adicional a ello se abordan dos obras de jazz y un chandé del folclore colombiano, como se describe a continuación.

Preludio y fuga N°10 en Mi menor BWV 855 - Johann Sebastian Bach

Sonata N°16 en Do mayor K545 - Wolfgang Amadeus Mozart

Estudio en Fa menor Op.25 N°2 - Frédéric Chopin

In a sentimental mood - Duke Ellington

A night in Tunisia - Dizzy Gillespie

Chandé para Mónica - Juan Carlos Lazzo

Me dejó solito, Puya- Jorge Celedón. Transcripción para piano Iván Calderón M.

## **Capítulo 1. Contexto Musicológico**

### **1.1 Generalidades**

En Colombia, La música vallenata es oriunda de la región Caribe en la costa norte de Colombia; concretamente del antiguo Magdalena Grande que comprendía el curso bajo del Río Magdalena y la península de la Guajira y que en la actualidad conocemos como los departamentos de la Guajira, Cesar y Magdalena. Dentro de este género musical se encuentran diferentes aires o subgéneros tales como: El son, el paseo, el merengue y la puya, conformada por una instrumentación tradicional como la caja guacharaca y acordeón.

El Vallenato es un género musical que la mayoría de colombianos identifican con facilidad debido a las particularidades de la sonoridad y al uso característico del acordeón; es quizás el género musical folklórico más escuchado en el país debido a su difusión, a sus letras, a su forma de narrar historias; también por su instrumentación, por sus ritmos, por el virtuosismo desarrollado en el acordeón y, en las últimas décadas, por su comercialización. Esta música ha estado ligada a la vida social de los pueblos del caribe colombiano e incorpora dentro de sí elementos del mestizaje propios de nuestra identidad cultural. Gracias a la radiodifusión y los medios masivos de comunicación, ha permeado otros ambientes culturales en Colombia, generando adeptos en todos los niveles sociales y propiciando una marca de reconocimiento internacional para nuestro país.

### **1.2 Instrumentación**

Como se mencionó anteriormente, los instrumentos con los cuales se ha interpretado tradicionalmente el vallenato son la guacharaca, la caja y el acordeón. A continuación se presenta un breve comentario de las características más relevantes de cada uno de ellos.

### **1.2.1 La Guacharaca**

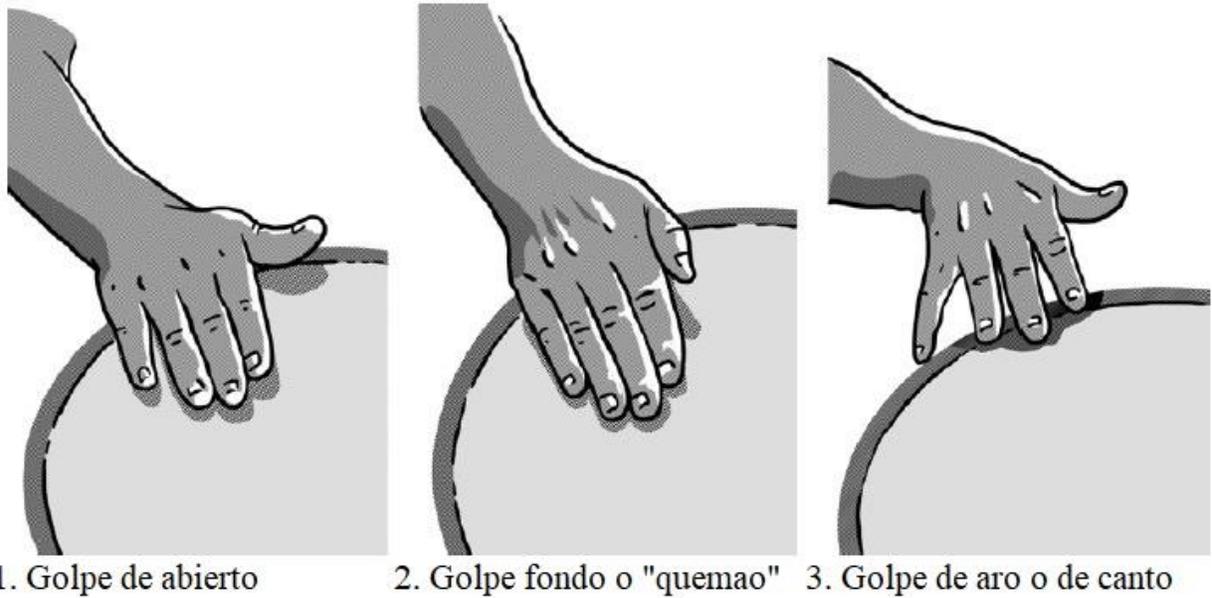
Es un instrumento musical de percusión perteneciente a la familia de los idiófonos de tipo fricción. La guacharaca tiene un origen indígena y se fabrica de caña. Lo componen dos elementos: el cuerpo principal de superficie corrugada y el trinche hecho en alambre duro y mango de madera con el cual se frota la superficie corrugada.

### **1.2.2 La Caja**

La caja concentra en su ejecución la caracterización rítmica de los aires del género vallenato. Es un instrumento membranófono. Básicamente es un tambor cónico de dimensiones pequeñas. Lo conforma un solo parche en la parte superior que se sujeta con unos tensores al cuerpo cilíndrico hecho de madera de Mucurutú, Cañahuate o Matarratón. Su parche o membrana se suele cambiar dependiendo del tipo de evento dónde se vaya a ejecutar dicho instrumento musical; si es en un festival vallenato se utiliza parche de cuero como tradicionalmente se solía tocar la caja, seguramente por temas de costumbre propias del evento; y si es una festividad en particular o cualquier tipo de evento social se suele utilizar el parche hecho de una lámina de radiografía, puesto que eso hace que su sonoridad sea más brillante y permite proyectar con más intensidad el sonido de la percusión de su membrana.

Con respecto a la percusión de los golpes de la mano sobre su membrana, Ahumada et. al (2015) lo cataloga en tres tipos, según donde se ejecute el ataque en el instrumento: Golpe abierto, golpe de fondo o “quemao” y golpe de aro o “de canto”. Esto hace que se obtengan diversas posibilidades tímbricas. A continuación se puede observar las gráficas que ilustran este tipo de ataques.

Gráfico 1. Tipos de Golpe en la Caja



Fuente: Ahumada, et al. (2015)

### 1.2.3 El Acordeón

Proveniente de Austria, este instrumento musical llega a Colombia a finales del siglo XIX pero, como lo comenta Ahumada et al. (2015), “es en el siglo XX donde reemplaza a las gaitas pues los músicos locales sentían que, en sí mismo, el acordeón traía incorporados en su sonoridad los timbres de las gaitas hembra y macho”. Esto ha hecho que en la actualidad sea uno de los elementos tímbricos más representativos de los aires musicales en los que se le incorpora.

Dentro de los diferentes tipos de acordeón diatónico con respecto a su afinación, una de la más usada es el acordeón denominado “de cinco letras” pero ¿por qué se le llama de esta manera aquí en Colombia?

Para poder responder a esta pregunta debemos tener en cuenta que una forma de cifrar las alturas de las notas es a través de las letras del alfabeto, como en el cifrado inglés: C, D, E, F, G, A, B. para las respectivas Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si. El cifrado alemán utiliza las mismas letras pero se diferencia en cuanto al uso de la H para designar el Si natural y la B para el Sí bemol. Así mismo para identificar un sostenido se le agrega al cifrado las letras “is”, y para identificar un bemol las letras “es”. Además si el cifrado es una vocal y termina en bemol solo se añade la letra “s”.

Teniendo en cuenta lo anterior, es posible que personas de la región caribe, empezaran a reparar acordeones de forma empírica, encontrando en su interior una abreviatura como “BEsAs”, ubicados allí desde su fabricación. Esta abreviatura en realidad indica la afinación del instrumento con una notación musical en el idioma alemán, que traducida al español quiere decir (Sib, Mib, Lab). Esta indicación pudo parecer curiosa para aquellas personas y, aun en la actualidad, para muchos músicos empíricos de la región que no la conocen o no saben de su significado. Como consecuencia de esto, se ha generalizado dentro de la jerga de los músicos vallenatos el seudónimo de “acordeón de cinco letras”, haciendo referencia al número de letras de dicha abreviatura y al mismo tiempo para referirse a este tipo de afinación en especial.

### **1. 2. 3. 1 Diferentes tipos de afinación**

Ya que cada acordeón diatónico se limita al uso de ciertas escalas mayores con su relativa menor debido a su construcción armónica, se hace necesario poder contar con una variedad de acordeones en diferentes tonalidades o, en su defecto, contar con un técnico especialista para cambiar los tonos manteniendo los mismos intervalos y su relación armónica; sólo de esta manera es posible ejecutar el instrumento en cualquiera de las 12 tonalidades de la

música occidental. Cada acordeón utiliza una afinación en intervalos de 4ta justa, tal y como lo mostraremos a continuación:

- E A D (*Mi La Re*).
- Eb Ab Db (*Mib Lab Reb*).
- F Bb Eb (*Fa Sib Mib*).
- F# B E (*Fa# Si Mi*).
- G C F (*Sol Do Fa*).
- A D G (*La Re Sol*).
- Bb Eb Ab (*Sib Mib Lab*). (*Cinco letras O BEsAs por sus iniciales en alemán*).
- B E A (*Si Mi La*).
- C F Bb (*Do Fa Sib*).
- C# F# B (*Do# Fa# Si*).
- D G C (*Re Sol Do*).
- Eb Ab Db (*Mib Lab Reb*).

### 1.3 Características de la Puya

El aire de la puya, según Gutiérrez. (2015)

“Es el más antiguo o por lo menos, uno de los más antiguos aires vallenatos, pues al lado del merengue, su gemelo, fue interpretado por las gaitas antecesoras del acordeón, como también por los primeros acordeonistas de las escuelas central y ribana, epicentradas por Valledupar y Fonseca respectivamente. Este aire musical se caracteriza por ser el estilo de música vallenata que requiere mayor virtuosismo del instrumentista, pues demanda mayor habilidad técnica y ejecución musical en su interpretación”. (p.16)

En cuanto a su estructura rítmica, de igual forma que el merengue vallenato se escribe en una medida de compas de 6/8. Pero se diferencian en que la puya se caracteriza por la repetición de pequeñas frases o células rítmico-melódicas que caracterizan este aire, como se observa a continuación:

1. Mi pedazo de acordeón- Alejo Durán



2. Me dejó solito- Jorge Celedón



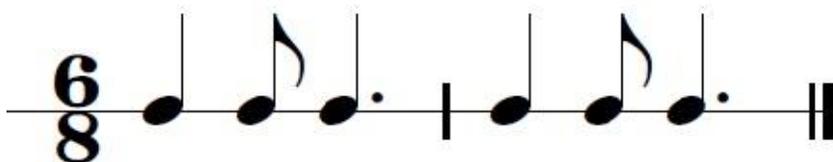
Un elemento característico de este aire vallenato está relacionado con el acompañamiento de los bajos en el acordeón y denota una acentuación natural en la primera y la cuarta corchea de cada compás de 6/8. Por otra parte los patrones rítmico-melódicos presentan una amalgama rítmica que junto con el patrón de acompañamiento producen una polirritmia interesante, que puede desarrollarse desde el punto de vista pianístico, como veremos en el siguiente capítulo.

Patrones melódicos de subdivisión ternaria con respuestas de subdivisión binaria:



Otro elemento importante dentro de las características propias de la Puya es la sección de “improvisación” o “solo”. Esta sección exige de parte de los músicos ejecutantes la destreza técnica de cada uno de ellos. Desde la perspectiva formal también es parte fundamental del desarrollo temático. Al finalizar el solo de cada músico generalmente se termina con un patrón

rítmico que funciona como llamado al grupo para continuar con el tema. En la siguiente figura se puede apreciar dicho patrón rítmico o llamado:



En términos generales la Puya proporciona una serie de elementos musicales susceptibles de ser aprovechados en términos técnicos y adaptables a la creación de repertorio colombiano para piano. Entre ellos destaca el aspecto rítmico que proporciona dificultades inherentes al piano como la independencia de las manos y el juego con amalgamas o intercambios rítmicos entre matrices de tiempo binario y ternario. En el siguiente capítulo observaremos los elementos propios de la transcripción hecha para piano de la Puya “*Me dejó solito*” y los puntos relevantes para su interpretación y estudio en el piano.

## Capítulo 2. Análisis musical e interpretativo.

En el capítulo anterior se observaban los aspectos musicológicos más importantes relacionados con el folclore vallenato y con el aire de la Puya. La revisión documental de este tema proporcionó elementos fundamentales para realizar la transcripción al piano del tema “*Me dejó solito*” de Jorge Celedón. La partitura producto de dicha transcripción para piano se encuentra en los anexos de este trabajo.

### 2.1 Generalidades de la obra

“*Me dejó solito*” es una canción de tipo folclore compuesta por el cantautor Colombiano Jorge Celedón Guerra, con los arreglos y acompañamiento en el acordeón por Jimmy Zambrano. Este tema fue grabado en el año 2004 y publicada dentro del álbum “*Juepa jé*” (2004).

#### 2.1.1 El Compositor

Jorge Celedón Guerra, nació en (Villanueva, la Guajira, 4 de marzo de 1968), es un reconocido cantante y compositor colombiano que se ha destacado por incorporar dentro de sus trabajos discográficos los ritmos menos populares del folclore vallenato, como: el son, el merengue y la puya. Ha sido ganador de cuatro premios Grammy Latino, por mejor álbum de Cumbia/ vallenato. Inicia su carrera artística como cantante a los 13 años, donde graba el tema “Drama provinciano” del compositor Lenín Bueno Suárez. Posteriormente graba temas como “Sueño de Niñez” “Bella ilusión” “Lejos de Tí” y “Vivir sin Tí”. En 1996 hizo parte, junto a Jean Carlos Centeno, de la emblemática agrupación vallenata “El Binomio de Oro” y en el año 2000, lanza su primera producción como solista junto al acordeonero Jimmy Zambrano, denominada “Romántico soy” a la cual le siguieron “Tercer Corazón”, “No te olvidaré” y “Bendito sea Dios”. En 2004 lanza el álbum “Juepa Jé” donde se encuentra el sencillo que es

objeto de estudio en este trabajo. Unido a todo ello, dentro de los reconocimientos se encuentra como ganador del premio Grammy Latino en las ediciones del 2007, 2014, 2015 y 2017.

## 2.2 Análisis Morfosintáctico de la obra

A continuación se presentará un breve comentario de los principales elementos que caracterizan la puya del maestro Jorge Celedón. Empezando por la descripción formal que se presenta a continuación.

### 2.2.1 Forma

Tabla 1. Forma Musical de la Obra

Sección	Inicia en compás	Termina en compás	Observaciones
<b>Introducción</b>	1	39	Piano solo
<b>Puente I</b>	39	45	Piano solo Da entrada a la melodía del canto
<b>Estrofa IA</b>	45	67	Piano con melodía del canto
<b>Pre-coro</b>	68	86	Piano con la melodía del canto con repetición y preparando el coro
<b>Coro</b>	86	99	Punto más álgido del canto
<b>Puente</b>	99	139	Piano solo
<b>Solo Caja</b>	140	160	Percusión de carácter improvisatorio
<b>Solo Guacharaca</b>	162	177	Percusión de carácter

			improvisatorio
<b>Solo Piano</b>	178	201	Piano solo Variaciones melódicas y rítmicas de carácter improvisatorio en frases simétricas
<b>Puente I (D.S al Coda)</b>	39	45	Piano solo Da entrada a estrofa II compás 39 (signo)
<b>Estrofa II</b>	45	67	Reexpone la estrofa I con una variación en la letra
<b>Pre-coro</b>	68	86	Repetición del primer pre-coro ya expuesto anteriormente
<b>Coro</b>	86	99	Punto más álgido del canto
<b>Puente II (Coda)</b>	203	221	Piano solo
<b>Coda final</b>	222	230	Prepara el final de la canción

Fuente: Autoría propia.

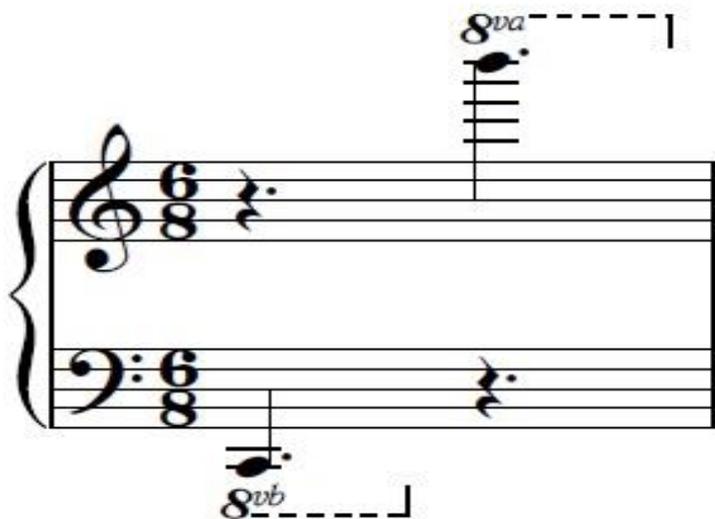
En términos generales la obra presenta tres secciones diferenciadas y relacionadas con la letra de la canción: la primera estrofa, el coro y la segunda estrofa. Las secciones que giran alrededor presentan un despliegue instrumental propio del desarrollo técnico de los instrumentos que intervienen originalmente en la grabación pero que a su vez permiten las transiciones hacia las partes principales del tema musical.

### 2.2.2 Melodía tonal

Todos los sonidos de la obra están basados en un centro tonal, y se observa el predominio de los grados tonales (I y V) a lo largo de la obra, ya sea diatónico mayor o su relativa menor. Este elemento es característico de la mayoría de aires musicales de la región, y está relacionado con el desarrollo de destrezas en el plano rítmico y melódico, cuya construcción melódica enfatiza las notas reales de los acordes de cada compás y en otros casos privilegia el desarrollo de secuencias basadas en los motivos principales de cada sección.

### 2.2.3 Ámbito tesitura

Distancia entre el sonido más grave y el más agudo de la obra adaptada al piano



En la adaptación para piano, se ha decidido utilizar todo el rango instrumental, aprovechando la capacidad tímbrica que el piano puede ofrecer para enriquecer los aspectos musicales de la obra.

### 2.2.4 Perfil Melódico

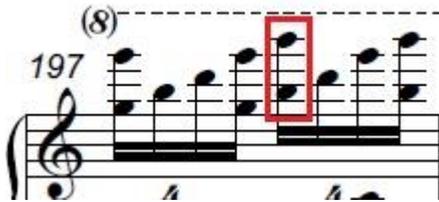
La obra presenta dos tipos de perfil melódico, el ondulado y el arpegiado. En relación al perfil melódico ondulado, se destacan las secuencias de bordaduras que permiten el estudio de digitaciones propias para este tipo de adornos, como la que se presenta en el siguiente ejemplo:

Adapt. Ivan R. Calderon

The musical score consists of three systems of piano accompaniment, each with a treble and bass clef staff. The first system begins with a tempo of  $\text{♩} = 100$  and a dynamic marking of *p*. It features a series of chords in the bass and a melodic line in the treble. The tempo changes to  $\text{♩} = 135$  for the second system, which starts at measure 7. The second system continues with arpeggiated figures, with fingerings (1, 2, 3, 1, 3, 1, 3) indicated above the notes. The third system starts at measure 12 and includes an *8va* marking. It features a more complex arpeggiated figure with fingerings (2, 3, 3) in the bass and (3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 3, 4, 5, 3, 4, 2) in the treble. The fourth system starts at measure 17 and also includes an *8va* marking. It features a complex arpeggiated figure with fingerings (1, 3, 2, 3, 4, 2) in the bass and (3, 1, 2, 1, 2, 4) in the treble.

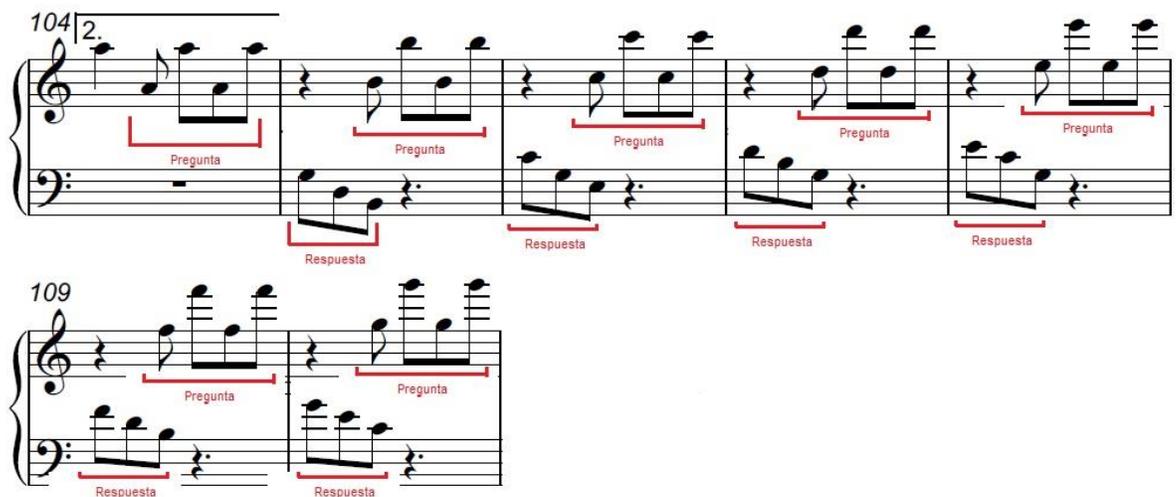
### 2.2.5 Punto culminante

El sonido más agudo de la obra se presenta en el compás 197, y representa a su vez el punto climático de la sección, que además trabaja una secuencia de arpeggios quebrados en las dos manos. Dicho pasaje proporciona material para el estudio mecánico de estos arpeggios.



### 2.2.6 Pregunta-Respuesta

Otra sección que presenta interés técnico es la sucesión de motivos que se presenta en el compás 104-110. La mano izquierda desarrolla arpeggios descendentes y la mano derecha, a modo de pregunta y respuesta, propone un motivo en octavas. Esta sección debe ser estudiada teniendo en cuenta, para la mano derecha, la rotación de la muñeca que facilita su ejecución.



A musical score for measures 104-110. The score is written for piano and consists of two systems. The first system covers measures 104 to 110. The second system covers measures 109 and 110. The notation shows a grand staff with treble and bass clefs. Red brackets and labels 'Pregunta' and 'Respuesta' are used to identify specific motifs. In the first system, measures 104-108 show a 'Pregunta' motif in the right hand and a 'Respuesta' motif in the left hand. In the second system, measures 109-110 show a 'Pregunta' motif in the right hand and a 'Respuesta' motif in the left hand.

### 2.2.7 Notas de adorno

En la adaptación para piano de la puya aparecen pocas notas de adorno: la más destacada es la acciacatura en el compás 20-24 y que se repite nuevamente en el compás 216-219. Por otra parte sí se encuentran dentro del perfil melódico notas de paso, bordaduras y apoyaturas que permiten la variedad dentro de la melodía.

The image displays two systems of musical notation for a piano adaptation. The first system covers measures 17 to 24, with a dynamic marking of *f* (forte) in measure 18 and *mf* (mezzo-forte) in measure 20. The second system covers measures 23 to 24, with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) in measure 24. The notation includes treble and bass staves, notes, rests, and articulation marks. A blue box highlights the melodic line in measure 20 of the first system, and another blue box highlights the melodic line in measure 23 of the second system.

### 2.2.8 Métrica y Agógica

En el aspecto métrico, el aire de Puya está escrito a 6/8; es un tempo bastante rápido en comparación a su compañero el Merengue que también se escribe con la misma medida de compás. En la adaptación para piano, al principio de la introducción, se presenta un cambio de velocidad del tempo de negra con puntillo igual a cien, a negra con puntillo igual a ciento treinta y cinco, en el quinto tiempo del tercer compás. Esto está relacionado con los llamados de tambores típicos de los aires musicales folclóricos del Caribe y su invitación a la danza.

The image shows a musical score for Piano in 6/8 time. The score is written for both the right and left hands. The right hand part consists of arpeggiated chords, and the left hand part consists of arpeggiated chords in a lower register. The tempo markings are  $\text{♩.} = 100$  and  $\text{♩.} = 135$ , both enclosed in red boxes. The dynamic marking *p* (piano) is present in both staves. The score is labeled "Piano" on the left side.

### 2.3 Análisis interpretativo

A continuación se describirán las dificultades técnicas más relevantes encontradas a la hora de interpretar la transcripción de la puya al piano y las posibilidades de estudio aplicadas para su solución técnica.

#### 2.3.1 Dificultades técnicas y posibles soluciones

Una de las dificultades técnicas más complejas de la obra se encuentra en el solo del piano que va desde el compás 192 al 201 (como se podrá apreciar en la partitura anexa a este trabajo). Es una sección donde el piano realiza una secuencia de arpeggios en diferentes inversiones en ritmo de cuatrillos de semicorcheas.

Para la adecuada ejecución de este pasaje, que además involucra la ejecución de cuatrillos de semicorchea dentro de un ritmo ternario, se sugiere realizar este método de estudio

### 2.3.2 Recomendaciones de estudio:

1. Estudiar los arpeggios allí presentes por bloques y con un tempo relativamente lento. Esto garantiza que se interiorice el pulso propio del 6/8 y adicional a ello, permite memorizar la progresión armónica, como se presenta a continuación:

188

Pno.

193

Pno.

200

Pno.

2. En segundo lugar es importante empezar a hacer la transición rítmica hacia los cuatrillos de semicorchea e incorporar los arpeggios. Para ello se sugiere hacer la misma secuencia propuesta por los bloques pero en corcheas dentro de la matriz ternaria propia del compás de 6/8.
  
3. Como tercer paso, se sugiere cambiar el ritmo de la mano derecha en cuatrillos de semicorcheas, mientras la mano izquierda sigue haciendo los acordes en bloque.

4. Y por último intercalamos el ejercicio anterior, es decir, utilizar los cuatrillos en la mano izquierda y los acordes en la derecha. Luego de ello ya se puede empezar a aumentar la velocidad del pasaje.

En el compás 26-38, tal y como lo muestra la partitura, aparece unas de las grandes dificultades técnicas de la música en general: la polirritmia basada en dos ritmos diferentes ejecutados simultáneamente entre un compás binario de cuatrillos de semicorcheas contra un compás ternario de corcheas en 6/8.

1. Para ello se sugiere estudiar de forma percutida utilizando las palmas, pies, chasquidos, voz, entre otras. Por una parte se ejecutará en la mano derecha el cuatrillo y en la otra se llevará el pulso. Luego se alternará con el tresillo en la mano izquierda. Es importante el acompañamiento fundamental de un metrónomo que llevará la estabilidad y la constancia del pulso para así poder entrelazar lo binario con lo ternario. Después de conseguir el dominio de dicha polirritmia a continuación se procederá a ejecutar desde el instrumento.

## Conclusiones

Se logró a través del análisis musical técnico e interpretativo, dar un acercamiento a la música del folclore colombiano como lo es el vallenato en el aire de la puya, enfatizando características y aspectos estilísticos de la obra “*me dejó solito*” desde la ejecución pianística en particular.

Se debe seguir diseñando estrategias como materiales de referencia en notación musical que facilite el aprendizaje de estos aires autóctonos de la región Caribe para cualquier tipo de instrumento musical en general, y así poder construir desde otra perspectiva diferentes métodos y estudios para abordar este tipo música. Esto podría repercutir en que músicos colombianos y extranjeros, ajenos al folclore, conozcan parte de nuestra cultura musical colombiana.

Por otra parte, el concierto final en modalidad de grado, anexo a ello el ensayo monográfico como soporte documental permiten enlazar dos aspectos necesarios para que el recital no sea únicamente la ejecución e interpretación de las obras seleccionadas, sino contribuir al desarrollo pedagógico en la formación del estudiante, aportando así al crecimiento de la educación musical integral.

## Referencias bibliográficas

Bonilla, C. A. (2015). *¡Ay `ombe juepa jé!* Bogotá D.C: Ministerio de cultura de Colombia.

Cuadro, M. M. (2017). *Aula de lenguaje musical*. Obtenido de Notas de adorno:

<https://auladelenguajemusical.wordpress.com/2017/05/12/notas-de-adorno/>

Gutiérrez, T. D. (2015). *¡Ay `ombe juepa jé!* Bogotá D.C: Ministerio de cultura de Colombia.

Gutiérrez, T. D. (2015). *¡Ay `ombe juepa jé!* Bogotá D.C: Ministerio de cultura de Colombia.

Gutiérrez, T. D. (2015). *Contexto de la musica vallenata*. Ministerio de cultura de Colombia.

Lorenzo de Reizábal, M., & Lorenzo de Reizábal, A. (2004). *Analisis musical: Claves para enteder e interpretar la música*. Barcelona: Boileau.

Pascual, P. (2002). *Didactica de la música Pearson Prentice Hall*: España.



2

28 (8)-----|

Pno.

33

Pno.

38 (8)-----|

Pno.

42

Pno.

45

Pno.

48

Pno.