



### **César Alberto Pacheco Belevan (Lima, 1966)**

Egresado del Conservatorio Nacional de Música, especialidad de violoncello. En 1996 ganó el Primer Concurso de Interpretación de Violoncello organizado por esta casa de estudios, lo que le permitió actuar con la Orquesta Sinfónica Nacional, bajo la dirección de Armando Sánchez Málaga. Realizó estudios de perfeccionamiento en Detmold – Alemania con Imre Kahlman.

Ha sido integrante de la Orquesta Sinfónica de la Municipalidad de Lima, la Orquesta Sinfónica Nacional, Orquesta Filarmónica de Lima, la Orquesta Ciudad de los Reyes, entre otras. Como difusor de música de cámara ha ofrecido recitales en distintas ciudades del país. Es miembro fundador del Cuarteto de Cuerdas Lima, con la que ha ofrecido recitales en el extranjero.

Actualmente es profesor de la especialidad de violoncello en la Universidad Nacional e instructor de la Orquesta Sinfónica Nacional Juvenil Bicentenario del Perú.



# Patrones rítmicos del vals criollo peruano y su adaptación al cuarteto de cuerdas

*Rhythmic patterns of the Peruvian vals criollo and its adaptation to string quartet*

**César Alberto Pacheco Belevan**  
Universidad Nacional de Música  
cpacheco@unm.edu.pe

## Resumen

Sabiendo que los instrumentos tradicionales del vals criollo son la guitarra, el cajón y la voz, el presente trabajo analiza cómo son adaptados los patrones rítmicos propios de este género musical en la elaboración de un arreglo instrumental para cuarteto de cuerdas. Para ello, se hace un análisis musical de los patrones rítmicos que son ejecutados en el cajón y, en relación con ellos, un análisis de los toques rítmico-armónicos ejecutados tradicionalmente en el acompañamiento de la guitarra. El centro del trabajo es mostrar cómo se distribuyen las voces entre los instrumentos del cuarteto, de tal manera que conserven la textura y el estilo rítmico propios del vals criollo. Puesto que se trata de un trabajo orientado a la labor artística, se estudiará el caso del vals *Callejón de un solo caño*.

## Palabras clave

Patrones rítmicos; vals peruano; cuarteto de cuerdas; adaptación

## Abstract

Knowing that traditional *vals criollo* instruments are the guitar, *cajón* drum and voice, the present paper analyzes how this musical genre's rhythmic patterns can be adapted in elaboration of arrangement for string quartet. In order to get that, a musical analysis of the rhythmic patterns was made since musical performance in *cajón* drum and, in relation to them, an analysis of rhythmic-harmonic rifs traditionally performed in the accompaniment of the guitar. So, the center of this work is to demonstrate how the guitar voices are distributed among the instruments of the quartet, in such a way that the typical texture and rhythmic structure of the *vals criollo* were preserved. Since this project is oriented to artistic works, the case in this paper is the waltz *Callejón de un solo caño*.



## Keywords

Rhythmic patterns; Peruvian waltz; string quartet; adaptation

## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación nace ante la necesidad de elaborar arreglos para cuarteto de cuerdas de música popular peruana, en géneros como el vals criollo, la marinera, el festejo, entre otros.

Existe música escrita para cuartetos en diversos géneros de música popular norteamericana, latinoamericana, italiana y europea; sin embargo, existen pocos arreglos de música peruana, aun cuando es frecuente que el público solicite que se interpreten, en instrumentos de cuerda, vales, marineras, huainos, entre otras músicas aparentemente lejanas a la práctica de *cámara*.

Uno de los propósitos de esta investigación es aportar al repertorio de los cuartetos de cuerdas la música popular a través de arreglos específicos, y que, en consecuencia, se pueda difundir en recitales y presentaciones la música propia de cada país, con sus texturas y sus sonoridades características.

En el transcurso de los años, hemos logrado recopilar pocos arreglos de distintos géneros peruanos y, asimismo, elaborar algunos otros, pero sin profundizar en el reconocimiento de patrones rítmicos y progresiones armónicas que permitieran conservar el estilo propio de cada forma musical; por ello, en esta investigación, emprendimos un análisis musical centrado en la búsqueda de dichos elementos, y, además, con base en la información tomada de reconocidos músicos criollos.

Consideramos importante analizar cada una de nuestras formas musicales para lograr captar los ritmos y las sonoridades que son característicos de cada una de ellas. Por esta razón, creemos conveniente empezar el estudio con un género muy popular: el vals criollo.

Actualmente, la conformación básica para la interpretación del vals peruano está constituida por voz, cajón y guitarra. Para iniciar nuestro estudio, reconoceremos los patrones rítmicos ejecutados por el cajón; luego, determinaremos las formas del *tundete* frecuentemente interpretadas por la guitarra en el acompañamiento del vals. Posteriormente, analizaremos la forma de adaptar los ritmos y las armonizaciones en texturas propias del cuarteto de cuerdas, para finalmente aplicarlas en un arreglo del vals jaranero *Callejón de un solo caño*.

Por último, el trabajo se propone ser de ayuda a la labor de todo compositor que desea emplear este material para la creación de nuevos temas o la elaboración de nuevos arreglos para valeses.

## 1. LA MÚSICA POPULAR PARA CUARTETO DE CUERDAS EN LATINOAMÉRICA

### 1.1. ¿Un cuarteto popular?

El cuarteto de cuerdas es uno de los formatos más importantes de la música de cámara; se han escrito numerosas obras para este desde el siglo XVIII. Esta agrupación está compuesta por dos violines, una viola y un violoncello.

El repertorio del cuarteto de cuerdas está compuesto, principalmente, por obras de compositores europeos que datan del siglo XVIII y composiciones de corte académico de nuestros días. Sin embargo, no es frecuente escuchar música popular peruana interpretada por este conjunto musical —entiéndase por *popular* géneros como el vals criollo, la polca, el festejo, el landó, el huaino, entre otros—.

La elaboración de adaptaciones y arreglos requiere de un conocimiento amplio sobre el compositor y el contexto en el cual se compuso la obra que se quiere modificar para darle una nueva sonoridad. Por otro lado, se requiere conocer las características de los instrumentos a los cuales se hace la adaptación o arreglo, y cuáles son las posibilidades técnicas de cada uno de ellos (Bohórquez, 2009, p. 9).

En Latinoamérica, hay pocos arreglos y adaptaciones de música popular que hayan sido escritos específicamente para cuarteto de cuerdas. Una de las razones es que los arreglistas consideran que el cuarteto de cuerdas solo interpreta música académica. Por otro lado, la falta de cuartetos estables y permanentes hace más difícil aún pensar en hacer arreglos para ellos (Alvarado, 2010, p. 22). Muchos de los arreglos han sido escritos para un conjunto de violines, acompañados por un teclado, un bajo y, en ocasiones, por percusión. En esta configuración, los violines se encargan de ejecutar la melodía a una o dos voces y los demás instrumentos, de ejecutar básicamente un acompañamiento. En nuestro medio, un ejemplo de ello fue la conocida agrupación Los Violines de Lima, fundada en 1962 por el violinista limeño Julio Santos Gonzales. Dicha agrupación grabó varios discos con música popular peruana.

En este proceso, observamos que el repertorio ejecutado por el cuarteto de cuerdas puede incluir de manera propia y sustentada a importantes expresiones de la música llamada *popular*, como se viene dando en diferentes lugares del mundo. Asimismo, se observa que el formato de cuarteto está cada vez más presente en diferentes músicas populares como parte de un arreglo instrumental mayor.

### 1.2. Devenir del vals criollo en el cuarteto de cuerdas

En cuanto a la historia del vals peruano, debemos mencionar que los europeos introdujeron el vals vienés —entre otros bailes como la jota y la mazurca— a nuestra ciudad a mediados del siglo XIX. Siendo una danza que se encontraba de moda en Europa, este nuevo ritmo atrajo la



atención, no solo por sus melodías, sino por el hecho de que era un baile en el que la pareja se entrelazaba (Celis, 2013, p. 2).

En Europa, los vals compuestos por la familia Strauss eran piezas orquestales, que incluían en su instrumentación el violín, la viola y el violoncello. En nuestro medio, hacían uso del piano en los salones aristocráticos y de la vihuela en los demás estratos sociales.

Se genera una mixtura del vals europeo con la jota y la mazurca —todos de ritmo ternario—, y poco a poco se va encontrando una versión propia del vals que deviene en el vals criollo (Celis, 2013, p. 2).

Si nos detenemos a pensar en el proceso de adaptar un vals criollo al cuarteto de cuerdas, vemos que, en su origen, estos instrumentos eran parte de la orquesta que interpretaba los vales vieneses. Las melodías de los vales vieneses no eran cantadas, sino ejecutadas instrumentalmente, principalmente por las cuerdas. Cuando se va transformando el vals vienés al peruano, lo que marca la gran diferencia es el hecho de incorporarle letra a la melodía, ya que con ella se describen las vivencias y sentimientos de los ciudadanos de aquellos tiempos. Quizá uno de los aspectos para tener en cuenta al adaptar un vals al cuarteto es que, al no ser música cantada, debemos identificar si la melodía por sí sola es lo suficientemente interesante como para ser ejecutada instrumentalmente.

Debido a la llegada de la población africana durante la colonia, la cual sería sometida al esclavismo o a la servidumbre, se empezó a generar la transformación de la música de la cultura hegemónica, pues se introdujeron elementos, matices, sonoridades y ritmos que son de origen africano (Vásquez, 1992, p. 12).

Por esta razón, debemos destacar la importancia de la rítmica africana en los distintos géneros de la música criolla, ya que el “peso cualitativo que se le da a un patrón rítmico determinado, implica que el género musical es distinguido por dicho patrón rítmico básico, quedando los demás elementos musicales —tales como instrumentación, uso melódico, armonía, etc.— como subalternos al ritmo” (Vásquez, 1992, p. 31). Por otro lado, es común el uso de efectos rítmicos, por ejemplo, el staccato producido por la guitarra en el *tundete* del vals —como veremos más adelante— o los efectos en las notas agudas, algunas cortas, otras veces apagándolas o con *glissando* con una intención más rítmica que melódica. Por último, tenemos la superposición de patrones rítmicos de distinta longitud y acentuación, como en el caso del vals criollo que tiene el 3/4 de procedencia europea, y que ha sido superpuesto con el 6/8, es decir, un ritmo binario, principalmente desde la introducción del cajón a este género.

## 2. DEL VALS CRIOLLO AL VALS DE CÁMARA

### 2.1. El *tundete* y sus variantes

Como sabemos, el vals criollo es un baile en ritmo ternario, y el acompañamiento se da en compás de 3/4. El patrón básico de

acompañamiento del vals está dado por la guitarra: en el primer tiempo, se pulsa una nota grave y, en los otros dos tiempos, se arpeggian otras tres cuerdas. A este patrón se le denomina con el término *tundete*. Aun cuando no hay consenso sobre el origen de esta palabra, muchos coinciden en que es por analogía del ritmo del vals y la onomatopeya de sus sonidos: *tun*, el bajo, y *de-te*, la repetición de un acorde. Debemos mencionar que es a partir de 1950, aproximadamente, que se introduce el uso del cajón en los vals. Son los cajoneadores Francisco Monserrate, Víctor "Gancho" Arciniegas y Córdova quienes involucraron al cajón peruano en este género (INC, 2009, p. 54), y le dieron así un soporte mayor en la rítmica que, anteriormente, era marcado principalmente por las guitarras.

Para identificar los patrones rítmicos del vals, empezaremos reconociendo el ritmo básico y sus variantes dados por el cajón; luego, analizaremos el *tundete* y sus variaciones de ritmo y de armonía ejecutados por la guitarra. Posteriormente, esto nos permitirá adaptar dichos patrones de acompañamiento al cuarteto de cuerdas.

### 2.1.1. Reconociendo las variantes rítmicas del cajón

Para reconocer los patrones específicamente rítmicos del vals, hemos entrevistado al músico cajoneador Hugo Bravo y registrado los distintos patrones que suele utilizar al acompañar el vals. El tempo del vals es de alrededor de 120 ppm, aunque puede llegar hasta 180 ppm.

El ritmo básico para acompañar el vals se muestra en la figura n.º 1. Debemos tener en cuenta que utilizaremos un bigrama para representar los sonidos del cajón: en la línea inferior, se ubican las notas que representan el sonido grave del instrumento y, en la superior, las que representan los sonidos agudos. Un factor importante en esta distinción de lo grave y lo agudo es que el percusionista toca con los dedos o con la palma ahuecada, de tal manera que logra básicamente dos tipos de sonoridad: el grave hacia la parte central de la tapa y el agudo en el borde superior del cajón.

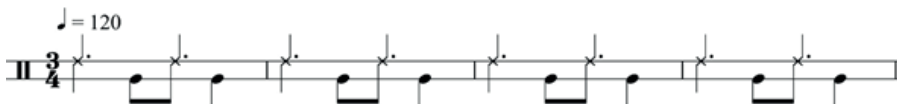


Figura n.º 1. Ritmo básico para el acompañamiento del vals. Fuente: elaboración propia.

Como vemos en la figura anterior, el sonido grave marca el segundo y tercer tiempo del 3/4, mientras que el sonido agudo marca el ritmo binario en 6/8. Es decir, el patrón básico del vals criollo es una superposición del compás binario y el ternario

Una primera variante de este ritmo se muestra en la figura n.º 2, en la cual se ejecutan dos corcheas en el primer tiempo, con sonoridad aguda, en el borde del cajón.





Figura n.º 2. Primera variante del *tundete* básico en el que se tocan dos corcheas en el primer tiempo. Fuente: elaboración propia.

En la figura siguiente se aprecia que a la variante anterior se le ha agregado en el tercer tiempo la segunda corchea siendo esta ejecutada con un sonido agudo.

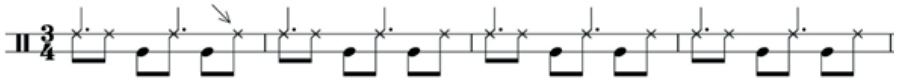


Figura n.º 3a. Variante del ritmo básico del vals en el que se agrega una corchea al tercer tiempo. Fuente: elaboración propia.

Nótese en seguida que, sobre esta variante se suma otra de tipo rítmico, ya que aparece un tresillo a modo de *ricochet*, es decir, se produce una repetición rápida de la nota, la cual es ejecutada con los dedos denominada "repique". Debemos recalcar que los cajoneros utilizan con frecuencia este recurso y otros más, pero resulta complejo transcribirlos en el bigrama por lo que simplificaremos su transcripción.

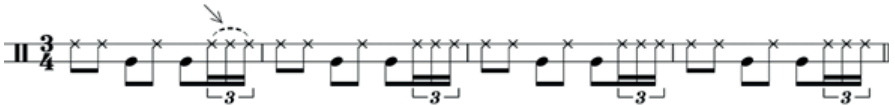


Figura n.º 3b. Variante del ritmo de figura n.º 2 con "repique". Fuente: elaboración propia.

Otra variante consiste en tocar en el tercer tiempo dos corcheas con sonido grave, dando mayor dramatismo al vals como vemos a continuación:



Figura n.º 4. Variante con dos golpes graves en el tercer tiempo. Fuente: elaboración propia.

El cajonero Hugo Bravo (comunicación personal, 17 de julio de 2017) hace referencia de una variante interpretada por Francisco Flores "Pancho Caliente", la cual se muestra en la siguiente figura, que consiste en un patrón de dos compases con una anacrusa de dos corcheas.

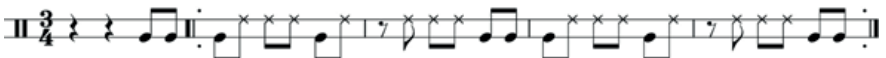


Figura n.º 5. Ritmo en patrón de dos compases del cajonero Francisco Flores "Pancho Caliente". Fuente: elaboración propia.



### 2.1.2. El *tundete* y sus variaciones en la guitarra

Tal como se mencionó, el acompañamiento de la guitarra en el vals se da en compás de 3/4, tocando el primer tiempo con una nota grave o bordón y los otros dos tiempos pulsando otras tres cuerdas, ya sean las cuerdas 1, 2, y 3 o 2, 3 y 4 de acuerdo al guitarrista. Es a este patrón armónico-rítmico al que se denomina *tundete* en la práctica musical criolla. De acuerdo al músico Francisco Caro, citado por Celis (2013, p. 2), el acompañamiento debe tener una sonoridad particular que consiste en tocar los acordes con una intención percusiva y esto se logra realizando un efecto similar al *stacatto* en la mano izquierda, mientras se continúa articulando con firmeza el ataque de la mano derecha. Al darse este efecto con la mano izquierda, no se pueden apagar acordes que no tengan cuerdas presionadas, de lo contrario quedarían vibrando y sonando las notas de las cuerdas al aire, es decir, aquellas que no se digitan con la mano izquierda. Más bien, la nota del primer tiempo sí se debe dejar resonando por lo que se prefiere tocar los acordes subsiguientes sin utilizar la cuerda del bajo.



Figura n.º 6. *Tundete* básico del vals para guitarra. Fuente: elaboración propia.

Nótese que el segundo y tercer tiempo de cada compás tiene indicación de *stacatto*, pero para la primera nota hemos consignado una blanca. Como mencionamos anteriormente, el primer pulso debe quedar resonando, sin embargo, si tocamos este pasaje notaremos que al tocar los segundos tiempos apagaremos la nota del primer pulso ya que estamos utilizando la misma cuerda. Para salvar esto trasponemos la nota grave de cada acorde su octava inmediata superior con lo que conseguiremos dejar resonando la cuerda grave.



Figura n.º 7. Patrón básico con nota inferior de los acordes transpuesta una octava superior, es decir, con los acordes en inversión. Fuente: elaboración propia.

En la entrevista realizada al guitarrista Ernesto Hermoza (comunicación personal, 17 de julio de 2017), observamos una variante del ritmo básico o *tundete* que consiste en agregar una nota aguda en la segunda corchea o contratiempo del primer pulso del compás.







Figura n.º 8. *Tundete* con contratiempo en el primer tiempo. Fuente: elaboración propia.

En la entrevista que hace Armando Celis a Carlos Hayre, este cuenta de una variante en el *tundete* que consiste en mantener una nota aguda, que llama pedal, la cual es tocada en los contratiempos de los tres tiempos (Celis, 2016), tal como se ve en la figura n.º 9.



Figura n.º 9. Variante del *tundete* básico con nota superior en contratiempo. Fuente: elaboración propia.

Óscar Avilés cuenta, en un video documental, que Ángel Monteverde, cantante del distrito de Barrios Altos, introdujo una forma de acompañamiento en la que una guitarra ejecutaba el acorde en inversión repetidamente, mientras una segunda guitarra mantenía el *tundete* básico (Ghibellini, 2014).



Figura n.º 10. Variante de acompañamiento de Ángel Monteverde. En este caso debe haber una segunda guitarra tocando el *tundete* básico. Fuente: elaboración propia.

Óscar Avilés también hace referencia a un estilo de *tundete* que se ejecutaba en las peñas realizadas en el distrito de La Victoria. En el primer tiempo, se subdivide el bajo y, en el tercer tiempo, se subdivide el acorde, el cual termina con un arpegiado de ese mismo acorde.



Figura n.º 11. *Tundete* al estilo del distrito de La Victoria. Fuente: elaboración propia.

De la entrevista realizada a Ernesto Hermoza hemos rescatado dos variaciones más del *tundete*. La primera variante se muestra en la figura n.º 12: las notas graves que corresponden al segundo y tercer tiempo del *tundete* coinciden con el patrón rítmico del cajón de la figura n.º 2.



Figura n.º 12. *Tundete* con énfasis en las notas graves del segundo y tercer tiempo.  
Fuente: elaboración propia.

En la segunda variante, el acompañamiento presenta una progresión armónica con desplazamientos cromáticos que resaltan el ritmo binario de 6/8. En este caso, la tonalidad está en *do* mayor. Necesariamente debe haber un cajón que marque el ritmo básico del vals. No nos detendremos en esta variante ya que intentamos limitarnos a los toques tradicionales del vals.



Figura n.º 13. *Tundete* con énfasis en las notas graves del segundo y tercer tiempo.  
Fuente: elaboración propia.

Habiendo presentado esta recopilación de los patrones rítmicos y las variantes del *tundete* más empleados en el vals criollo, analizaremos cómo podemos adaptarlos al cuarteto de cuerdas.

## 2.2. Traslado del *tundete* al cuarteto

Así como se determinó la armonía al ser aplicada en el *tundete* de la guitarra, en la textura del cuarteto de cuerdas, también es posible establecer la misma armonía simultáneamente a la adaptación a los patrones rítmicos. Una vez definido estos patrones en el cuarteto, podrán ser transportados a cualquier estructura armónica.

Por otro lado, los patrones generados por la guitarra y el cajón deberán distribuirse entre los instrumentos del cuarteto; esto dará lugar a varias alternativas. Por ejemplo, asignar todo el patrón rítmico únicamente al violoncello, ya que es el principal instrumento en dar la base rítmica y armónica al cuarteto. Otras opciones son distribuir los componentes del *tundete* entre la viola y el violoncello, o entre el segundo violín, la viola y el violoncello. Para simplificar este procedimiento, excluirémos el primer violín de esta textura, ya que se le asigna tradicionalmente la función de sostener la línea melódica principal o *lied*.

### 2.2.1. Rol del violoncello como base rítmica

El violoncello es el instrumento al que, por lo general, le corresponde el rol de base rítmica. Por esta razón, propondremos sus patrones rítmicos a partir de los patrones del cajón. El cello, por su característica morfológica y musical, puede ejecutar una nota base o bajo en primer tiempo y, a su vez, producir el ritmo deseado, por lo que se puede establecer que su rol en el *tundete* es paralelo al de la guitarra.

Una propuesta para adaptar el patrón del cajón de la figura n.º 1 y el *tundete* de la figura n.º 7 a la ejecución del violoncello es la siguiente:

The musical score for Figure 14 consists of three staves. The top staff is for the Cajón (Fig. n.º 1) in 3/4 time, showing a rhythmic pattern of quarter notes with accents. The middle staff is for the Guitarra (Fig. n.º 7) in 3/4 time, showing a series of chords with a 'p.' (piano) dynamic marking. The bottom staff is for the Cello (Propuesta) in 3/4 time, showing a bass line with chords and a 'arco' (arco) dynamic marking.

Figura n.º 14. Patrón rítmico básico del cello. Fuente: elaboración propia.

El ritmo básico o elemental del cello consiste en marcar los tres tiempos del vals, es decir, tocar la misma nota del bajo de la guitarra en el primer tiempo y tocar dos de las notas simultáneas del acorde de guitarra en el segundo y tercer tiempo.

Luego de probar el patrón anterior con el cello, observamos que se logra un mejor resultado si no se repite, en el acorde, la nota del primer tiempo. Así, en el primer compás, tomamos la tónica del acorde de si séptima para el primer tiempo y la tercera y la séptima del acorde para el segundo y tercer tiempo.

Otra opción consiste en utilizar el *tundete* de la figura n.º 9 juntamente con el patrón rítmico del cajón de la figura n.º 3, en el cual se mantiene el contratiempo en los tres tiempos.

The musical score for Figure 15 consists of three staves. The top staff is for the Cajón (Fig. n.º 3a) in 3/4 time, showing a rhythmic pattern of quarter notes with accents. The middle staff is for the Guitarra (Fig. n.º 9) in 3/4 time, showing a series of chords with a 'p.' (piano) dynamic marking. The bottom staff is for the Cello (Propuesta) in 3/4 time, showing a bass line with chords and a 'arco' (arco) dynamic marking.

Figura n.º 15. Variación manteniendo el contratiempo superior. Fuente: elaboración propia.

La siguiente variante consiste en que el cello imite el mismo ritmo del cajón, pero mientras este tiene el segundo y tercer tiempo con sonidos graves, el cello los invierte, y ejecuta sonidos más agudos que se asemejan a la sonoridad de la guitarra.

The musical score for Figure 16 consists of three staves. The top staff is for the Cajón (Fig. n°1) in 2/4 time, showing a rhythmic pattern of quarter notes with accents. The middle staff is for the Guitarra (Fig. n°7) in G major, showing a series of chords. The bottom staff is for the Cello (Propuesta) in G major, showing a melodic line that imitates the Cajón's rhythm by inverting the register, playing higher notes for the second and third beats of each measure.

Figura n.º 16. La línea del cello imita el ritmo del cajón, invirtiendo los registros agudo y grave. Fuente: elaboración propia.

Al juntar el ritmo del cajón mostrado en la figura n.º 2 con el *tundete* de la figura n.º 12, observamos que existe una similitud en la disposición del acorde que se puede adaptar fácilmente al cello.

The musical score for Figure 17 consists of three staves. The top staff is for the Cajón (Fig. n°2) in 3/4 time, showing a rhythmic pattern of quarter notes with accents. The middle staff is for the Guitarra (Fig. n°12) in G major, showing a series of chords. The bottom staff is for the Cello (Propuesta) in G major, showing a melodic line that coincides with the guitar's rhythm.

Figura n.º 17. El ritmo de la guitarra y cajón coinciden con la línea rítmica del cello. Fuente: elaboración propia.

En cualquiera de los casos anteriores, los otros tres instrumentos del cuarteto pueden duplicar la armonía o complementar la rítmica del violoncello, también ejecutar melodías, acompañarlas en terceras o hacer contramelodías en homofonía o en polifonía, ya que la base rítmica ejecutada por el violoncello así lo permite.

### 2.2.2. Distribución armónica y rítmica de los acordes

Si bien es cierto que los patrones rítmicos pueden ser distribuidos entre la viola y el cello, vamos a centrar el estudio en la distribución armónica y rítmica entre el segundo violín, la viola y el cello. En esta propuesta de

instrumentación, utilizaremos el término *violín* para hacer referencia al segundo violín.

Empezamos a distribuir el ritmo del *tundete* básico asignando al cello la nota grave de la guitarra del primer tiempo y distribuyendo el acorde de quinto grado en tercera inversión ( $V_2$ ) del segundo y tercer tiempo entre el cello, la viola y el violín, siguiendo el mismo orden de grave a agudo y manteniendo la disposición.

The musical score consists of five staves. The top staff is for the Cajón (Fig. n°1) in 3/4 time, showing a rhythmic pattern of eighth notes. The second staff is for the Guitarra (Fig. n°7) in 3/4 time, showing a closed guitar chord (V2) in the first measure, with notes for the second and third measures. The third staff is for Vln. II in 3/4 time, marked 'arco', showing the distribution of the chord notes. The fourth staff is for Vla. in 3/4 time, marked 'arco', showing the distribution of the chord notes. The fifth staff is for Vc. in 3/4 time, marked 'arco', showing the distribution of the chord notes. The key signature is one sharp (F#).

Figura n.º 18. *Tundete* básico distribuido entre el segundo violín, viola y cello.  
Fuente: elaboración propia.

Mencionamos que la guitarra deja resonar la nota del primer tiempo, por lo que podemos modificar el *tundete* anterior haciendo que el cello mantenga la primera nota durante los tres tiempos del compás y distribuyendo el acorde entre el violín y la viola. Cuando asignemos dos notas a un instrumento, en primer lugar, debemos considerar que sea posible tocarlos por la disposición de las cuerdas, y, en segundo lugar, evitar posiciones que sean complicadas para lograr una buena afinación. El acorde del  $V_2$  de la guitarra omitía la nota *fa* sostenido, pero podemos añadirla en esta nueva distribución, ya que podemos aprovechar que cada instrumento puede tocar dos notas simultáneas. Así, la viola tocará en media posición las notas *la* y *re* sostenido y el violín tocará el intervalo de quinta de *fa* sostenido y *si*. Esta variante en la textura da mayor sonoridad al conjunto, lo cual puede ser aprovechado en las secciones con dinámica *forte*.

Cajón (Fig. n°1)

Guitarra (Fig. n°7)

Vln. II

Vla.

Vc.

arco

arco

arco

Nota prolongada

Figura n.º 19. *Tundete* básico con nota grave manteniéndola los 3 tiempos y el acorde repartido entre la viola y segundo violín. Fuente: elaboración propia.

En el siguiente sistema, vemos que la viola imita el ritmo y la sonoridad del cajón marcando los dos tiempos del 6/8 con notas agudas y el segundo y tercer tiempo del *tundete* con notas más graves.

Cajón (Fig. n°1)

Guitarra (Fig. n°7)

Vln. II

Vla.

Vc.

arco

arco

arco

Figura n.º 20. *Tundete* similar al anterior con la viola imitando el toque de del cajón. Fuente: elaboración propia.

En la variante de Carlos Hayre, vemos que el patrón rítmico del cajón coincide con el de la guitarra al tocar las notas agudas a contratiempo en los tres tiempos. El violín toca los contratiempos y las notas superiores del segundo y tercer tiempo, el cello mantiene los primeros pulsos durante los tres tiempos y la viola complementa el segundo y tercer tiempo con las notas restantes de los acordes de la guitarra.

Figure 21 shows a musical score for a quartet. The instruments are Cajón (Fig. n°3a), Guitarra (Fig. n°9), Vln. II, Vla., and Vc. The time signature is 3/4. The Cajón part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Guitarra part has chords with accents. The Vln. II, Vla., and Vc. parts have melodic lines with accents.

Figura n.º 21. Distribución en el cuarteto de la variante de Carlos Hayre con notas agudas a contratiempo en los tres tiempos. Fuente: elaboración propia.

Para el siguiente caso, la guitarra y el cajón siguen la misma secuencia en cuanto a la altura de los sonidos, es decir, las dos corcheas del primer tiempo así como la segunda corchea del segundo tiempo son sonidos agudos y correlativos con los acordes agudos de la guitarra, mientras que el primer toque del segundo así como el tercer tiempo son sonidos graves y correlativos con los bajos o bordones de la guitarra. El violín y la viola siguen este patrón, pero el cello marca únicamente los sonidos graves del *tundete*.

Figure 22 shows a musical score for a quartet. The instruments are Cajón (Fig. n°2), Guitarra (Fig. n°12), Vln. II, Vla., and Vc. The time signature is 3/4. The Cajón part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Guitarra part has chords with accents. The Vln. II, Vla., and Vc. parts have melodic lines with accents.

Figura n.º 22. El violín y la viola asemejan el patrón del cajón y guitarra, y el cello refuerza los 2 últimos tiempos del *tundete*. Fuente: elaboración propia.

Para el caso anterior, tenemos una segunda alternativa de distribución en la que la viola marca un 6/8 definido, mientras que el cello y el violín continúan estableciendo el segundo y tercer tiempo del *tundete* básico. Aquí se incrementa la articulación.

Cajón (Fig. n°2)

Guitarra (Fig. n°12)

arco

Vln. II

arco

Vla.

arco

Bajo acéfalo

Vc.

Figura n.º 23. Variante con bajo acéfalo en que la viola marca un 6/8, mientras el cello permanece marcando los dos últimos tiempos del *tundete*. Fuente: elaboración propia.

Una tercera alternativa para este patrón rítmico es que la viola marque únicamente los dos tiempos del 6/8 sin repetir la primera nota; de esta manera, se produce una polimetría de 3/4 y 6/8 simultáneamente. El conjunto Fiesta Criolla utiliza este recurso en el vals *Callejón de un solo caño*, en el cual la primera guitarra lleva el ritmo en 6/8 marcando en dos tiempos el compás y la segunda guitarra sigue llevando el *tundete* en 3/4.

Cajón (Fig. n°2)

Guitarra (Fig. n°12)

arco

Textura densa por el acorde cerrado

Vln. II

arco

Vla.

arco

Vc.

Figura n.º 24. Variante polimétrica en que la viola marca el 6/8. Fuente: elaboración propia.

Tras analizar la variante de Barrios Altos que menciona Avilés (Ghibellini, 2014), asignamos al violín y a la viola las notas agudas repetidas de los acordes de la guitarra. Según refiere Avilés, la segunda guitarra mantenía





el *tundete* básico, por lo que asignamos al cello notas dobles en el segundo y tercer tiempo, a la vez que complementamos la armonía.

Figura n.º 25. Distribución para *tundete* estilo Barrios Altos según Oscar Avilés.  
Fuente: elaboración propia.

Continuando con lo referido por Óscar Avilés abordaremos el *estilo victoriano* (Ghibellini, 2014). La particularidad de este *tundete* consiste en la repetición de la nota grave en el primer tiempo en dos corcheas y el arpegiado en la última corchea, además del *staccato* en el segundo y tercer tiempo. Como se aprecia en la figura, el arpegiado de la guitarra coincide con el tresillo de semicorcheas del cajón. Las dos corcheas iniciales las ejecutará el cello, mientras que el segundo y tercer tiempo serán tocados por los tres instrumentos. Dejamos el arpegiado al violín, y lo simplificamos a dos semicorcheas para mayor claridad en la ejecución.

Figura n.º 26. Acompañamiento al estilo victoriano con arpegiado en la última corchea por parte del violín y repetición de dos corcheas en el primer tiempo del cello. Fuente: elaboración propia.

### 2.2.3. Buscando el sincronismo criollo

En las adaptaciones es relevante el sincronismo rítmico y de alturas que existe entre el cajón y la guitarra principalmente. Vamos a resaltar nuevamente los aspectos que nos acercan al estilo criollo del vals peruano.

El acompañamiento tiene una sonoridad particular al ejecutar los acordes del segundo y tercer tiempo del *tundete*, la cual se parece al *staccato* de los violines. Este efecto se repite en cada una de las variantes que hemos considerado en nuestro desarrollo para el cuarteto y es particularmente especial en matiz de *piano*. Sin embargo, debemos tener en cuenta que, al tocar en *forte*, los instrumentos de cuerda tienden a alargar las notas con *staccato* para lograr un sonido de mayor volumen, por lo que en esta dinámica el efecto será menos notorio.

Por otro lado, la guitarra toca el *tundete* dejando resonar la primera nota de cada compás. Este dato es importante, pues al ser el cello el que normalmente tiene el primer tiempo deberá ejecutar dicha nota prolongándola lo más posible antes de tocar el segundo tiempo. En las figuras n.º 19 y n.º 21, se ha escrito, en la parte del cello, una blanca con puntillo para que este efecto sea aún más notorio.

Ya que una característica de los vales peruanos es la polimetría de 3/4 y 6/8, el ritmo dado por la viola en 6/8 (ver la figura n.º 24) debe ser muy preciso en contraste con el 3/4 del cello y del violín para lograr el efecto deseado.

En las entrevistas a los cajoneadores y guitarristas, se pudo constatar que hacen uso frecuente de rasgueos y *appoggiaturas* rítmicas tanto en el toque del cajón como en el de la guitarra. En ciertos casos puede ser conveniente obviar dichos elementos, sin embargo, en algunos casos como en el ejemplo de la figura n.º 26 su empleo puede ser enriquecedor, no obstante que para lograr una sonoridad clara, se sugiere simplificar estos ornamentos empleando figuras no más subdivididas que la semicorchea.

## 3. EL CASO DE CALLEJÓN DE UN SOLO CAÑO

### 3.1. Descripción formal de la obra

Para hacer uso de los patrones rítmicos estudiados, proponemos una versión para cuarteto del vals *Callejón de un solo caño* del compositor Nicomedes Santa Cruz. Es un vals jaranero, ya que tiene un pulso rápido de aproximadamente 180 ppm. Queremos precisar que nuestra intención es profundizar en los elementos rítmicos de su adaptación al cuarteto de cuerdas.

Aunque en el análisis hemos puesto ejemplos en tonalidad menor, el vals seleccionado para este estudio es en la tonalidad de do mayor, pues la permanencia de patrones rítmicos es independiente de la tonalidad.



La estructura musical de este vals es:

$$\text{Intro} \mid A \parallel B \parallel C \mid A \parallel B \parallel$$

Es común en los vals criollos una introducción de 16 compases con inicio metacrúsico. En este caso, la metacrusa nos lleva a iniciar el vals con un acorde de dominante con séptima ( $V_7$ ), para continuar en la progresión siguiente:

$$\text{Metacrusa} \mid V_7 \mid \sphericalangle \mid I \mid \sphericalangle \mid V_7 \mid \sphericalangle \mid I \mid \sphericalangle \mid V_7 \mid \sphericalangle \mid I \mid V_7/IV \mid IV \mid V_7 \mid I \parallel$$

La introducción termina con una cadencia perfecta y con un arpeggio de dos compases sobre la tónica de la canción.

La estrofa sigue la progresión armónica indicada a continuación:

$$\mid I \mid V_7 \mid I \mid V_7/IV \mid IV \mid V_7 \mid I \parallel$$

Luego de un puente de un compás, se modula a mi bemol mayor con la siguiente progresión:

$$\mid I \mid V_7 \mid I \mid V_7/IV \mid IV \mid \sphericalangle \mid V_7/IV$$

Finalmente, regresa a do mayor con la misma progresión inicial de la estrofa. A continuación, viene el coro con la misma progresión armónica que la introducción; y se repite dos veces.

La sección C es un interludio que lleva la misma progresión armónica que la introducción, para luego retomar una nueva estrofa y terminar con el coro. Normalmente el interludio es una repetición de la introducción, aunque también puede haber una variación de la melodía como haremos en este caso.

### 3.2. El proceso de adaptación

Para iniciar el proceso de adaptación, se transcribe la línea melódica principal en el primer violín y se utiliza el acompañamiento con un patrón rítmico básico en la introducción; además, se incorporan progresivamente distintas alternativas de variación de los patrones que hemos reconocido en ejemplos anteriores. (Ver partitura en anexo).

En el arreglo de *Callejón de un solo caño*, el patrón del *tundete* básico ha sido distribuido en los compases del 1 al 7. En la repetición de la línea melódica, se varía el acompañamiento para permitir que la viola toque el contratiempo del segundo tiempo imitando el ritmo básico del cajón, y los últimos compases de la introducción terminan con ritmos marcados de  $6/8$  ejecutados por el segundo violín y la viola.

En el inicio de la estrofa, se puede observar que se ha utilizado el recurso de dejar resonar la nota del primer pulso como lo hace la guitarra; en este

caso, el cello desempeña ese papel ejecutándolo con el arco. Asimismo, alternamos la línea melódica entre ambos violines para lograr una sonoridad con timbres distintos. Al modular a mi bemol mayor, el cello ejecuta el ritmo del *tundete* y genera un ritmo más marcado, mientras los otros instrumentos tocan la melodía y complementan la armonía. Al retornar a la tónica, nuevamente se prolonga el primer tiempo del *tundete*, pero esta vez la viola es la encargada, mientras el cello ejecuta el *tundete* básico.

Al iniciar el coro, se hace presente la combinación de ritmos de 6/8 y 3/4, tal como vimos en el ejemplo de la figura n.º 24, y a partir del compás 57 utilizamos la variante de la viola marcando el 6/8 y el bajo acéfalo. (Ver partitura en anexo, p. 25).

En el interludio, se emplea nuevamente el *tundete* básico, pero se asigna esta función al cello y al primer violín.

Al revisar las partes melódicas, vemos que, en la introducción, el primer violín ejecuta la melodía completa. En la estrofa, el primer violín toca el antecedente de la primera frase y el segundo violín cierra la frase con el consecuente. Luego, continúa la melodía en el primer violín, esta vez acompañado en homofonía por el segundo violín, en terceras y sextas paralelas.

Similar forma se ve en la sección del coro, a partir del compás 48, donde el primer violín toca la primera frase mientras que, en la repetición de frase a partir del compás 56, el segundo violín acompaña en terceras siguiendo la textura homofónica.

La sección del interludio, a partir del compás 67, es más bien un *lied* del segundo violín, acompañado de una segunda voz por parte de la viola. Luego, se da pase a una frase tocada por los dos violines en terceras que cierra el interludio con tresillos en escala cromática ascendente. (Ver partitura en anexo).

Luego, se repite la estrofa y el coro y se concluye el vals con una escala ascendente en do mayor de dos compases, en viola y cello, y al siguiente compás el cuarteto toca en *tutti* dos corcheas y una negra, las cuales conforman el acorde de do mayor, precedido por una anacrusa de una negra en el acorde de dominante. (Ver partitura en anexo).

## CONCLUSIONES

- Habiendo desarrollado diversos patrones de acompañamiento para el cuarteto de cuerdas, el arreglista o compositor puede aplicar estos patrones en diversas secciones de la obra teniendo en cuenta la característica formal de cada pieza, mientras que en frases en que la melodía es muy florida el acompañamiento debe limitarse a un patrón más simple evitando saturar la textura.



- Aplicar estas formas de acompañamiento puede ser la base para crear variantes y lograr aportar nuevas posibilidades a la versión del vals en cuarteto, pues las posibilidades de combinación rítmica del *tundete* dentro del cuarteto son múltiples.
- Hemos encontrado que es complejo sistematizar las distintas formas de ejecutar el vals que hubo en los distintos barrios o zonas de Lima en diferentes épocas. Por tanto en una investigación es necesario enfocar lugares específicos en que se cultivaban este género y llegar a plasmar en la partitura la gama de formas y variantes aplicables al logro de versiones que mantengan el sentido tradicional del vals en el cuarteto. A partir de este trabajo, observamos que es posible conservar el estilo propio del vals criollo peruano adaptado al cuarteto de cuerdas, por tanto, un procedimiento similar puede plantearse en otros géneros de la música peruana para implementar un repertorio de adaptaciones que permitan difundir nuestra música con sonoridad y texturas propias.

## REFERENCIAS

- Alvarado, P. R. A. (coordinador), y Salazar, A. A. S. (investigador). (2010). *Recopilación de música escrita para cuarteto de cuerdas en Guatemala durante el siglo XX*. Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala, Dirección General de Investigación, Programa Universitario de Investigación de Cultura, Pensamiento e Identidad Guatemalteca, Escuela Superior de Arte (USAC), Cuarteto Contemporáneo de Guatemala, Escuela Municipal de Música.
- Bohórquez, N. A. (2009). *Arreglos para cuarteto típico colombiano*. (Tesis de licenciatura en música). Universidad Tecnológica de Pereira, Pereira.
- Celis, O. A. (2013). El vals peruano: Devenir histórico y formas de toque en la guitarra acústica. *A contratiempo, Revista de música en la cultura*, 22.
- Celis, O. A. (12 de enero de 2016). *Entrevista a Carlos Hayre - Oscar Celis* (Músico e investigador) [video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=9Wx-L25iWPs>
- Ghibellini, R. (Productor). (31 de julio de 2014). *Oscar Avilés - Guitarra magistral* [video]. Recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=L4OZOGVx\\_as&list=RDL4OZOGVx\\_as](https://www.youtube.com/watch?v=L4OZOGVx_as&list=RDL4OZOGVx_as)
- Instituto Nacional de Cultura. (2009). *Celajes, florestas y secretos: una historia del vals popular limeño*. Lima: autor. (Música popular peruana, 1).
- Vásquez, R. E. (1992). *Costa. Presencia africana en la costa peruana*. Lima. Recuperado de: <http://www.chalenasvasquez.com/libro/costa-presencia-africana-en-la-musica-de-la-costa-1992/>

# ANEXOS

## Callejón de un solo caño

Vals de Jarana

Victoria y Nicomedes Santa Cruz  
Arreglo: C.P.B.

♩ = 180

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

7

14 §

22



Partitura del vals *Callejón de un solo caño* adaptada para cuarteto de cuerdas.

Callejón de un solo caño

29

37

45

53

Partitura del vals *Callejón de un solo caño* adaptada para cuarteto de cuerdas.



Callejón de un solo caño

Musical score for measures 61-67. The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The first system includes first and second endings. Measure 61 starts with a treble clef and a common time signature. The bass line features a steady eighth-note accompaniment. The first ending leads to a repeat, and the second ending concludes with a four-measure rest.

Musical score for measures 68-74. This system continues the piece with various rhythmic patterns, including triplets and a four-measure rest in the first staff. The bass line maintains a consistent eighth-note accompaniment.

Musical score for measures 75-81. This system features more complex rhythmic figures, including triplets and sixteenth-note runs in the upper staves. The bass line continues with the eighth-note accompaniment.

Musical score for measures 82-88, marked "D.S. al Coda". The score concludes with a Coda symbol. The first staff has a treble clef and a common time signature. The piece ends with a final cadence in the first staff, while the other staves continue with their respective parts.



Partitura del vals *Callejón de un solo caño* adaptada para cuarteto de cuerdas.