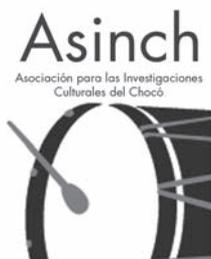


# Músicas tradicionales del Pacífico Norte colombiano

## Al son que me toquen canto y bailo

Cartilla de iniciación musical

Leonidas Valencia Valencia





Libertad y Orden

Ministerio de Cultura  
República de Colombia

Álvaro Uribe Vélez	<i>Presidente de la República de Colombia</i>
Paula Marcela Moreno Zapata	<i>Ministra de Cultura</i>
María Claudia López Sorzano	<i>Viceministra de Cultura</i>
Enzo Rafael Ariza Ayala	<i>Secretario General</i>
Clarisa Ruiz Correal	<i>Directora de Artes</i>
Alejandro Mantilla Pulido	<i>Asesor Área de Música</i>
Jorge Franco Duque	<i>Coordinador Componente de Investigación y Músicas Tradicionales</i>
Johanna Pinzón Rodríguez	<i>Coordinadora Componente de Divulgación</i>

Leonidas Valencia Valencia	<i>Autor</i>
Ana María Arango	<i>Asistente de investigación</i>
Luis Enrique Valencia Valencia	<i>Asistente pedagógico</i>

*Asesoría General* Área de Música Ministerio de Cultura

<i>Coordinación de edición</i>	Ana María Arango
<i>Edición de textos y partituras</i>	Rafael A. Cuesta Mena
<i>Formadores</i>	Neyvo De J. Moreno Becerra

Músicos de grabación

Cecilio Lozano
César Murillo
Heriberto Valencia
Abel Murillo - Tambora
Leonidas Valencia Peña - claves y platillos
Migdonio Rivas - Redoblante y Jazz Palo
José Luis Perea - Platillos
Tomás Domingo Moreno - Clarinete
Constantino Herrera - Clarinete
Leonidas Valencia Valencia - Bombardino
Argeiler Gómez, Amelia García y Coro Batuta.
Constantino Herrera Jr. Tino

Voces  
Grabación y Mezcla

<i>Prensaje</i>	Grupo Alba
<i>Fotografías</i>	Ana María Arango
<i>Ilustraciones interiores</i>	Margarita Arango
<i>Diseño e ilustración de portada</i>	Carlos Arturo Robles Ayala
<i>Diagramación electrónica</i>	Marlén Navarrete Garzón
<i>Revisión de textos</i>	Ana María Arango
<i>Producción gráfica</i>	Opciones Gráficas Editores Ltda.

**Plan Nacional de Música para la Convivencia**

Calle 11 N° 5 -16 Bogotá, D.C. - Colombia  
Teléfonos (+571) 2435316 - (+571) 2818840  
plandemusica@mincultura.gov.co  
www.mincultura.gov.co

Primera edición, 2009  
© 2009, Ministerio de Cultura  
ISBN Obra completa: 978-958-8250-15-1  
ISBN Volumen 4: 978-958-8250-65-6

Nota: material impreso para distribución gratuita con fines pedagógicos y culturales. Queda estrictamente prohibida su reproducción total o parcial con ánimo de lucro, por cualquier sistema o método electrónico sin la autorización expresa para ello.

La presente publicación efectuó ante la Asociación Colombiana de Editoras de Música —**ACODEM**— el pago de **DERECHO DE INCLUSIÓN DE OBRAS EN FONOGRAMAS DEL CONTROL EDITORAS ASOCIADOS**, ordenado por las disposiciones legales colombianas en materia de derechos de autor.

# Contenido

---

Presentación .....	4
La cartilla del Eje Pacífico Norte .....	5
<b>1. Contexto .....</b>	<b>7</b>
1.1. Dinámicas regionales de la vida musical del Pacífico Norte .....	7
1.2. Formas de transmisión de saberes musicales y espacios de formación .....	10
1.3. Oralidad, corporalidad y escritura .....	13
1.4. El rol del maestro .....	15
<b>2. Prácticas instrumentales y vocales .....</b>	<b>16</b>
2.1. Prácticas vocales .....	16
2.1.1. Prácticas vocales y su función social .....	16
2.1.2. Práctica vocal como herramienta pedagógica .....	17
2.2. Prácticas instrumentales .....	17
2.2.1. Formatos instrumentales .....	17
2.2.2. El rol social de los formatos instrumentales .....	20
2.2.3. Prácticas instrumentales y sus procesos de reproducción .....	20
2.3. Interfluencias .....	21
Nuevas músicas en la región .....	22
<b>3. Lúdica del Pacífico Norte .....</b>	<b>23</b>
3.1. Caracterización del repertorio lúdico: actividades pedagógicas .....	23
3.2. Los bailes en la interiorización de las músicas regionales .....	28
<b>4. Sistema métrico .....</b>	<b>29</b>
4.1. Pulso .....	29
4.2. Acento .....	30
4.3. Compás .....	30
4.4. División del pulso (binario y ternario) .....	31
4.5. Matriz métrica .....	32
4.6. Regímenes acentuales (claves) .....	33
4.7. Músicas influenciadas .....	35
<b>5. Estructura ritmo percusiva .....</b>	<b>39</b>
5.1. Notación musical de percusiones, grañas y bases rítmicas alternativas .....	39
5.2. Bases rítmicas de percusión .....	41
5.3. Elementos rítmicos y ejercicios .....	43
5.4. Partituras piezas musicales tradicionales .....	67
Glosario .....	86
Anexos	
Repertorio del C.D .....	88
Contenido de la grabación .....	88
Bibliografía .....	92

## Presentación

A partir del año 2003, el Ministerio de Cultura puso en marcha el Plan Nacional de Música para la Convivencia como Política de Estado, proyecto que se enmarca dentro del Plan Decenal de Cultura y Planes de Desarrollo sucesivos (2002 – 2006 y 2006 – 2010).

El Plan Nacional de Música para la Convivencia se propone ampliar las posibilidades de práctica, conocimiento y disfrute de la música a través de la creación o fortalecimiento de escuelas de música en todos los municipios, además busca hacer de la música una herramienta que contribuya al desarrollo de los individuos y de las comunidades, al fortalecimiento de mejores oportunidades de educación y esparcimiento para las nuevas generaciones de colombianos, y a la construcción de proyectos colectivos en torno a esta expresión artística. Las escuelas de música posibilitarán el desarrollo de prácticas colectivas de música tradicional, coros, bandas y orquestas, generando de esta manera, espacios de expresión, participación y convivencia.

Para el logro de estos propósitos el plan se estructura en componentes de la siguiente manera: gestión, formación, dotación de instrumentos y de materiales didácticos, Circulación, Creación, Emprendimiento, Información e investigación.

Como estrategia de apoyo al proceso formativo el Ministerio de Cultura desarrolla un proyecto editorial destinado a la elaboración de materiales pedagógicos y musicales que recogen diversas características culturales y formas de conocimiento, que corresponde a las necesidades y niveles de desarrollo de los procesos formativos.

Desde 1999 el área de música del Ministerio de Cultura inició la implementación del proyecto de músicas tradicionales como experiencia piloto en los Municipios de los Montes de María en Bolívar y Sucre, Tumaco en Nariño y los Departamentos del Meta, Arauca, Vichada y Casanare; el Plan priorizó el proceso formativo con niños, jóvenes y maestros de estos municipios y el fortalecimiento de sus Escuelas; con la puesta en marcha del Plan Nacional de Música para la Convivencia, este proyecto logra cobertura en todos los Departamentos del país atendiendo las particularidades de las músicas tradicionales de cada región o subregión, en una propuesta de ejes de música tradicional.

Los ejes permiten identificar las músicas de la tradición con relación a un territorio que prioritariamente las ha producido y en donde generan un fuerte arraigo social y por ende, una especial identidad, además, hacen referencia a los formatos instrumentales y los géneros más representativos; así se proponen los siguientes ejes:

- Eje de músicas isleñas: músicas de shotis, calipso, zóka y otros.
- Eje de música vallenata, formatos de acordeón y guitarras con músicas de son, merengue, puya y paseo.
- Eje de músicas de pitos y tambores. Formatos de gaita, pito atravesao, tambora, baile cantao, banda pelayera y otros, con músicas de cumbia, bullerengue, porro, fandango y otros.
- Eje de músicas del pacífico norte. Formato de chirimía con músicas de porro chocono, Abozaos, alabaos y otras prácticas vocales.
- Eje de músicas del pacífico sur; formato de marimba con músicas de currulao, Berejú, entre otros y prácticas vocales.
- Eje de músicas andinas del centro oriente, formatos de torbellino, estudiantinas, tríos y prácticas vocales, entre otros; con bambuco, pasillo, shotis, rumba y otros.
- Eje de músicas andinas del centro sur. Formato cucamba tríos, duetos vocales, con músicas de Sanjuanero, caña, rajaleña, bambuco y otros.
- Eje de músicas andinas del sur occidente, formatos campesinos, bandas de flautas, andino sureño, con músicas de san juanito, pasillo, tincu, huayno y otros.
- Eje de músicas llaneras, formato de arpa y bandola llanera con cuatro y capachos, con músicas de joropo.
- Eje de músicas del Trapecio Amazónico, formato diversos con músicas de frontera entre músicas de Colombia y de otros países, tales como el forró, el carimbó, baiones, boi-bumbá, xotes, lambadas, porros, cumbias, vales, huaynos, además de expresiones híbridas entre músicas de colonización y músicas indígenas.

Esta propuesta aunque no pretende ser excluyente ni exhaustiva, se estructura para facilitar, el estudio de las músicas y el desarrollo de los procesos formativos en el país que adelanta el Plan Nacional de Música para la Convivencia y por consiguiente fundamenta la creación de materiales didácticos que apoyan dichos procesos.

Como resultado de varios años de trabajo en procesos de investigación y de experimentación pedagógica, tenemos el placer de entregar la colección cartillas de iniciación en músicas tradicionales; como una forma de materializar el diálogo entre los saberes tradicionales y los saberes académicos, experiencia que constituye para el Ministerio de Cultura, una notable oportunidad de ampliar el conocimiento, sobre las prácticas culturales diversas del país y enriquecer el camino hacia la edición de materiales pedagógicos en este campo.

Este proyecto editorial se fundamenta en la labor de investigación y creación musical y aspira a integrar las diversas regiones del país a través del conocimiento riguroso de las músicas y sus contextos mediante la circulación y el intercambio.



## La Cartilla

La cultura musical del Pacífico Norte colombiano es un soporte fundamental para la vida social de las comunidades que lo habitan. Los montes, los ríos y las selvas que acogen a pobladores negros, indígenas y mestizos son el telón de fondo de una amalgama musical en el que se dan cita procesos históricos de colonización, reafirmación y resistencia. Así, dichos procesos se traducen en un quehacer musical diverso, ecléctico y dinámico en el que la tradición oral, transmitida de generación en generación, cumple un rol fundamental dentro de los contextos sacros y profanos.

La cartilla que aquí se presenta es una propuesta teórica y metodológica que a partir de la valoración de los espacios informales tradicionales de transmisión de conocimiento, busca sistematizar ciertas manifestaciones con el fin de servir de apoyo a los nuevos contextos de formación de la región y a los demás procesos formativos y de investigación en el país. De esta manera, este material está concebido como una herramienta para los maestros que lideran los procesos de pedagogía musical de niños y jóvenes en las diferentes Escuelas de Música Tradicional Popular del país.

Este material es una guía más no un referente único. En la medida que se priorizan unas músicas sobre otras y unos formatos instrumentales sobre otros, reconocemos que manifestaciones más fuertes han opacado a otro tipo de expresiones que también cumplen roles fundamentales en la vida social de las comunidades dentro del territorio.

Geográficamente este eje abarca dos departamentos: Chocó y Antioquia (Urabá). En este territorio los formatos tradicionales que tienen un mayor reconocimiento en la actualidad son **la chirimía** y **las expresiones vocales** (polifónicas o de solistas). Sin embargo existen en la región otros formatos instrumentales como el conjunto de **tamborito**, el **sexteto** y el **conjunto de marímbula**.

A pesar de que el Pacífico Norte se caracteriza por la enorme variedad de estilos musicales, la circulación de repertorios actuales con fuerte arraigo en la región y el eclecticismo de los músicos ante dicha riqueza musical, en esta cartilla nos centraremos en las músicas consideradas “tradicionales” y “populares”. Entendemos por músicas tradicionales las construcciones sonoras de tipo comunitario e individual en donde el fin es la aprehensión de sonoridades codificadas culturalmente que permiten un alto reconocimiento de los sujetos en un sector o región. Y las músicas populares, aquellas que tienen



Músicos de Chirimía en San Pacho 2006.  
Fotografía: Ana María Arango



una amplia aceptación por parte del pueblo y que circulan por diversos medios masivos (radio, televisión, cine, festivales, etc.).

**Al son que me toquen canto y bailo** esta organizado para desarrollar paulatinamente la iniciación musical ritmoperkusiva, armónica, melódica e improvisatoria, a través de la producción y reproducción de sonoridades como estrategia metodológica y del diálogo de saberes tradicionales y académicos. Por otra parte, este material expone la caracterización de los contextos en los cuales se transmiten los saberes musicales tradicionales y las formas de reproducción de los mismos. En la presentación de dichos contextos se tendrá en cuenta la relación músicas- territorio, el rol del maestro, la importancia del cuerpo, la tradición oral y la escritura en los desarrollos pedagógicos.

Otro elemento fundamental que desarrolla la cartilla es la caracterización de las prácticas vocales e instrumentales, sus funciones sociales y su uso como herramienta pedagógica dentro de los procesos de formación. Trabajaremos sobre los instrumentos más representativos de los formatos regionales: tambora, redoblante, platillos de choque, clarinete y bombardino (“cobre”). Y en las prácticas vocales caracterizaremos los grupos vocales de alabaos, gualí y pregones. Las actividades y sugerencias pedagógicas estarán encaminadas a fortalecer los mecanismos de apropiación a través de la sensibilización y el conocimiento de los contenidos a desarrollar de manera teórico práctica (ensamble).

En los apartados finales, **Al son que me toquen canto y bailo** analiza el sistema métrico y la estructura ritmoperkusiva. En ellos se desarrollarán convenciones, bases alternativas, regímenes acentuales (claves), con ejemplificaciones pertinentes haciendo uso del repertorio regional: músicas de abozao, porro chocono, son chocono, tamborito, aguabajo, polka, jota, danza, contradanza, “foxtross”, “stross”, saporronción, bunde, pasillo, entre otros.

La cartilla presenta un glosario de terminología musical regional y el contenido del disco compacto. Las canciones propuestas en este C.D., han sido recreadas o adaptadas a partir de la tradición oral, los juegos, rondas, canciones y piezas instrumentales propias del contexto.

En un anexo, se incluye una muestra de canciones y piezas musicales tradicionales del eje con música y texto, que servirán de apoyo al desarrollo de actividades en el nivel melódico. Sus textos literarios además de facilitar la comprensión del *ethos* local, son la base para incentivar la creatividad mediante juegos de invención/improvisación de nuevos textos manteniendo métrica y cadencia.

El material sonoro está diseñado para que los niños se familiaricen con las melodías, las tímbricas, los estilos y el sabor propio de las músicas de esta región. Quien se sirva de él debe entender que es preciso utilizar otros materiales musicales, buscar el concurso de memorias vivas o portadores de saberes tradicionales para que interactúen con los estudiantes y sirvan de enlace y puente legítimo entre, por una parte, la escuela y comunidad, y por otra, el presente y la tradición.

El material de esta cartilla en su parte gráfica se presenta para la visualización del maestro y solución de dudas más no como método impositivo de aprendizaje para los docentes. La graficación debe abordarse con mucha responsabilidad como una opción que genere una condición, más no como una condición que genera imposición.

Como ya hemos mencionado, esta cartilla prioriza algunas prácticas musicales regionales y deja de lado nuevas manifestaciones relevantes en la comunidad como la salsa, el reggaetón, el vallenato y el rap entre otros. Dichas manifestaciones, hacen parte de fenómenos que responden a tendencias contemporáneas producto de las nuevas tecnologías y la globalización de las industrias y estéticas musicales. Lejos de establecer prejuicios negativos frente a estas músicas, las Escuelas de Músicas Tradicionales deben reconocer los aportes de estas expresiones y servir de mediadoras y articuladoras dentro de procesos incluyentes.

Para el eje Pacífico Norte las músicas tradicionales son elementos artífices de la resistencia de valores autóctonos y locales que contribuyen a la construcción de un proyecto educativo incluyente y comunitario fortaleciendo el tejido social y permitiendo la sana convivencia de nuestros pueblos.





La música es un elemento fundamental en el desarrollo y equilibrio de la vida social de los pueblos<sup>1</sup>. Creada y utilizada de manera espontánea, la música genera espacios de socialización y amarre comunal. En contextos cotidianos y extraordinarios, rituales sacros o profanos, las músicas tradicionales cuentan con la tradición oral como un elemento primordial que genera espacios de comunicación y construye identidades<sup>2</sup>.

Aunque no suelen estar incluidas en la educación formal de los diferentes planteles educativos, las músicas tradicionales se arraigan en el inconsciente colectivo de las comunidades y se vuelven estructurantes de su memoria cultural. Por este motivo, la Escuela de Música Tradicional, como política pública, esta llamada a garantizar la permanencia y continuidad de las prácticas musicales regionales, erigiéndose en motor e incentivadora de los saberes locales tradicionales.

A continuación expondremos el contexto que caracteriza y rodea la vida musical del Pacífico Norte para, a partir de allí, entrar a comprender sus roles y de qué manera la tradición oral y la corporalidad son pilares fundamentales en la reproducción de saberes musicales.

### 1.1. Dinámicas regionales de la vida musical del Pacífico Norte

El departamento del Chocó y el Urabá antioqueño (Pacífico Norte) están localizados en la costa Pacífica de Colombia, entre Panamá y el río San Juan. Con su clima de selva tropical, es uno de los puntos más húmedos del planeta y está habitado primordialmente por comunidades indígenas, afro y mestiza. La población afrodescendiente del eje Pacífico Norte es de aproximadamente



<sup>1</sup> Partimos de la idea de “vida social” de Tim Ingold y de esta manera lo ampliamos al concepto de “vida musical”. Para Ingold, no existe una entidad suprema llamada “sociedad” ni una especie de juego que se llama “cultura”, sino una “vida social” que responde a un proceso en el que los sujetos interactúan a través de la cultura como instrumento. Para una ampliación sobre el concepto de “vida social” ver Ingold (1986).

<sup>2</sup> La identidad, como señala Peter Wade, es una idea o sensación que esconde en su definición una complejidad múltiple. La identidad es “situacional”, no es constante y se construye a partir de la diferencia en cada acto de representación de los sujetos o de las poblaciones en su vida cotidiana (Wade, 2002: 256).



446.000 habitantes y la población entre indígenas y mestizos de 188.785, con un total de 634.785 habitantes<sup>3</sup>. Así, nos encontramos con una mayoría afrodescendiente cuyas manifestaciones sonoras marcan por completo los repertorios, las tímbricas, los estilos y la organología de la región.

El eje Pacífico Norte es una de las zonas más pobres y apartadas del país. En él encontramos una historia de esclavitud, sometimiento y aislamiento geográfico que todavía no termina y que alimenta el estigma y la realidad socioeconómica de las comunidades negras e indígenas<sup>4</sup>.

Después de tres siglos de explotación podemos decir que en el Pacífico colombiano la imposición de la doctrina católica colonial estableció una compleja maquinaria de intercambio cultural en la cual los sectores dominantes trataron de invisibilizar el legado africano de los esclavizados. A pesar de esto, las expresiones musicales son el resultado de una historia de reafirmación y resistencia que se evidencia en la estructura rítmica y sonora y en el lenguaje corporal de los afrodescendientes.

Las relaciones entre música y territorio son complejas debido a su vitalidad, movilidad y dinamismo. En el eje Pacífico Norte la circulación de las músicas está determinada por elementos como la oralidad, las festividades y los medios masivos de comunicación. En estos procesos de interfluencia, es decir los procesos de intercambio de culturas musicales, intervienen los ambientes naturales (ríos, selvas, fauna, etc.) que modifican y le dan un sello particular



Río Atrato 2008. Fotografía: Ana María Arango

a cada subregión. Por ejemplo en la región del Andágueda el fuerte caudal y la sonoridad que produce el río obliga a los músicos a desarrollar altos volúmenes en la ejecución de los membranófonos e idiófonos.

Los formatos musicales del eje Pacífico Norte están enmarcados en instrumentos de viento y percusión y la voz como instrumento principal en el formato vocal polifónico. El formato de mayor uso y reconocimiento es la chirimía; luego, en orden de prioridad el formato vocal polifónico, formato sexteto, conjunto tamborito y conjunto de marímbula.

Las manifestaciones vocales están fuertemente arraigadas en todo el eje Pacífico Norte. Por su parte, el formato chirimía tiene una alta presencia en la región del San Juan y del Atrato. En la costa Pacífica chocona encontramos que el formato con mayor arraigo es el conjunto de tamborito (Nuquí, Bahía Solano, Juradó y Bajo Baudó), mientras que el

<sup>3</sup> [www.dane.gov.co](http://www.dane.gov.co)

<sup>4</sup> Para una mayor comprensión de la historia del Chocó y sus dinámicas socioeconómicas ver SHARP, William. 1975. "The profitability of slavery in the Colombian Chocó". En: *Hispanic American Historical Review*. 55. (3): 468-481. 1989. "La economía y la sociedad coloniales: 1550- 1800". En: *Nueva Historia de Colombia*. Vol. 1. Bogotá: Planeta, pp. 117-152 y COLMENARES, Germán 1976. *Historia económica y social de Colombia*. Medellín: Editorial Lealón.



conjunto de marimba tiene presencia en el Bajo Atrato. En menor escala, en el resto del territorio correspondiente al eje Pacífico Norte encontramos el formato instrumental sexteto que hace presencia sobre todo en las reuniones y festividades domésticas (ver en el capítulo 4 la caracterización de formatos)<sup>5</sup>.

A lo largo de toda la Costa Pacífica, en los contextos fúnebres encontramos los alabaos, gualíes, romances y alumbramientos. Estos corresponden a cantos, plegarias, peticiones, saludos, agradecimientos a los santos y despedidas a los muertos. Las interpretaciones que se llevan a cabo durante estos rituales son consideradas las músicas sacras de las poblaciones afro y son manifestaciones fundamentales generalizadas en todo el eje.

Las músicas sacras y profanas conviven sin disociarse. Es decir, se complementan dentro de los diferentes contextos como las festividades de santo o los funerales. Esta mixtura es la que da vida a ese marcado sincretismo religioso en la región. Las fiestas patronales constituyen los acontecimientos más importantes del año tanto para los músicos como para el pueblo en general. Dichas fiestas configuran un complejo espacio simbólico en la vida religiosa, social y política de los municipios. La comunidad se recoge en la fe y en las pasiones, la dicha y el jolgorio. Los límites entre lo sagrado y lo profano, lo “divino” y lo humano, la riqueza y la pobreza, se vuelven borrosos, difíciles de determinar y difíciles de entender.

La Fiesta de San Francisco de Asís en Quibdó es un referente obligado en las festividades del eje. En el San Pacho, como llaman

cariñosamente los quibdoseños a su santo patrón, las procesiones dan inicio y concluyen la celebración. En dichas procesiones el rol de la Banda Municipal San Francisco de Asís es fundamental dentro de la vivencia de la invocación y las plegarias por medio de los himnos. Por otra parte, hay una marcada actividad musical que acompaña los desfiles de los barrios. En estos desfiles las chirimías cumplen un rol fundamental; jóvenes y mayores, principiantes y veteranos, toman los instrumentos e inundan todos los espacios con sus vibraciones y estridencias. Esta vivencia de las fiestas de Quibdó se replica en las demás poblaciones y el formato instrumental de chirimía se considera actualmente un primordial dentro de las celebraciones de las fiestas patronales de veredas y municipios.

Las fronteras entre las músicas rurales y las músicas urbanas son difíciles de definir. El formato de chirimía por ejemplo, responde a fenómenos urbanos de interinfluencia<sup>6</sup> pero, a la vez, es un elemento fundamental en las fiestas rurales. En los pueblos y veredas existen formatos diferentes al de chirimía, así, ésta no está presente en su cotidianidad y es traída de las principales cabeceras municipales

Músicos de Chirimía en San Pacho 2006. Fotografía: Ana María Arango



<sup>5</sup> Para una mayor profundización de los formatos y contextos ver Valencia (2004).

<sup>6</sup> Por interinfluencia entendemos aquella dinámica de intercambio de elementos de las culturas musicales de diferentes sectores y grupos sociales.





Revulú en San Pacho 2006. Fotografía: Ana María Arango

procesos de resistencia y reafirmación (Arango, 2007).

## 1.2. Formas de transmisión de saberes musicales y espacios de formación

Desde su más temprana edad e incluso podríamos decir que desde antes de nacer, los niños pequeños acceden a todo un mundo sonoro por medio del canto de sus madres. La música es un elemento fundamental en el fortalecimiento de la relación madre-hijo ya que con el canto se comparte mucho más que un mundo sonoro, hay un universo de valores

éticos y toda una cosmovisión,

es decir, una forma de ver el mundo. De esta manera, en el Pacífico colombiano la música, al igual que el baile, es un elemento clave dentro de los procesos de socialización y por lo tanto dentro de la construcción de sujetos.

Más adelante, cuando el niño crece comienza su proceso de aprendizaje musical debajo de las piernas de los músicos mayores. Ver, observar cuidadosamente al músico preferido es el primer paso. Cuando el maestro ve el interés en el pequeño comienza de vez en cuando a cederle su instrumento y se inicia un proceso de imitación; el maestro guía y el niño reproduce lo que ve repitiendo una y otra vez.

En los contextos domésticos, informales y cotidianos del Pacífico se aprende haciendo; esto quiere decir que después de observar y de memorizar con el canto, una vez las manos logran soportar el peso de los platillos, el bombo o los instrumentos de viento, hay que lanzarse! Generalmente no hay nadie que le diga al niño: “intenta tocar esto” o “esto se toca así...”; él simplemente agarra el instrumento y toca lo que buenamente pueda... si sigue insistiendo, es probable que encuentre un tutor, niño, joven o adulto.

para amenizar las fiestas (Quibdó, Istmina, Tadó, Condoto, Rio Sucio). Por otra parte, encontramos que formatos eminentemente rurales como el conjunto tamborito, el conjunto de marímbula y el sexteto llegan a los centros urbanos y generan interesantes procesos de mezclas sonoras y usos sociales.

Los conjuntos de sexteto y flauta de carrizo, son formatos que anteceden al conjunto chirimía y son de extracción rural. De esta manera, las músicas se encuentran y se mimetizan, llegando a fusionarse incluso con las nuevas tendencias musicales produciendo fenómenos como la “chirisalsa”, el “chirireggae”, la “chirichampeta” y el “chirivalle-nato”. Todos estos géneros son producto de la convivencia, la interfluencia y el mimetismo natural de las músicas en sus diversos contextos.

Las músicas tradicionales populares del Pacífico Norte desbordan espontaneidad y son el vehículo de los sentimientos regionales. Así se vivencian como música propia de los constructos sonoros y culturales del pueblo dando cuenta de una historia de intercambios inter-étnicos, adoctrinamientos por parte de las misiones, dinámicas económicas y



En el Eje Pacífico Norte encontramos como espacios claves en la transmisión de saberes musicales: las escuelas de música de la iglesia, la banda municipal, las escuelas y colegios, la fiesta, los barrios y los contextos familiares entre otros (Arango, 2007).



Los niños atentos a los músicos, de ahí comienza su proceso de aprendizaje musical.  
Fotografía: Ana María Arango

Las misiones católicas en el norte del Pacífico hicieron de la música una de las principales herramientas de adoctrinamiento. La iglesia vio en la música un instrumento fundamental para la divulgación de la fe y muchos de los instrumentos de origen europeo que después se asentaría en los centros urbanos como Quibdó e Istmina llegaron por la vía de las misiones. En el caso particular de Quibdó, la escuela del Padre Isaac Rodríguez, un español proveniente de la Provincia de León, es aun hoy en día un referente obligado dentro de los procesos de aprendizaje del municipio. Los músicos más reconocidos y sobre todo aquellos que han liderado procesos de formación, estudiaron con Rodríguez y lo recuerdan como un pilar fundamental en su formación tanto musical como personal.

En la Escuela de Música de la Catedral de Quibdó al igual que en todos los centros coloniales que implementaron la religión católica y protestante, podemos ver la priorización de unos valores éticos y estéticos europeos, la presencia de la lecto- escritura como método fundamental de aprendizaje, la priorización del canto religioso y la exclusión de las expresiones locales autóctonas.

Cuando los niños y jóvenes habían pasado por el método de la escuela en la catedral, eran enviados a la banda. La banda es por lo tanto otro de los escenarios fundamentales de educación musical en los centros urbanos y principalmente en Quibdó en donde hasta nuestros días la

Banda Municipal San Francisco de Asís es considerada la máxima institución musical. Dentro de ella, encontramos un interesante espacio de negociación entre lecto- escritura vs. tradición oral y, repertorio “universal” vs. repertorio local tradicional.

Las escuelas y colegios son también un espacio importante en la transmisión de conocimientos musicales y de hecho, se convierten en determinantes para la construcción de saberes. Los maestros del Pacífico Norte tienen muy claro que la música al ser un elemento vivo y permanente en el día a día



Comparsas en San Pacho 2008.  
Fotografía: Ana María Arango



de la comunidad, es un instrumento absolutamente eficaz en la socialización de valores y conocimientos.

Las fiestas religiosas y en especial las patronales, aquellas en las que se le rinde culto a un santo o a una virgen, son tal vez los espacios de aprendizaje musical más exigentes dentro del Eje Pacífico Norte. En ellas los músicos ponen a prueba toda su destreza tocando durante horas y en los municipios en los que se desarrollan desfiles y procesiones, tocando de pie sin importar las inclemencias del clima ni los “atropellos” de los danzantes. Además de la resistencia física, el músico debe mostrar en las fiestas su capacidad socializadora con los oyentes estableciendo una comunicación por medio del sonido, los gestos y la pantomima. En las fiestas por lo tanto, los músicos ponen a prueba todas sus capacidades y el pueblo como jurado es quién decide si sirve o no en la interpretación de un repertorio que lo identifica.

Finalmente, hablaremos de los espacios domésticos y el barrio como un escenario informal muy importante dentro de los procesos de aprendizaje musical del eje. Ya mencionamos el rol de las madres en la transmisión de todo un universo sonoro hacia sus hijos. Así, el entorno familiar influye en el desarrollo de las capacidades del niño y por eso es común ver que generalmente los músicos vienen de

familias de músicos ya que si un niño está expuesto todo el tiempo a la música es muy probable que avance más rápidamente en el proceso de adquisición de conocimiento. Por lo tanto, las tradiciones familiares son fundamentales en el aprendizaje musical. Cada familia tiene su sello: su repertorio, su estilo específico de interpretación, su reconocimiento en uno u otro instrumento o instrumentos, sus escenarios, sus historias y anécdotas, sus valores y comportamientos. Dentro de los espacios domésticos: la familia y el barrio, los niños imitan a los mayores pero también se imitan entre sí, generan competencias, se reconocen unos sobre otros como más virtuosos, o con mejor ritmo, mejor memoria, etc. En el Pacífico Norte, así como en la mayoría de las culturas musicales tradicionales, las fronteras entre intérprete y público son difusas (Nettl y Béhague, 1985). La figura del “genio musical” -como define Blacking este fenómeno tan occidental de reconocer el talento musical sólo en unos pocos (1973: 15)- es borrosa y poco tangible sobre todo porque los oyentes tienen una amplia participación dentro de los performance. Esto hace que dentro de los ambientes domésticos -a pesar de que hay “figuras” reconocidas-, los oyentes, el “público” participe con la interpretación de instrumentos y el canto. Por esta alta participación de quienes oyen, la exigencia hacia los músicos se hace mucho mayor y si un músico logra mantener el “monopolio” sobre la interpretación de un instrumento, es porque se trata de una persona realmente virtuosa.

Muchas veces los niños no encuentran instrumentos como la guitarra o el clarinete para emprender su proceso de iniciación musical, pero en el Pacífico esto poco importa; los niños se valen de cualquier objeto para demostrar su capacidad y talento. En los barrios es común ver que toman las tapas de las ollas, los baldes, botellas, mangueras, hojas de árboles y cualquier tipo de objeto para iniciar una gran orquesta.



Actualmente existen otros espacios de encuentro y formación musical como concursos, encuentros, festivales, seminarios, conciertos y los medios de comunicación como radio, televisión e internet. Todos estos espacios que hemos descrito hacen parte de la vida musical del eje Pacífico Norte y deben ser tenidos en cuenta a la hora de abordar las actividades lúdicas en las Escuelas de Música Tradicional de los municipios. Los niños se sentirán mucho más identificados con la escuela si se vinculan a ella los contextos informales tradicionales como los espacios domésticos y la fiesta.

### 1.3. Oralidad, corporalidad y escritura

Es lastimoso una tradición sin academia pero lo es mucho más una academia sin tradición. La oralidad, es decir ese mecanismo por el cual se comunican las personas a viva voz, es un común denominador en la construcción y apropiación de los saberes tradicionales musicales para construir hechos sonoros que satisfacen las necesidades inmediatas en una comunidad. En el eje Pacífico Norte colombiano la riqueza de la tradición oral no tiene límites; las grandes posibilidades de encuentros y reuniones debido a la cohesión social que caracteriza a la región, hacen que los saberes se transmitan oralmente de generación en generación. Lo mismo ocurre con el uso del cuerpo en la vida musical del Pacífico, los encuentros sociales hacen de la música, el baile y la pantomima elementos fundamentales dentro de los procesos de interacción. La riqueza corporal impregna los modos de ser de los pobladores de esta región. Y durante las celebraciones religiosas, cívicas o domésticas es común encontrarse con cuerpos sudorosos que se expresan abiertamente llegando muchas veces a imitar animales, personajes reales o personajes ficticios hasta alcanzar el éxtasis:

“El baile del negro africano, en su origen es siempre pantomímico; las danzas han sido procedimientos rituales de la religión y de la magia para propiciar y dominar la voluntad de las potencias misteriosas. No pocos de esos movimientos primitivos sobreviven también en muecas, gestos, ademanes, pasos, mudanzas y figuras coreográficas de los tiempos actuales.



Entre los africanos la danza es simulación de algo que ha pasado o va a pasar; todos los episodios de la vida social son así traducidos en danzas. Todos los movimientos de las danzas primarias fueron simbólicos, llenas de sentido mágico religioso. Los negros africanos poseen cantos bailados que se clasifican como gnómicos ó de función pedagógica”

(Valencia, 2004:9).

El uso del cuerpo es entonces fundamental dentro de los procesos de aprendizaje musical. La percusión sobre el cuerpo por ejemplo, es una de las principales herramientas de aprehensión de lógicas sonoras. El “espíritu tamborero” del hombre del pacífico hace que éste utilice su cuerpo como un instrumento. El cuerpo es entonces una alternativa pedagógica y un punto de entrada para la interiorización de células rítmicas.

Tanto la tradición oral como la corporalidad son espacios cruciales de transmisión de saberes que de alguna manera han sido subvalorados dentro de los discursos provenientes de la educación formal que privilegian la tradición letrada musical. La lectoescritura musical es un elemento que ha estado muy presente en los centros urbanos del Pacífico Norte y sobre todo en Quibdó. Como vimos anteriormente, con las misiones claretianas y especialmente en la Escuela de Música de la Catedral de Quibdó liderada por el Padre Isaac Rodríguez desde la segunda mitad del siglo XX, se privilegió la lectoescritura dentro del proceso formativo de niños y jóvenes. La notación musical es una herramienta eficaz para el registro de piezas



musicales y la divulgación de las mismas; sin embargo, en las músicas tradicionales tiene sus pros y sus contras ya que por otra parte, resulta limitante a la hora de dar cuenta de las variaciones y la riqueza rítmica y melódica que presentan las mismas.

Las partituras musicales permiten el perfeccionamiento y el registro afectando “positivamente” la temporalidad de la obra; sin embargo se convierten también en una herramienta legitimadora de ciertos estilos y contextos y por lo tanto, en un elemento excluyente de expresiones alternativas cuya riqueza está precisamente en su variedad y oralidad. Dentro de las misiones católicas la lectoescritura configuró un escenario privilegiado para legitimar unos valores culturales centroeuropeos sobre otros valores propios de la cultura afrodescendiente.

#### 1.4. El rol del maestro

El maestro debe ser un facilitador y orientador. Debe permitir y utilizar los juegos, rondas, cantos, pregones, adivinanzas, bundes, arrullos y demás expresiones lúdicas y musicales que forman parte del arsenal de conocimientos previos que el niño ha adquirido en su ambiente familiar.

Se recomienda al profesor, tener muy en cuenta en sus desarrollos el matrimonio indisoluble que se

evidencia en el Pacífico Norte entre música y baile. Este binomio acompaña las pantomimas presentes en las historias, los dramatizados, los bailes cantaos, los bailes dramáticos, los recitados, las letanías, los versos y arrullos característicos del territorio.

El disco compacto (CD) que incluye esta cartilla permitirá desarrollar actividades de aprestamiento: aprender y enseñar las canciones, juegos lúdicos, identificar instrumentos musicales del formato chirimía, práctica corporal, marcación de acento a través de palmas, reproducciones sonoras onomatopéyicas, desplazamientos espaciales y dramatización de contenidos.

Quien quiera trabajar desde las músicas tradicionales deberá aprovechar los ambientes y las construcciones sonoras del medio para despertar el interés del niño en el proceso de adquisición de conocimiento, desarrollo y socialización. Los nuevos medios de comunicación, discos compactos, cassettes, la presencia de agrupaciones tradicionales, memorias vivas o portadores de saberes musicales tradicionales son herramientas claves para integrar a los procesos de la escuela. El maestro deberá procurar una conexión fluida entre los miembros de la familia educativa (educador, estudiante, comunidad) para convertir la escuela en un laboratorio social que favorezca y estimule las creaciones naturales de la comunidad.

#### 1.5. Aportes de músicos y agrupaciones a las formas de transmisión de conocimiento musical

Cada músico que ha dedicado su vida a cultivar los repertorios tradicionales y a innovar con nuevos estilos y formas de interpretación es una escuela. En el Pacífico Norte colombiano encontramos que muchos de los que interpretan los repertorios instrumentales y vocales son referentes, paradigmas para otros músicos locales,





nacionales o extranjeros, enciclopedias vivas. Dentro del eje se destacan los clarinetos Marcelino Ramírez “Panadero”, Neivo J. Moreno, Marío Becerra, Hiver Asprilla, Esaú Torres y Jacob Torres; los bombardinos Cecilio Lozano y Leonidas Valencia, y las cantoras Madolia de Diego y Zully Murillo. También encontramos agrupaciones que han formado a muchos músicos, que han revolucionado de alguna manera las músicas locales y que han internacionalizado la música de la región. Estas agrupaciones son: Golpe de Amporá, La Contendencia, Pichindé, El Negro y su élite, Alexis y su Banda, Tanguí Chirimía, Ensueños del Pacífico, Chirimía Tradicional, Hinchao y su gente, La Bandita y Son Bacosó entre otras.

Por otra parte, ya hemos visto que los festivales y encuentros son espacios claves en los procesos formativos contemporáneos. En el eje Pacífico Norte se destacan los siguientes eventos: Festival de Chirimía y Danzas Antero Agualimpia en Quibdó, Día de la Chocoanidad, Festival de Arte joven: Mama U y el Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez en Cali, además de otros eventos liderados por las escuelas y colegios.

## 1.6. Escuelas de música tradicional del Eje Pacífico Norte

Actualmente las Escuelas de Música Tradicional y Popular del eje Pacífico Norte se desarrollan en los siguientes municipios: Medio Atrato, Atrato, Alto Baudó, Bagadó, Cantón de San Pablo, Cértegui, Istmina, Lloró, Litoral del San Juan, Medio San Juan, Sipí, Bojayá, Riosucio, Belén de Bajirá Unguia, Carmen del Darién, Turbo, Tadó, Apartadó, Nóvita y San José del Palmar.

Estas escuelas han sido priorizadas por el Plan Nacional de Música para la Convivencia para la capacitación de músicos tradicionales de los municipios con el objeto de consolidar una escuela modelo de música tradicional. En ellas se han desarrollado niveles y componentes en la estructuración de lo sonoro tales como: nivel ritmopercutivo, ritmoarmónico, melódico e improvisatorio. Y el componente gramatical, pedagógico, investigativo, de gestión, humanístico y bailes tradicionales. Con esta intervención se busca sistematizar las manifestaciones y los bailes, utilizando las formas de transmisión tradicionales en diálogo permanente con la academia.





Las Músicas Tradicionales del Pacífico Norte son producto de aportes de los africanos, indígenas y europeos; por lo tanto, son músicas híbridas, zambadas o cruzadas. Los repertorios de este territorio son de tipo comunal y responsorial, es decir, de preguntas y respuestas. Sus temáticas básicas son la naturaleza, las relaciones sociales y los motivos picarescos o doble sentido. Son músicas que tienen funciones sociales específicas: acompañar cultos, rituales o ceremoniales, entretener, dormir o distraer a los niños y mitigar el cansancio en las arduas faenas de la minería, siembra, navegación por ríos, etc.

En los repertorios de las Músicas Tradicionales del Pacífico Norte encontramos diversos géneros musicales clasificados en dos grandes grupos: “autóctonos” e “influenciados”. Los “autóctonos” son los que conservan mayores elementos africanos y los “influenciados” son aquellos en los que se pueden diferenciar los elementos afro, europeos e indígenas<sup>7</sup>.

#### **Aires musicales “autóctonos”**

Abosao, aguabajo, porro chocono, tamborito, bunde, saporronón y son chocono entre otros. En la parte vocal el alabao y el gualí.

#### **Aíres “influenciados”**

Jota, danza, contradanza, polka, mazurca y pasillo entre otros.

### **2.1. Prácticas vocales**

Las prácticas vocales del Pacífico Norte son todos aquellos repertorios que se interpretan con la voz y

que contienen letras y mensajes en contextos concretos:

- Alabaos
- Gualies
- Romances
- Salves
- Arrullos
- Pregones
- Rondas
- Piezas vocales que acompañan los formatos de chirimía, sexteto y tamborito entre otros.

#### **2.1.1. Prácticas vocales y su función social**

La canción o cantos, las rondas, los romances, los pregones y las piezas vocales que acompañan los rituales fúnebres son la columna vertebral de la vida musical en el Pacífico. En el canto y las letras de las canciones se transmite la estética y las formas de la vida musical y una serie de valores sociales: unas formas de ser hombre, unas formas de ser mujer, un ideal de belleza y unas normas para las conductas y hábitos que debemos tener como seres sociales. Canciones como *Tumba hombre* que dice “se deja, se deja el hombre que no da se deja” nos habla del poder de la mujer en la organización social del Pacífico Norte (ver corte No. 86).

En los contextos fúnebres sagrados encontramos los alabaos y los gualíes. Los primeros para los rituales de adultos y los segundos para los rituales fúnebres de niños. Este repertorio vocal, relacionado con la muerte, se mantiene como una forma de resistencia cultural en el Pacífico Norte. Los alabaos y gualíes

<sup>7</sup> Escribimos estas dos clasificaciones entre comillas porque si bien respetamos estos nombres por ser la denominación que le dan los músicos en la región, encontramos que ninguno de estos estilos musicales es del todo autóctono y que todos de alguna manera han sido influenciados. Como dijimos en el capítulo anterior creemos que la música es una construcción social viva y dinámica.



expresan la cosmovisión de las poblaciones afrodescendientes. Esta vivencia de la muerte fortalece las redes sociales, mantiene la religiosidad y conserva la memoria del pueblo afro.

En prácticas vocales como los pregones, romances, arrullos (San Antonio corte No. 77) y rondas (Parió la Luna y Cocorobé, cortes No. 79 y 80), encontramos mecanismos de comunicación concretos. Cada pieza comunica a otros, es usada para comunicarse con las deidades, para distraer o dormir a los niños, para mantener en la memoria historias y eventos que interesan a la comunidad. El legado vocal en el Pacífico Norte es por lo tanto un complejo mar de simbolismos que mantiene usos y funciones sociales propios de un contexto que va más allá del mero entretenimiento.

### 2.1.2. La práctica vocal como herramienta pedagógica

Como vimos anteriormente, las prácticas vocales transmiten una serie de conocimientos y valores musicales y por lo tanto se convierten en una herramienta clave dentro de los procesos de socialización. En el Pacífico Norte colombiano las escuelas y colegios hacen del repertorio cantado un instrumento prioritario en los procesos de aprendizaje; por medio de las canciones enseñan conceptos como la higiene, las partes del cuerpo, los elementos de la naturaleza, los hábitos y comportamientos que se creen buenos o malos, etc.

Por otra parte, además de que son la memoria misma del pueblo, los cantos ayudan a fortalecer dichas prácticas. Mantener las letras de las canciones en la cabeza implica interiorizar una cosmología y de esta manera aportar al mantenimiento de la tradición oral y el patrimonio inmaterial.

Las prácticas vocales resultan de gran ayuda para la interiorización de ritmos y melodías en los procesos de formación musical. Los cantos del Pacífico Norte específicamente, al ser repetitivos, responsoriales y muchas veces onomatopéyicos permiten que con gran facilidad los niños se apropien de las bases rítmicas y las líneas melódicas. Por otra parte, la sencillez de las letras y las propiedades del ritmo

ayudan a que sea mucho más fácil establecer una comunicación con el cuerpo y mantener el baile y la pantomima como piezas claves dentro de la práctica vocal. En la ejecución de alabaos por ejemplo, aunque es evidente que los cantaores y las cantaoras no bailan el cuerpo se mantiene en un constante movimiento de adelante para atrás.

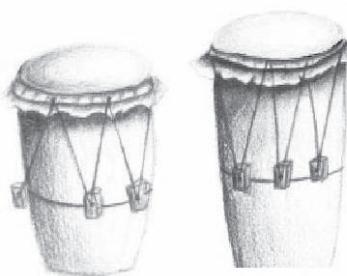
## 2.2. Prácticas instrumentales

En los formatos instrumentales del Pacífico Norte encontramos unos que son de construcción local artesanal como la marímbula, la flauta de carrizo, la tambora y los platillos, y otros que son adquiridos e importados como el clarinete, el saxo y el bombardino. Las músicas del Pacífico Norte son predominantemente rítmicas. En ellas se hace uso frecuente de la superposición de diversos niveles percusivos (polirítmia). Esta fuerza rítmica se modera con las músicas “influenciadas”.

Como vimos anteriormente, las músicas “influenciadas” son aquellas que permiten ver claramente los elementos europeos, afros e indígenas. Este repertorio se encuentra compuesto básicamente por los bailes de salón que estuvieron de moda en las colonias europeas durante el siglo XIX y principios del XX. Dicho repertorio se caracteriza por ser básicamente instrumental. En este sentido, podemos afirmar que durante el siglo XIX y hasta finales del XX los formatos instrumentales que interpretaron este repertorio (la banda y la chirimía) no hicieron uso de la voz<sup>8</sup>.

### 2.2.1 Formatos instrumentales

**El conjunto de tamborito** contiene el guazá, los cununos, el bongó, tambora pequeña, la flauta de carrizo y la maraca tubular (idiófono de sacudimiento). Los cununos o cunos, son tambores cónicos del pacífico machihembrado (macho y hembra) forrado con



<sup>8</sup> Para profundizar e los formatos instrumentales del Pacífico Norte ver Valencia (2004).

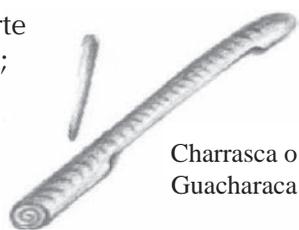


membrana tanto en la parte superior como en la inferior; el bongó, de origen cubano con construcción artesanal en el Chocó, con cuero de tatabro o parches sintéticos, es un pequeño

tambor de percutado directo que aparece en el alto Chocó y en la costa pacífica chocona. La flauta de carrizo, creada por los indígenas y utilizada por los afrodescendientes, es un aerófono con insuflación tipo flauta, con embocadura lateral y orificios digitales para determinar la altura del sonido. Esta flauta se fabrica artesanalmente con carrizos o guadillas. La tambora pequeña es un vaso de madera, membranófono de doble parche fabricado con cuero de tatabro, amarras y arillos. En el tamborito las frases rítmicas del cununo hembra se encadenan sobre la base del cununo macho; en algunos momentos esta fórmula se rompe y el cununo macho responde al diálogo con frases y variaciones pero de manera esporádica. En el formato tamborito el cununo macho debe ser de un animal macho (el tatabro) y el cununo hembra de un animal hembra para conseguir el tono o tímbrica requeridos.

**El sexteto** es un formato propio de las comunidades del Pacífico Norte que se reconoce como el antecesor de la chirimía. Este formato está compuesto por tambora, bongoes, maracas, clave y voz. En algunas zonas, en calidad de aerófonos, se incorporan a este formato la flauta de carrizo, la hoja de platanillo o la peinilla. El canto es el centro fundamental del conjunto de sexteto, los demás instrumentos y específicamente los aerófonos cumplen la función de adornar y acompañar la voz. En el sexteto la palabra cantada tiene un rol predominante como amenizadora de bailes rurales y alumbramientos. Sin embargo, en las últimas décadas este formato instrumental ha sido desplazado por la chirimía y la voz, por lo tanto, ha pasado a un segundo plano.

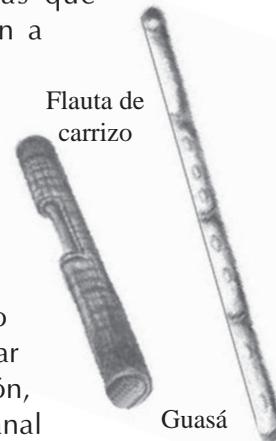
**El conjunto de marímbula** es muy similar al sexteto; la diferencia radica en que en este formato no se presentan los aerófonos. La marímbula, como instrumento principal de esta manifestación musical se construye con un cajón de madera que sirve como caja de resonancia y al cual se le adicionan láminas metálicas de diferente longitud, alineadas sobre un puente, que al ser pulsadas producen distintos



Charrasca o Guacharaca

sonidos. Los demás instrumentos que acompañan este formato son la tambora, los bongoes, la clave y las maracas o el guasá. El conjunto de marímbula interpreta sones, cantos dialogales con presencia constante de la antífona destacada por el cantor o solista con la respuesta del coro el cual es realizado por los músicos o personas que espontáneamente se acercan a corear sobre trozos musicales conocidos.

**La chirimía** está conformada por un clarinete (afinación si bemol), un redoblante, caja o requinto, una tambora de cuero o membrana de tatabro y un par de platillos o tapas de fricción, todos de construcción artesanal excepto el clarinete, que reemplaza a la flauta de carrizo. En las últimas décadas se incorporó al formato de chirimía el bombardino, barítono o cobre (nombre que se le da en el Chocó).



Flauta de carrizo

Guasá

Con la llegada de los europeos a América en el siglo XV y el pronto trasplante de los negros africanos a América en el siglo XVI se dio comienzo a la amalgama musical y cultural que da lugar a las músicas latinoamericanas.

La nominación chirimía aludía en principio a un instrumento aerófono hispano árabe utilizado en las músicas traídas al continente por los españoles. Con el uso que hace el negro de ese instrumento, con la práctica de sus cantos con acompañamiento de tambor, con el uso de la flauta de carrizo como aerófono adornador, el surgimiento del antiguo conjunto tradicional, el arraigo del guasá o maraca tubular, se va configurando un terreno propicio para la renovación sonora. Con el reemplazo del guasá por los platillos, la flauta por el clarinete, y el bongó por el redoblante queda conformado el nuevo formato musical conocido hoy en día como chirimía, que surge con la llegada de las bandas militares a América traídas por los europeos.

Una vez instituido este formato de chirimía tradicional, observamos algunos movimientos característicos en la conformación de formatos y sus denominaciones, así:



<b>Chirimía tradicional</b>	<b>Chirimía clásica</b>	<b>Chirimía cantada</b>	<b>Chirimía orquestada</b>
Clarinete Redoblante Tambora Platillos	Clarinete Cobre Redoblante Tambora Platillos	Clarinete o clarinetes Cobre Redoblante Tambora Platillos Solista y coro	Clarines o clarinetes Saxofón o saxofones Cobre o cobres Cantante y coros Redoblante jazzpalo <sup>9</sup> Tambora Platillos

En el siguiente cuadro encontramos un resumen de las prácticas instrumentales y vocales, y la relación de los diferentes formatos y géneros musicales con el territorio.

<b>Zona</b>	<b>Géneros o formas musicales</b>	<b>Formato instrumental</b>	<b>Características</b>	<b>Conformación</b>	<b>Base rítmica grabada</b>
San Juan	Abosao o jota Bambazú Pasillo Danza y contradanza Sones Alabao	Chirimía Sexteto Vocal polifónico	Práctica musical instrumental (viento – percusión. Práctica musical cantada, solista, coro, acompañamiento de percusiones. Práctica cantada.	Clarinete Bombardino Redoblante, platillo, tambora, cobre. Bongo, maracas, tambora, clave; voz y coro – voz y coro	Abosao Jota Pasillo Danza contradanza Danza, son
Costa pacífica <sup>10</sup>	Tamborito Mejorana Bunde Alabao – gualí Sones	Conjunto de tamborito Sexteto	Práctica musical cantada, solista coro son acompañamiento de percusiones y palmas. Repertorio musical instrumental y vocal (voz – percusiones)	Cununos, tambora, flauta de carrizo, palmas, guazá voz y coros, solista - coro, bongo, marimbula, guaza, clave, tambora pequeña	Tamborito Bunde Son
Baudó	Alabao – gualí Romances Abosaos Aguabajo Bunde	Vocal – polifónico Sexteto	Ejecución de música vocal, solista – coro. Práctica musical instrumental y vocal. La flauta interpreta melodías con participación de solista y coro.	Voz y coros. Flauta de millo o de (PVC), bongo, tambora, guazá, clave, solista – coro.	Abosao Aguabajo Bunde
Atrato y Andaguada	Abosao, aguabajo, sonos, pasillos, danza, contradanza, polea, mazurca, jota, porro, moña, stross, fostross, saporronción, alabao, gualí, bunde, sainete, torbellino	Chirimía Vocal polifónico Sexteto	Repertorio instrumental con merodeador, acompañamiento y percusiones. Práctica musical cantada, solista – coro. Práctica musical instrumental y vocal.	Clarinete, cobre, redoblante, tambora, platillos de choque. Voz y coros, bongó, tambora pequeña, campana, clave, marimbula, solista – coro	Abosao, aguabajo, son, pasillo, danza, polea, mazurca, jota, porro, saporronción (moña), bunde abosao (torbelino, sainete) Porro, aguabajo, abosao, son
Urabá	Porro, aguabajo, sonos, abosao, vallenato, champeta	Chirimía ampliada Sexteto	Práctica musical, instrumental (viento y percusión) Práctica musical e instrumental	Clarinete, cobre, trompeta, flauta, tambora, redoblante, platillos, marimbula, bongoes, clave, campana, solista y coro	Porro, aguabajo, abosao, son

<sup>9</sup> El jazzpalo es una yuxtaposición de instrumentos de percusión que tiene su origen en el sexteto y son: bongoes, clave, cencerro o campana, platillo (1 plato), obteniéndose efectos o sonoridades suplementarias en las percusiones.

<sup>10</sup> Cuando hablamos de Costa Pacífica nos referimos a la zona que está a orillas del mar.



### 2.2.2. El rol social de los formatos instrumentales

Los formatos instrumentales que acabamos de exponer tienen diferentes funciones dentro de la vida social de las poblaciones del Pacífico Norte. La comunicación es una función fundamental en la interpretación de instrumentos y objetos sonoros. Entre sí los músicos se comunican y comunican emociones dentro de contextos de fiesta y reuniones sociales.

El conjunto de tamborito se usa en las fiestas de celebración a santos, reuniones sociales a visitantes y en rituales como los gualies. El sexteto es usado por los adultos para divertirse en reuniones y por los niños y jóvenes en sus espacios de juegos y socialización. La función del conjunto de marímbula es amenizar reuniones sociales. El sexteto está en todo el territorio del Pacífico Norte, el tamborito en la Costa Pacífica chocona y el conjunto de marímbula en el Bajo Atrato.

Otra de las funciones que ejercen los formatos instrumentales es la construcción de la masculinidad. En el Pacífico Norte hasta hace muy poco los instrumentos de la chirimía eran interpretados solamente por hombres. Hoy en día existen chirimías de mujeres y esto ha significado de alguna manera un choque para muchos; en gran parte, porque la

interpretación instrumental ha estado muy ligada a la idea de la construcción de una masculinidad. En las fiestas por ejemplo, los músicos que hacen parte de la chirimía, tanto quienes interpretan instrumentos de vientos como quienes tocan la percusión deben demostrar sus capacidades físicas: su fuerza y resistencia.

Las prácticas instrumentales del Pacífico Norte nos remiten a unos sonidos propios de la naturaleza y nos unen a ella. Los clarinetes imitan los sonidos de las aves, el bombardino el caudal de un río, etc. De esta manera la interpretación instrumental y sobre todo la pantomima que la acompaña nos recuerda el entorno y la cosmovisión propios del hombre del Pacífico Norte.

### 2.2.3. Prácticas instrumentales y sus procesos de reproducción

Las músicas del Pacífico Norte están fundamentadas en la práctica vocal y en un tambor que puede no estar presente pero que se lleva mentalmente (esto es lo que anteriormente hemos denominado “espíritu tamborero”).

Con las misiones, sus procesos de evangelización, las bandas militares y otras expresiones locales propias de los afrodescendientes e indígenas, se desarrollaron formatos instrumentales específicos.

La voz y el tambor son el principio para llegar al conjunto de flauta (de carrizo o de millo); son a la vez, el principio fundamental para llegar al conjunto de sexteto (percusión y voz), también la voz y el tambor son el fundamento del conjunto de marímbula (voz, tambor, marímbula y percusión menor); y finalmente, la voz y el tambor son la base del conjunto de tamborito (percusión y voz). (Ver la pieza San Antonio Corte No. 77)

Los pueblos del Pacífico Norte se apropian del clarinete y paulatinamente involucran otros instrumentos como el bombardino y el saxofón hasta ir llegando al formato instrumental que se conoce hoy como **chirimía**. El proceso de reproducción de estas prácticas instrumentales y los saberes que las acompañan se realiza a través de la observación, escucha, memorización y repetición práctica hasta



lograr el dominio (constancia y perseverancia). Así, se llega incluso a desarrollar la habilidad de construir instrumentos musicales como los platillos de choque, la tambora con membrana de tatabro, el redoblante con membrana de tatabro, castañuelas, claves, bongoes, marímbulas, caranganos etc.

En el Pacífico Norte se practican otros instrumentos musicales en el formato banda: trompeta, saxofones alto, tenor y barítono, trombones de pistón y vara, pícolo, flauta travesera, altos, fliscornos, helicones, tuba etc., que en algunos momentos, los encontramos de acompañantes en el formato chirimía. En las festividades de pueblo encontramos el posicionamiento del saxofón alto como acompañante al lado del bombardino o cobre.

El aprendizaje de estos instrumentos se realiza a través de indicaciones de un maestro o músico mayor (clarinetero u otro instructor), a través de cursos de música, talleres, jornadas pedagógicas y hoy día, en su mayoría, a través de las Escuelas de Música Tradicional del PNM.

Los espacios naturales para que las músicas tengan vida y los músicos sean reconocidos, son las

festividades patronales, las fiestas particulares, bailes rurales y demás actos sociales en donde el músico comparte conocimientos o saberes (da y aprende). Allí se practican tonalidades, se desarrollan improvisaciones o pulseos (digitaciones con algún grado de dificultad). Se aprende el manejo de repertorios y a compartir con los demás músicos, dependiendo de la ocasión. Estos son los espacios que le permiten al músico asirse a la música local y tradicional de la región.

### 2.3. Interfluencias

El Pacífico Norte colombiano posee dos costas: una en el mar Caribe y otra en el Pacífico. Al limitar con Panamá y con el canal interoceánico, esta región alberga una historia de intercambios tanto comerciales como culturales. Así este corredor natural es la entrada de una serie de influencias musicales. El portentoso Río Atrato que baña una basta franja del territorio es ruta de penetración obligada a Colombia al igual que el río Magdalena; por él ha llegado a nuestro territorio una fuerte influencia de música cubana (son, punto, danzón, rumba, bolero etc.). La presencia y arraigo de la música cubana fue tan marcada que hoy contamos

Río Atrato llegando a Quibdó. Fotografía: Ana María Arango



con denominaciones importantes como *el son chocoano*. En el Pacífico Norte los aires musicales caribeños marcaron la primera mitad del siglo XX y se ha extendido a las generaciones de la segunda mitad del siglo, notándose que quienes practican la música sueñan con la construcción o montaje de agrupaciones salseras. Conjuntos importantes como *Los negritos del ritmo* (años 60), *Los ocho del San Juan*, *Los matices*, *Los niches*, *Los boys del ritmo*, *Guayacán*, *Grupo raza*, *Los brujos del son*, *Sereno*, entre otros. De esta manera se consolida todo un movimiento musical en torno a la música cubana en nuestro territorio en donde los formatos se conforman con instrumentos como trompetas, congas o tumbadoras, guitarra, bongoes, bajo eléctrico etc. También en el Pacífico Norte encontramos aportes de la música puertorriqueña, dominicana y venezolana. Hoy en día tenemos supervivencias del repertorio cubano que está fuertemente arraigado al repertorio tradicional del Pacífico colombiano. De hecho hay muchas canciones que hoy en día no hacen parte del repertorio cubano y si se pueden hallar en nuestro eje musical: *La máquina*, *Punto boli bola*, *Mi tia*, etc. Los formatos cubanos que fueron ampliamente apropiados por los músicos de la región son la timba, la sonora, los conjuntos y las orquestas.

Otra gran influencia de tipo cultural y comercial es la de la Costa Caribe, paso obligado de los barcos que venían de Europa con mercancías y se devolvían con cargas de oro, platino y otras especies. De Europa desde tiempos coloniales nos llegaron diversos géneros o aires musicales como la mazurka, la danza, la jota, la contradanza, la polka, el vals etc. Dichos géneros fueron apropiados en nuestro territorio y hoy tienen vida propia. En las zonas rurales estos aires son llamados “piezas clásicas” y no pueden faltar en las festividades de pueblo. A



partir de la versatilidad para bailar estos aires se califica a los bailarines.

De las Sabanas de Bolívar soplan vientos fuertes con sonidos de música de banda (porros y fandangos); de esta hibridación nace el *porro chocoano* y es ejecutado por el formato chirimía. Además, nos invade *la cumbia* y *el bullerengue* que se encuentran con las músicas de *tamborito* porque se basan en una misma clave rítmica llamada tres por tres o clave africana (ver Tumba hombre y Pandora Cortes No. 86 y 97). Esta clave es de uso generalizado en la Costa del Pacífico Norte colombiano y de esta fuerte interfluencia se enriquecen los repertorios, los intérpretes, los formatos instrumentales, y se fortalece el formato chirimía. El saxofón comienza a tener presencia y los cantos de los bombardinos cambian su función inicial la cual era exclusivamente marcar (notas armónicas de base o bajo). La trompeta también comienza a incorporarse al formato de chirimía a pesar de que antes era exclusiva de la banda y las agrupaciones salseras o soneras.

### Nuevas músicas en la región

Hablar de nuevas músicas es hablar de procesos contemporáneos denominados populares por su alta difusión y comercialización a través de medios masivos y de la industria discográfica. También hay una divulgación de las nuevas músicas a través de producciones alternativas y/o domésticas que han marcado brechas con la facilitación a través de nuevas tecnologías. A partir de la década de los años ochenta el vallenato se posiciona en el Pacífico norte siendo tan fuerte su influencia que contamos hoy con muchas agrupaciones vallenatas como *La conquista vallenata*, *La fórmula vallenata*, *los profesionales*, *Los cóndores del vallenato* y *Los alegres del vallenato*, entre muchos otros. Así, han proliferando intérpretes de acordeón, cantantes y compositores de son, paseo, puya y merengue vallenato.

Otras influencias modernas que viven en el territorio son *la champeta* (mezcla de música y baile erótico), el *reggaeton* y *el hip-hop*. Estos géneros obedecen a un fuerte impacto comercial, apropiado por los jóvenes que a través de la música o base rítmica simple y continua, construyen mensajes sobre sus vivencias, ideas e imaginaciones, inventando coreografías para su baile con elevado histrionismo.





La actividad lúdica es indispensable en los procesos formativos realizados en la Escuela de Música Popular Tradicional partiendo de los conocimientos previos de los niños y jóvenes obtenidos y apropiados en los diferentes ambientes como la familia, la escuela, los barrios, los rituales y los medios de comunicación. Así, los niños se apropian de los juegos de una manera individual y colectiva, con melodías y rítmicas que permiten el manejo adecuado de espacios físicos en la práctica corporal, lúdica, vocal e instrumental.

Las fiestas públicas y las reuniones sociales son espacios lúdicos dentro de los cuales los niños se apropian de una serie de lógicas para interpretar la música y sentir el cuerpo. En las escuelas y colegios también desarrollan actividades lúdicas: juegos, adivinanzas, rondas, muy propias de sus contextos. Como ya lo hemos anotado anteriormente, los maestros se valen de la lúdica musical para que los estudiantes adquieran hábitos y conocimientos determinados. Actualmente, los discos, el internet, la televisión, la radio y demás medios de comunicación hacen parte de los procesos de apropiación de conocimientos musicales y valores estéticos. En los eventos culturales los niños también desarrollan métodos de observación, escucha y memorización que serán más adelante fortalecidos junto con sus pares; es decir con otros niños y en otros espacios de reproducción musical. Todo esto contribuye de manera importante en la construcción del pensamiento musical.

La Escuela de Música Tradicional es un espacio natural de intercambio en donde se canta y se juega constantemente fortaleciendo la relación cuerpo-

sonido- movimiento. De esta manera se desarrollan facultades y competencias motrices, sociomotoras, psicomotoras, recreación de textos, comprensión y la capacidad para relacionarse con otros y trabajar en grupo.

La tradición oral es un pilar fundamental en el proceso de apropiación de los repertorios. En este sentido, las memorias vivas juegan un rol clave dentro en la formación integral del niño. Estos espacios generan la reproducción práctica de los repertorios, es decir, se aprende haciendo a partir de una transmisión oral y no teorizando a partir de una memoria escrita.

### 3.1. Caracterización del repertorio lúdico: actividades pedagógicas

Las siguientes canciones hacen parte del repertorio de rondas y juegos en la vida musical del Pacífico Norte. Todas estas canciones además de transmitir una estética musical y un desarrollo corporal, generan otro tipo de intercambios en el que el niño aprende los hábitos y la cosmología dentro de una espacialidad y temporalidad.

#### **Mi cuerpo (Corte No. 82)**

Este juego permite la identificación de las partes del cuerpo de manera general a través de dinámicas colectivas.

*Ésta es mi cabeza*

*Ésta es mi cabeza*

*Éstas son mis manos*

*Éstas son mis manos*

*Y éstos son mis pies Y*

*Y éstos son mis pies Y*

*Éstos son mis ojos*

*Éstos son mis ojos*

*Éstas mis orejas*

*Ésta es mi boca*

*ésta es mi nariz*

*ésta es mi nariz*



### Mi Cuerpo

es taes mi ca be za es taes mi ca be za  
 es tas son mis ma nos es tas son mis ma nos  
 yes tos son mis pies yes tos son mis pies

#### Actividad pedagógica No. 1

- Ambiente con sonoridades experimentadas por los niños con tambores, pitos, palmas, zapateos, lalaleos, etc. antes de entrar a conocer el cuerpo en el desarrollo de esta actividad.
- Elabore a través de mecánicas grupales para identificar algunas partes del cuerpo humano caminando, haciendo flexiones, levantando los brazos, agachándose, encuentros frontales por parejas, reversa arriba, abajo Ñderecha Ñ izquierda, sentado, de pie, camino, brinco buscando que el niño entienda las órdenes y contraórdenes.
- Disponga a los niños para que mediante audición de la canción “mi cuerpo”, Identifiquen las partes del cuerpo que menciona el texto de la misma.
- Proceda mediante demostración ilustrar a los niños sobre los movimientos o señalamientos de las partes del cuerpo (expresión corporal), luego inténtelo de manera general, por grupos e individual.
- Separe las órdenes por grupos (canto, coro, coreografía, palmas, zapateos) y sus respectivas combinaciones.
- Proponga crear nuevo texto en donde se mencionen otras partes del cuerpo humano manteniendo la métrica del texto inicial, pulso y acento tónico y con ello otros movimientos según la parte mencionada, trabajándose en grupos, general e individualmente. (ver canción mi cuerpo corte no. 82).

### SUENA MI CHIRIMIA (corte No. 84)

Esta canción incluye en su texto elementos que permiten identificar características rítmicas y tímbricas de los instrumentos musicales del formato chirimía, utilizando el aire musical nativo abozao.

*Soná, soná  
 Suena mi tambora  
 Soná, soná  
 Suene el redoblante  
 Soná, soná  
 Suenan los platillos  
 Soná, soná  
 Suena el clarinete  
 Soná, soná  
 Suena el bombardino*

#### Suena mi Chirimía

so na so na sue na mi tam bo ra so - - -

4 TAMBORA 8 CORO 4 REDOBLANTE 8 CORO 4 PLATILLOS 7 CORO

Clarinete

Bombardino

7 CORO

7 CORO

#### Actividad pedagógica No. 2

- Prepare el trabajo de clase con la melodía *suena mi chirimía* y la audición para la identificación del timbre de cada uno de los instrumentos, aclarando el rol y función social, los sonidos graves - medios - agudos.
- Audicione la canción “suena mi chirimía” para apreciar las onomatopeyas correspondientes a la presentación rítmica de cada instrumento (tú, tun, tá, ruru, táta)



- D** Ejercite por grupos las onomatopeyas, identificando el instrumento, intercambie la función de los grupos, imite de los instrumentos escuchados, visualizados y palpados en el salón de clase, cada grupo imita un instrumento de manera rotativa, realizando sesiones: un instrumento, dos instrumentos, hasta los cinco instrumentos.

### EL CARPINTERO O ALAMBRE (corte No. 81)

Esta canción promueve la estimulación del cuerpo de los niños a través de movimientos de piernas y brazos (flexiones, agarraos) propicias para el desarrollo motriz y vocal, y para dramatizar o representar el texto literario y el desarrollo corporal por los desplazamientos espaciales. En lo rítmico, la marcación con palmas y zapateos que propicia el primer período de la canción, netamente vocal y percusiva, permite el trabajo en grupo en su ejecución o montaje.

*Mi compadre carpintero  
 Carpinteaba de rodillas  
 Cuando ya estaba cansado  
 Carpinteaba en una silla  
 Y este sí es el alambre  
 Que te va a enganchará (bis)*

#### El Carpintero o Alambre

Saporronón  
 Folk del Pacífico Transc: Leo Valencia

Vivo

Moderato

a la

Edicopy-Rafael Cuesta

### Actividad Pedagógica No. 3



- D** Planee el trabajo con juegos o dinámicas simples y luego lleve a cabo la audición de la canción, para que escuchen el texto.
- D** De manera general indique la marcación del pulso a través de las palmas y zapateo; ordénelos por grupos en donde otro grupo acentúe la parte fuerte con el sonido onomatopéyico de la tambora (búm), revise la memorización del texto de la canción.
- D** Indique la coreografía disponiendo los alumnos por parejas para la realización de los agarraos. Realice repetidas secciones ya que permite mayor cohesión de grupo, derroche y alegría este divertido juego.
- D** Proponga por grupos que creen otras estrofas de cuatro versos, manteniendo la rima, rítmica, cadencia y métrica de la original, ya que conocen otros versos. (ver corte No. 81).

### LA VACA LOCA (corte No. 83)

Esta canción hace referencia a un juego en donde se mide la habilidad del conductor y el toreador (lúdica) y forma parte de esas supervivencias españolas que siguen teniendo hondo arraigo. Busca la sensibilización de habilidades y destrezas de los niños, además del canto y la improvisación.

*Si la vaca fuera de oro  
 Y los cachos de aguardiente  
 Que bonita se vería  
 Con un lasito en la frente  
 Toreo la vaca loca  
 Yo si toreo la vaca loca.*

#### La Vaca loca

(Torbellino Chocano)

Em acéfalo G

C B7

B7 Em B7 Em



### Actividad Pedagógica No. 4

- ▶ Organice el trabajo en clase a través de la acción demostrativa con la tambora.
- ▶ Organice los niños por grupos para que imiten onomatopéyicamente los dos sonidos (cerrado = TUC) (abierto= búm).
- ▶ Proceda a practicarlo en la tambora de manera individual.
- ▶ De igual manera el sonido del redoblante (curutácurutá curutá) y los platillos (chailán chailán chailán). Una vez mecanizados organice el formato percusivo.
- ▶ Escuche de la canción la vaca loca, con la guía del profesor. Diferencie cada uno de los instrumentos y el texto.
- ▶ Reproduzca los sonidos con el apoyo del CD. por grupos e individualmente recorriendo los tres instrumentos de percusión (platillos, redoblante, tambora).
- ▶ Cree estrofas conservando la ritmométrica de la pieza musical original.

### BAMBAZU (corte No. 85)

Canto y baile dramático que pretende estimular a través del drama, la memorización de textos, interpretación, espontaneidad en la actuación (pantomima), fluidez natural. Este baile nace en la zona del San Juan chocono (Istmina).

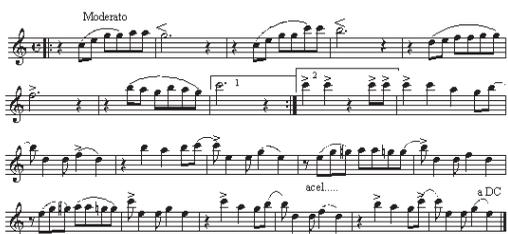
*Emiliano que tenés  
Emiliano que tenés  
Emiliano que tenés  
Emiliano que tenés*

*Un bambazú ma'juliana  
Un bambazú que me mata  
De la fiebre que me dio ma'juliana  
Que no me deja dormir que me mata (bis).*

### El Bambazú

Danza dramática

Trasc: Leo Valencia



### Actividad pedagógica No. 5

- ▶ Prepare el trabajo en clases a través de preguntas a los alumnos que se siente cuando se está enfermo? A qué lugar llevan a los enfermos? Qué es una enfermedad?, etc. El profesor contará la historia sobre una epidemia que sucede en una población del Chocó, provocada por Emiliano, quien contagia a todo quien se deje tocar por él y los invita a dramatizarlo.
- ▶ Escuche la canción del bambazú, explique los movimientos, disponga al grupo en un círculo y se escoja quién va a representar a Emiliano, es decir, elabore en conjunto el pequeño guión y practique con la pista del C.D.
- ▶ Cante y baile expresivamente con los alumnos de manera colectiva.
- ▶ Aprecie el bambazú para dramatizado corte No. (85).

### TUMBA HOMBRE (corte No. 86)

Este tamborito es un aire cadencioso y tiene el canto y el baile como elementos fundamentales. Tumbahombre es un baile de insinuación en el que las mujeres hacen unos pasos cortos y círculos. Hombre y mujer se encuentran, se cortejan y luego vuelven a hacer círculos. En la parte musical encontramos antífona, el solista pregona y recrea la canción y el grupo contesta. Con el pregón se estimula la creación e improvisación en los niños. Este baile tiene elementos comunes con el baile de bullerengue de la Costa Atlántica.

*Tumba Hombre, Tumba Hombre (X2)  
Aé mi pollera, que es Tumba hombre  
Tumba es mi pollera  
Esta es mi pollera, Tumba hombre*

*Se deja, Se deja  
El hombre que no dá se deja  
Se le cortan las orejas*



### Tumba hombre

Moderato A Tamborito  
Ninoska Salamandra

Tun ba hom bre tun ba hom bre a e mi po lle ra que es tun ba hom bre tun ba  
hom bre mi po lle ra es te es mi po lle ra tun ba hom bre se de  
ja se de ja el hom bre que no da se de ja se de

Transc: Leo Valencia

### Coro

*Tú dices que sos bonita  
Tú no sos bonita nada  
Más bonita es mi perrita  
Que tiene chanda en la cara.*

### Coro

*Ayer pasé por tu casa  
Me tiraste un limón  
La concha cayó en el pecho  
Y e! sumo en el corazón*

### Actividad Pedagógica No. 6

- ▶ Escuche la canción con marcas de palma o pulsos.
- ▶ Marque el acento y oriente la manera de aprehensión del texto literario.
- ▶ Interprete el coro por grupos o individualmente. Cante la primera estrofa por grupos y escoja un solista o pregonero que pregunta y el coro quien responde. Se recomienda rotar los solistas.
- ▶ Identifique la rítmica del bombo (onomatopeya) del redoblante, de los platillos por grupos, (ensamble).
- ▶ Recree otros textos para las estrofas con la orientación del maestro.

### COCOROBÉ (corte No. 80)

Bunde antiguo o saporrondón. Posibilita la apropiación de versos cotidianos o conocidos que estimulan la creatividad de los niños con la asistencia del profesor u orientador. A partir de la creación y recreación de textos de versos, teniendo en cuenta la marcación rítmica y acentuación utilizando el cuerpo como instrumento, se recrea una de las características relevantes del hombre del pacífico norte: el espíritu tamborero.

*Cocorobé, cocorobé  
Cocorobé, los hijos de José  
Las muchachitas de ahora  
Se parecen al tomate  
Cuando ven a la mamá  
Le dicen al novio andate.*

### Cocorobé

Bunde  
Folk Pacifico

Edición: Rafael Cuesta

### Actividad Pedagógica No. 7

- ▶ Incentive a los niños para que expresen versos que conozcan
- ▶ Escuche la canción *cocorobé*, analice con los niños el significado de cada estrofa, cadencia, rima, número de versos en la estrofa y marcación del pulso con las palmas.
- ▶ Cree estrofas espontáneamente diferentes a la original, un grupo marca el pulso y el otro el acento
- ▶ Marque con los niños el acento siguiendo la pista con un instrumento musical
- ▶ Utilice otros repertorios de la región

### PARIÓ LA LUNA (corte No. 79)

Aguabajo del Chocó que busca estimular la creación literaria. Este es un canto de boga utilizado por los viajeros de canoas cuando navegan por los ríos del



Pacífico. Este aguabajo con carácter responsorial, es cantado por los niños en sus reuniones nocturnas de divertimento y en las actividades escolares.

*Antenoche y anoche  
Antenoche y anoche  
Parió la luna, parió la luna  
Parió la luna é  
Veinticinco luceros  
Veinticinco luceros  
Y una estrellita y una estrellita  
Y una estrellita é,  
Coro: Parió la luna, parió la luna  
Parió la luna é.  
Antenoche y anoche  
Antenoche y anoche  
Pario la negra, parió la negra  
Parió la negra é  
Veinticinco negritos  
Veinticinco negritos  
Y una culebra y una culebra  
Y una culebra é  
Antenoche y anoche  
Antenoche y anoche  
Parió la blanca  
Pario la blanca  
Pario la blanca  
Veinticinco blanquitos  
Veinticinco blanquitos  
Y una potranca y una potranca  
Y una potranca é  
Antenoche y anoche  
Antenoche y anoche  
Parió la chola, parió la chola  
Pario la chola é  
Veinticinco cholitos  
Veinticinco cholitos  
Y una paloma y una paloma  
Y una paloma é*

### Parió la luna

Aguabajo  
Folk Chocoano

a rio la lu na pa rio la lu na pa rio la lu na ch a c a e

### Actividad pedagógica No. 8

- ▶ Escuche la canción parió la luna
- ▶ Guíe la memorización del texto y acompañamiento con el pulso (palmas) y marcación a contratiempo con el pie. Ejercite por grupos e individualmente
- ▶ Prepare afinación del coro por grupos, preparación de solistas
- ▶ Marcación de acento con instrumentos de percusión (trasladar la onomatopéyica a los instrumentos musicales)
- ▶ Creación de texto literario que reemplace al texto original de manera individual y replicada colectivamente por el coro.
- ▶ Afianzamiento práctico reiterado de la actividad.
- ▶ Aplicación de estos desarrollos con otros materiales pedagógicos

### 3.2 Los bailes en la interiorización de las músicas regionales

Tanto la música como el baile son dos expresiones culturales fuertemente arraigadas en el Pacífico Norte que forman parte de su vida e incluso de su muerte. Por lo tanto, el baile y la expresión corporal en general, configuran un todo identitario en el Pacífico Norte. De esta manera, se afirman y se construyen una serie de valores éticos y estéticos y se recrea la cosmología de la región en la medida en que la pantomima y el baile son parte fundamental de los escenarios rituales sagrados y profanos.

El baile es un elemento constante en la vida del hombre del Pacífico. Desde muy pequeños los niños a partir del baile se reconocen a sí mismos, aprenden a identificarse y desarrollan capacidades motrices, psicomotrices y mecanismos de interacción con los adultos y sus pares.



Mujer bailando en el rebulú.  
Fotografía: Ana María Arango

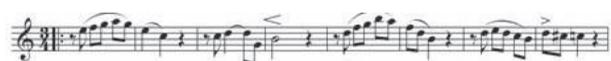




## Conceptos básicos

Las músicas del Pacífico Norte colombiano están determinadas por células rítmicas con particulares acentuaciones, pulsos, claves, trastoques, entre otras. Estas características propias surgen a partir de una amalgama sonora tras el encuentro de la cultura afro, indígena y europea. Los procesos de fusión que caracterizan estas músicas se ven en las particularidades del sistema métrico:

- a. El régimen acentual anacrúfico constante en las melodías y en menos proporción el tético.



- b. En el desarrollo de las percusiones se presentan a menudo trastoques, es decir, acentuaciones irregulares con los tiempos determinados por el compás



- c. Encontramos compases con métrica binaria y ternaria (2/2, 4/4, 3/4, 6/8 y 12/8)



- d. Las velocidades o progresiones de tiempo están determinadas por dos movimientos: en el primer movimiento presenta un tipo de tempo y en el segundo movimiento o desarrollo musical un acelerando (agógica)

En el desarrollo de esta unidad evidenciaremos las formas o maneras de cómo en el Pacífico Norte se desarrollan y se articulan las actividades musicales referidas a las claves o matrices, células rítmicas preexistentes, variaciones rítmicas en los diversos aires musicales denominados “autóctonos” e “influenciados”.

Es indispensable entender que estos desarrollos rítmicos propios del Pacífico Norte son producto de mezclas de música afro, europeas e indígenas. Con unos elementos característicos referidos a las duraciones, repeticiones, acentuaciones, divisiones y subdivisiones, que tienen un sentido particular y son propias de la cultura chocoana.

### 4.1. Pulso

Número de eventos regulares dentro de un compás que se ejecutan sucesivamente de manera rítmica y simétrica, generando intervalos periódicos que desembocan en esquemas rítmicos y expresivos. Estos elementos caracterizan a una música en particular.

Por lo general en las formas de apropiación de las músicas del Pacífico Norte, el pulso se apropia de manera vivencial o práctica en sus diferentes expresiones musicales, cantando bundes, tamboritos, arrullos, abozos, porro chocono, son chocono, entre otros, mostrando un pulso propio desde la operatividad misma de la música. Por ejemplo en las percusiones tambora- redoblante, observamos pulsos periódicos definidos.



**Redoblante**

**Tambora**

Escuchar bases rítmicas de abozao (corte No. 1)

## 4.2. Acento

Es común encontrar en los diversos sistemas de música tradicional las acentuaciones o énfasis en uno o varios eventos sonoros que existen en los bloques rítmicos que caracterizan o determinan un aire musical en la ejecución ritmo percusiva, observándose que existen compases de 2 o 3 pulsos y que son característicos por la mezcla, cruce o grado de hibridación de nuestra música. Estas delimitaciones sirven para demarcar la unidad de compás. Así mismo, determina la extensión y periodicidad de esos patrones rítmicos y melódicos.

En la música del Pacífico es común encontrar acentos trastocados en la mayoría de los aires musicales. Esta característica es muy propia de estas músicas y define completamente el carácter por el cual a diferencia del acento tónico, no desvirtúa el compás sino su acentuación, ya que el patrón rítmico está definido dentro del compás determinado.

### Base rítmica abozao

### Fragmento danza del Chocó No. 1

Los acentos pueden producirse por transformaciones en su duración, volumen de sonido o alturas. En el ejemplo “Base rítmica abozao” vemos el acento en el segundo tiempo de compás de manera periódica. En el fragmento “Danza del Chocó No. 1” a diferencia del anterior ejemplo, la marcación del acento es dinámico recayendo en corcheas. Obsérvese ejemplos de acento métrico y acento secundario.

### Acento métrico 3/4

### Acento secundario

## 4.3. Compás

El compás es el agente métrico del ritmo en donde se agrupan los tiempos de manera simétrica (equivalentes); los compases se dividen en binarios, ternarios y cuaternarios. En el Pacífico Norte se usan comúnmente compases binarios como 2/4, 6/8, 2/2, 4/4. En este tipo de métrica están los aires musicales jota, abozao, danza, tamborito, bunde, contradanza, porro chocoano, aguabajo, danza, foxtross, polka, etc. Y en las métricas ternarias están los compases 3/4, 3/8 y 9/8, utilizados en aires musicales como el pasillo, mazurca, vals, stross.

### Actividad pedagógica No. 9

- ▶ Escuche la base de abozao (corte No. 1) y la melodía de Danza en tono menor (corte No. 87)
- ▶ Establezca los pulsos y pulsos acentuados para determinar el compás a través del conteo y graficación de los mismos.
- ▶ Identifique con los niños compases binarios y ternarios a través de ensambles con los instrumentos de percusión.
- ▶ Utilice material sonoro de la cartilla: *Danza en tono menor* (corte No. 87), *abozao Guitarra desbaratada* (corte No. 73), *stross Stross del Chocó* (corte No. 90)



Los aires musicales del Pacífico Norte respecto a la duración y las velocidades regularmente están determinados por el ánimo del intérprete; es decir, existe una libertad o espontaneidad en lo interpretativo presentándose variaciones entre las ejecuciones. La unidad de pulsaciones es variable y por su carácter oral no se hace uso de los estándares de la unidad metronómica (pulsos por minuto)

#### 4.4. División del pulso (binario y ternario)

Los eventos son los elementos que miden el nivel de división. Cuando el pulso es divisible por dos eventos la división es binaria y cuando el pulso es divisible por tres eventos la división es ternaria.

En la ejecución de las frases rítmicas en las músicas del Pacífico Norte las divisiones binarias las encontramos en los aguabajos, sones chocoanos, porros chocoanos, bundes, saporrongones, tamboritos, etc. Y la ternaria se presenta comúnmente en los aires musicales de abozao, jota y segundo periodo de la contradanza.

División ternaria



División binaria. Fragmento Contradanza No. 4



División ternaria. Fragmento pasillo chocoano No. 2



El contratiempo es constante en las fórmulas rítmicas de la región. Puede denotarse claramente en los aires de tamborito, porro chocoano, son chocoano, aguabajo, etc. En donde los instrumentos de percusión dejan notar esta presencia de acentuación fuerte en los tiempos débiles de compás.

Contratiempo 3/4  
binario



Contratiempo 6/8  
ternario



#### Actividad pedagógica No. 10

- ▶ Aborde el pulso con los estudiantes del tema propuesto, luego la acentuación o pulso acentuado únicamente.
- ▶ Analice el pulso que dejamos de marcar o sea el pulso no acentuado.
- ▶ Con la audición y apreciación, identifique el instrumento que toca el pulso no acentuado y reproduzca su función con sonidos onomatopéyicos como (shi, cha, etc.).
- ▶ Reproduzca el pulso acentuado con las palmas o cualquier instrumento musical y con la voz el rol del platillo que marca el pulso no acentuado.
- ▶ Explique a los alumnos que “el tiempo” o “a tiempo” son los pulsos acentuados (tambora) y a contratiempo los pulsos no acentuados (platillos).
- ▶ Realice prácticas grupales en donde un grupo lleve el pulso acentuado, otro el pulso no acentuado o contratiempo, otros el pulso, otros marcan el pulso acentuado con un instrumento, otros con onomatopeyas (túm, shi).
- ▶ Grafique con los niños las formas “a tiempo” y “a contratiempo”

#### Evaluación del proceso

- ❖ A través de la práctica en donde se desempeñen diversos roles pulso con palmas, instrumentos, tiempo y contratiempo, onomatopeyas, etc.
- ❖ Acompañamiento individual del material del disco compacto y otros propuestos por el profesor.
- ❖ Ensamblajes con palmas y con instrumentos musicales: palmas (pulso) onomatopeyas (contratiempo) tambora (pulso acentuado) pie y palmas (división binaria).
- ❖ Observe con atención la regularidad en la ejecución de tiempo y contratiempo.



## 6.5. Matriz métrica

Para entender la matriz, debemos abordar la fórmula rítmica. Así como las letras se agrupan en sílabas y éstas en palabras y luego en oraciones, de igual manera las figuras musicales se agrupan en fórmulas rítmicas que son una porción indeterminada de ritmo que tiene sentido en donde **la fórmula métrica** es el esquema representativo de un tipo de fórmula rítmica, obedeciendo a divisiones en mitades, tercios, etc. Una matriz es una estructura conformada por pulsos o eventos regulares, de división binaria o ternaria de donde toma su denominación.

En el Eje Pacífico Norte, las matrices binarias y ternarias soportan nuestros aires musicales, en donde los aires autóctonos o de ascendencia afro, en su mayoría soportan la matriz ternaria y en los influenciados encontramos algunos en donde en su primera parte contemplan una matriz binaria y en la segunda parte una matriz ternaria. En el aire abozao encontramos una matriz ternaria, en el bunde binaria, en la contradanza chocona binaria – ternaria.

La síncopa es un elemento que prima en los diversos modelos de acentuación y en la matriz permite una visualización clara de los esquemas o estructuras rítmicas de los aires tradicionales, facilita tanto la escritura como la lectura y un desarrollo consciente de la estructura rítmica mecanizada. En el proceso de aprendizaje en la transmisión del saber tradicional se aprende de memoria la frase, el zumbido o el golpe y luego viene su aplicación práctica y la creatividad sobre la misma o patrón rítmico.

En el Eje Pacífico Norte, las músicas tradicionales se pueden determinar en una matriz métrica binaria con ocho eventos y una matriz ternaria con seis eventos y de allí sus acentuaciones.

Matriz métrica binaria



Matriz métrica ternaria



Matriz métrica ternaria



Matriz métrica binaria



### Actividad pedagógica No. 11

- ▶ Escuche el tema tradicional “parió la luna” (Aguabajo corte No. 79), escuchar con atención el redoblante.
- ▶ Identifique el pulso regular, el pulso acentuado y el contratiempo de los platillos con los alumnos.
- ▶ Reproduzca la dinámica del redoblante con sonidos onomatopéyicos (tácatacatácatá) apoyándose en la pista musical, luego practique el vaqueteo en resonadores, sillas, sobre las piernas para apropiarse de la fórmula o frase rítmica con la orientación del profesor. Identifique con los niños los acentos en la frase con subdivisión binaria.
- ▶ Construya la base rítmica cantando la melodía, marque con la tambora el pulso acentuado. Con el redoblante marque la subdivisión binaria con sonidos onomatopéyicos
- ▶ Marque el contratiempo del platillo (shi) por grupos y tenga muy en cuenta la regularidad de la marcha rítmica y la entrega de la melodía sobre la marcha o base rítmica ya que la tambora presenta un ataque trastocado en el golpe abierto, el redoblante posee un inicio tético en el primer pulso y la voz tiene un inicio acéfalo (silencio de corchea).
- ▶ Proceda a la graficación de la matriz binaria de ocho eventos utilizando la lectura como elemento básico de comprensión y el de la escritura de la misma por parte de los estudiantes. Matizar las partes fuertes, ataques o acentos en la matriz a través de un proceso de enumeración de los eventos y la identificación precisa del evento acentuado.
- ▶ Graficados los eventos indicar la alternancia de las baquetas en el redoblante o en el nivel resonador que se esté utilizando, indicando golpe derecha – golpe izquierda (lateralidad).



- ▶ Práctica de redoble para adornar la frase (ruflaje).
- ▶ Aprovechando esta graficación de los eventos ubicamos los elementos rítmicos vistos tales como pulso acentuado (tambora) contratiempo (platillos), pulso regular (palmas) subdivisión (redoblante). Para el caso de la tambora, practicar el golpe de aro de la mano izquierda, por separado de golpe abierto de membrana y el cuñado o apagado en membrana (ver base rítmica de aguabajo, corte No, 69). Por la alternancia de la tambora se debe puntear la mano izquierda en una línea (aro) y la mano derecha (membrana) en otra línea (se recomienda inicialmente la membrana para la marcación de pulsos acentuados).

de dos instrumentos musicales básicos del formato instrumental: el redoblante y la tambora. Estas dinámicas estructuradas las llamaremos claves.

**CLAVE No. 1**



Esta clave presenta dos acentuaciones en los eventos (1 – 4) y con ella se desarrollan aires musicales como el abosao, sainete, torbellino chocoano, segundo desarrollo en la contradanza chocoana, segundo desarrollo en la jota chocoana (instrumento redoblante).

Redoblante base de abosao

**Parió la luna**

Aguabajo  
Folk Chocoano



**Guitarra desbaratada**

Abosao  
Folk Pacifico

Transc: Leo Valencia



**CLAVE No. 2**



Las acentuaciones se ubican en los eventos (1-5) y comúnmente esta clave es dinamizada en la ejecución de la tambora en los ritmos musicales abosao, sainete, torbellino chocoano, entre otros.

Observemos una dinámica de la tambora chocoana con esta matriz ternaria.



Para el caso del Idiófono (platillo de choque) en el ritmo de abosao y derivados.



**4.6. Regímenes acentuales (claves)**

En las músicas del Pacífico Norte, encontramos modelos de acentuación a partir de las pulsaciones

Esta estructura se prolonga a 12 eventos para lograr la frase de los platillos acentuados en el evento 2 para el primer compás y eventos 1-5 para el segundo



compás como lo realiza la tambora; con la diferencia del segundo evento del primer compás.

### Actividad pedagógica No. 12

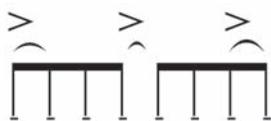
- ▶ Construya con los alumnos la base del abosao a partir de la audición del tema musical “guitarra desbaratada” (corte No. 73) u otros con los instrumentos tambora, redoblante y platillos.
- ▶ Análise la base rítmica del abosao grabado en el disco compacto (acento, pulso y velocidad) (corte No. 1)
- ▶ Precise una metodología clara partiendo de la postura, digitación, pulsación, fraseo para la ejecución instrumental. Se sugiere la tambora.
- ▶ Asigne tareas grupales por instrumentos y aire musical (tema).

#### CLAVE No. 3

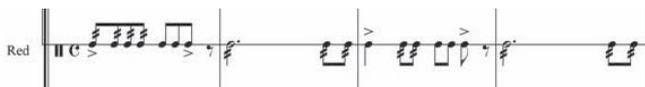


En esta utilizamos dos compases para analizar la frase con 16 eventos en donde en el primer compás se acentúa el primer cuarto y séptimo evento y en el segundo compás el séptimo correspondiente a la acción del redoblante en el aguabajo, en el porro chocoano, tamborito y son chocoano. Escuchar las bases rítmicas o dinámicas en el redoblante.

Piezas musicales: *parió la luna* (corte No. 79), *volteo a vé* (corte No. 78), *princesita* (corte No. 94).



Base porro chocoano redoblante



#### CLAVE No. 4



Esta clave binaria nos presenta una acentuación en los eventos 1,4 y 7 dinamizada por la tambora en los ritmos de aguabajo, porro, tamborito y son chocoano.

Esta clave es de origen africano, específicamente de la zona centro occidente y denominado por los cubanos como cinquillo:



Esta figura irregular determina una binariedad según la pulsación de sus eventos con la producción de sincopa interna.

Escuche la dinámica de la tambora en los temas musicales “volteo a vé” (tamborito, corte No. 78) y “parió la luna” (aguabajo, corte No. 79), etc.



Fragmento tambora base de tamborito



### Actividad pedagógica No. 13

- ▶ Práctica gradual con el redoblante (base)
- ▶ Práctica gradual con la tambora (base)
- ▶ Conduzca el aprendizaje de la tambora sobre la maceta o púm y el palito o ták (alternancia) y en el caso del redoblante las baquetas (mano izquierda, mano derecha).
- ▶ Periodicidad y sincronización en la práctica grupal o de conjunto.

#### CLAVE No. 5



Los elementos acentuados son los eventos 1, 4, 6 conocida en el medio como la clave de saporrondón; dinámica básica de la tambora en el segundo período de desarrollo del ritmo musical. Este aire musical



posee gran arraigo en el Pacífico Norte y ésta estructura es típicamente afro, si analizamos su origen afro es una variación posicional del cinquillo africano.

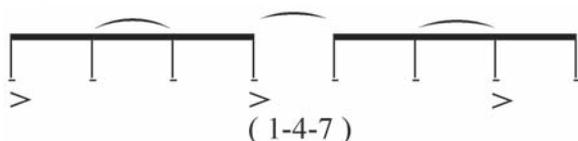
Cinquillo



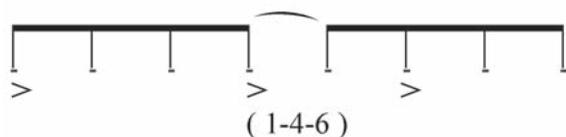
Saporrondón



Cinquillo



Saporrondón



Fragmento tambora base saporrondón



Los saporronrones o Bundes antiguos, son músicas llenas de cantos que relatan situaciones cotidianas y son de mucha aceptación y arraigo; divierten a niños, jóvenes y adultos de la región. Estos aires son considerados juegos propios del andén pacífico.

Escuche el saporrondón “el alambre o carpintero” o “cocorobé”. Se evidencia la presencia de las células rítmicas sincopadas de esas supervivencias musicales africanas que son elementos característicos en nuestras músicas.

### Actividad pedagógica No. 14

- ▶ Práctica de base saporrondón con tambora (corte No. 25).
- ▶ Práctica de base de saporrondón con redoblante.

- ▶ Graficación de clave y sus respectivas acentuaciones.
- ▶ Análisis de la clave cinquillo y saporrondón como inversión o variación.
- ▶ Ejercicios de graficación y práctica de la sincopa
- ▶ Ver base de saporrondón (corte No. 25).
- ▶ Ver base de Tamborito (corte No. 7).

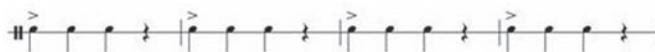
## 4.7. Músicas influenciadas

En el Pacífico Norte encontramos músicas oriundas de Europa que han sido recreadas por las gentes de la región. Hoy día se sienten como propias por el aporte indígena y afro sobre las mismas. Hablamos de aires musicales como la danza, contradanza, la polka, la mazurca, el pasillo, pasillo valseado (stross), el foxtross, etc. En las dinámicas que se aprecian en la interpretación es notorio el grado de hibridación que las hace más ricas; en un hecho musical con aportes de tres culturas que las convierte en una muestra de pluralidad cultural.

### Mazurka

Cada compás está compuesto por tres pulsos de negra, en donde su acento predominante recae sobre el primer pulso y los dos restantes son débiles. En este tipo de músicas el acento lo marca la tambora y apoya los débiles con parche izquierdo.

Los pulsos débiles, el platillo y el redoblante apoya el primer pulso y divide en mitades los consiguientes o pulsos no acentuados. (ver base de mazurca corte No. 49).



### Stross o pasillo valseado

Posee tres pulsos de negras en donde el primero es acentuado y los dos restantes son débiles. La tambora marca el primer pulso en el parche derecho y los débiles con el parche izquierdo (revés) el redoblante divide los pulsos y los platillos de choque marcan el segundo y tercer pulso. (ver base de Stross corte No. 61).



### Pasillo (parche y parche)

Contiene tres pulsos en cada compás, en donde la tambora acentúa los pulsos 1 y 3 en el primer desarrollo y en el segundo desarrollo acentúa el primer pulso y divide los pulsos 2 y 3. Los platillos en el primer desarrollo binarizan la pulsación con su apagado sincopado (dos pulsos) y en el segundo desarrollo dividen los pulsos y realizan sincopados breves. El redoblante divide los pulsos haciendo uso del redoble.

Ver base de pasillo (parche y parche corte No. 57).

### Actividad pedagógica No. 15

- Realice audiciones de las bases y piezas musicales de mazurca Stross y pasillo parche y parche y desarrolle ejercicios de identificación

de pulsos regulares, pulso acentuado o acentuaciones con palmas, zapateo, sonidos onomatopéyicos o instrumentos musicales a su alcance y de los niños

- Piezas musicales (mazurca del Chocó, stross del Chocó – cortes No. 92, 90).
- Identifique gráficamente la sincopa breve; puntée, desarrolle lectura rezada para su apropiación y luego su ejecución instrumental o con sonidos onomatopéyicos repetidamente (táta, tatata).
- Desarrolle trabajos grupales con los alumnos, en donde un grupo marque el pulso acentuado, otro los tiempos débiles o no acentuados en el compás ternario hasta lograr la apropiación de la estructura rítmica.
- Trabajo grupal de memorización de la melodía por trozos y aplique marcación de pulsos por grupos acentuación, tiempos débiles y pulso trastocado o acentuación en tiempos débiles del compás.
- (Trabajar pasillo parche y parche corte No. 99).
- Acción de interpretación con platos, redoblante y tambora de cada una de las estructuras vistas.
- Corregir las falencias en las marcaciones de pulsos

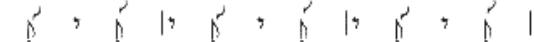
### Danza, contradanza, polka y foxtross

Estas músicas de carácter influenciado gozan de gran aceptación. La supervivencia de éstas obedece a la práctica en los bailes rurales y el uso que le dan los grupos de bailes o danzas de la región.

Todos estos aires musicales poseen dos pulsos; se acentúa el primer pulso y el segundo es débil. Una característica general consiste en la división del pulso en las ejecuciones o dinámicas respecto a cada instrumento musical tradicional. Las dinámicas del platillo dividen el pulso constantemente a contratiempo, el redoblante divide el pulso y en el caso del foxtross presenta contratiempo constante. En la dinámica de la tambora en todos los aires se divide el pulso, en la contradanza en el segundo desarrollo con división ternaria se presenta el contratiempo constante. Veamos la rítmica de las estructuras.

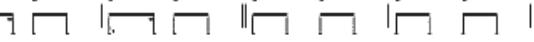


## Danza

Platos  $\text{II } \frac{3}{4}$  

Red 

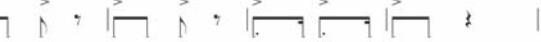
Red 

Tamboru 

## Polka

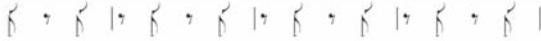
Red 

Red 

Tambora 

Tambora 

## Foxtross

Platos  $\text{II } 7$  

Red 

Tambora 

### Actividad pedagógica No. 16

- ▶ Con la ayuda del disco compacto realice audición de los temas Danza del Chocó – contradanza del Chocó (cortes No. 87 y 88)
- ▶ Polka (tán duro) y foxtross del Chocó, proceda con sus alumnos a la identificación de los pulsos y acentos a través de palmas, sonidos onomatopéyicos, zapateos, percutiendo los instrumentos musicales (cortes No. 89 y 91)
- ▶ Practique de manera grupal e individual los pulsos correspondientes a cada estructura.
- ▶ Desarrolle base de cada uno de los instrumentos con los alumnos para la apropiación del conocimiento de tambora, redoblante y platillos.

- ▶ Ayúdese y proporcione a los alumnos audiciones de las bases ritmo percutido del CD para la identificación de estructuras.
- ▶ Grafique o construya con los alumnos, las bases de los aires musicales vistos de manera dosificada.
- ▶ Repita cuantas veces sea posible esta dinámica y asigne tareas.
- ▶ Proporcione otros materiales musicales de la región al proceso para identificación de bases y rol de cada uno de los instrumentos o desempeño ritmo percusivo.
- ▶ Acompañe de melodías la práctica musical en el aula de clase.

### Divisiones irregulares del pulso

En las músicas del Pacífico Norte comúnmente se presentan cruzaos debido a la constante variación en la acentuación de los eventos de la matriz alterativa. En la dinámica de los instrumentos de percusión del formato podemos observar las marchas de los tres instrumentos: tambora, redoblante y platillos de choque en la música “jota” chocona, encontramos variaciones en las acentuaciones entre sí. Sin embargo, en su conjunto resulta una conjugación consonante muy característica de las músicas tradicionales con células afro; este cruzamiento de acentos son producidos por los trastoques o acentuaciones irregulares.

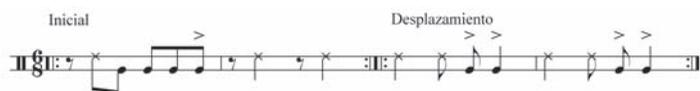
La tambora cuando realiza variaciones irregulariza el pulso que corresponde al rompimiento de la acentuación regular o periódica de la base o de la estructura rítmica que comúnmente denominamos





con el nombre de adorno, cambio de acentuación de manera pasajera o momentánea. En algunos casos esta variación se mantiene en cada período o frase completa como en el caso de la jota chocoana (ver base).

Observemos un movimiento de tambora en la jota.



Ocurre con el redoblante en el aire musical abosao con acentuaciones diferentes a los puntos normales de la marcha y que forma parte de la creación en la improvisación, que son elementos básicos y comunes en estas músicas. (Ver base de abosao, corte No. 1).

Redoblante



Obsérvese nuevos acentos o puntos de acentuación como variación son parte conclusiva de la frase, rompiendo la marcha regular en los tres primeros compases.

## Actividad pedagógica No. 17

- ▶ Escuche los temas musicales “jota chocoana” y el abosao guitarra desbaratada, repetidas veces, prestar atención al “redoblante”, “tambora” para cada caso de irregularidad de pulsos, identificar las marchas, los pulsos irregulares y cruzados, reproduzca con los estudiantes (cortes No. 100 y 73).
- ▶ Las pulsaciones en la tambora y redoblante respectivamente con sonidos onomatopéyicos, con instrumentos musicales (baquetas, resonadores y otros elementos a su alcance para dicha práctica
- ▶ Formalice la sonoridad de los eventos con división ternaria, con secuencias regulares definidas (rútaca, táru-ru, etc.).
- ▶ Organice grupos de estudiantes para la reproducción con baquetas, con sonidos onomatopéyicos, etc.
- ▶ Identifique con sus alumnos, los acentos en las pulsaciones irregulares de la tambora apoyado en el material del disco compacto y otros que el profesor utilice; no olvide que esta irregularidad del pulso es frecuente en las frases improvisatorias.
- ▶ Grafique las acentuaciones irregulares y construya con sus alumnos en división ternaria y binaria, luego intérpretelas con los estudiantes. Se hace necesario repetir los ejercicios cuanto sea posible para su respectiva apropiación.
- ▶ Asigne tareas a los estudiantes, consulta y búsqueda de materiales musicales y ubicación de pulsaciones irregulares que serán adicionadas, comentadas y practicadas a través de la solución de dudas y graficación de las mismas.





# 5 Estructura ritmo percusiva

## 5.1. Notación musical de percusiones grafías y bases rítmicas alternativas

### Grafías generales

Las músicas del Pacífico Norte son practicadas y transmitidas a oído, como comúnmente se les califica en la región, o sea a través de la observación, imitación y experimentación de frases o bloques rítmicos de los aires, y a través del “fogueo”, práctica constante en las festividades de pueblos, parrandas, paseos, divertimentos escolares, etc. De esta manera es como se logra la apropiación y dominio de estas músicas; siendo precaria la graficación de estas percusiones.

Los instrumentos de percusión del formato chirimía son de afinación indeterminada, por esto se referencian las tímbricas que los diferencian debido a su constitución y especificidad de los materiales utilizados en su construcción de tipo artesanal (membrana de animales, parche sintético, tapa de tanque, etc.).

Para la graficación de estas percusiones se tienen en cuenta aspectos referentes a las posibilidades de producción del sonido o tímbrica del instrumento (alternancia, tañido, parches o membranas, aro, vaso). Por lo tanto, se grafica la escritura a uno o a dos planos. Ejemplo: la tambora se copiará a dos planos (madera – parches).

Referente a la ejecución se tendrá en cuenta los ataques al instrumento o abordajes técnicos tales como cuñados o apagados, vaqueteos cruzados, etc.,

en donde utilizaremos nombres propios de la región para su entendimiento y terminología técnica como homologación de los términos tradicionales con los académicos. En este aspecto se utilizarán literales o letras con su respectiva significación teniendo en cuenta la lateralidad en las ejecuciones tales como mano derecha, izquierda, membrana izquierda, vaso madera, borde, etc.

Esta graficación es una herramienta valiosa para el profesor, quien conducirá el proceso y aportará su experiencia, conocimientos y formas o maneras pedagógicas en las ejecuciones instrumentales. También buscará una fácil y sencilla comprensión de las grafías y sus intenciones aplicando los símbolos o signos regulares de la música universal.

Las grafías están orientadas a la interpretación musical de los instrumentos de percusión del formato chirimía.



### Convenciones generales para percusiones

Pauta para instrumentos de percusión con alturas indeterminadas.	
Pauta de dos líneas o doble plano para instrumentos dobles o con grado de alternación (tambora)	
Clave o llave para instrumentos de percusión con alturas indeterminadas.	
Redoble, ruflaje en instrumentos de ejecución alterna interna (redoble de baquetas en el parche del redoblante).	
Golpe normal	
Acento o énfasis en una o varios eventos de manera directa.	
Lateralidad mano derecha, el evento se percute con la mano derecha.	
Lateralidad mano izquierda, el evento será percutido con la mano izquierda.	
Literal que indica la tímbrica del golpe abierto, cerrado o apagado en los parches o membranas.	
Capota que indica apagado en los (platillos) de choque.	

### Convenciones para tambora chocona



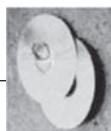
Golpe abierto en el parche o membrana con la maceta o pum.	
Golpe cerrado, apagado o cuñado presionando el parche con la maceta y los dedos índice y pulgar (mano derecha).	
Percusión en el aro y vaso de madera de la tambora.	
Percusión en la membrana o parche izquierdo con el palito o ták.	
Percusión simultánea parche y aro.	

### Convenciones para redoblante o caja



Golpe con baqueta en parche golpe normal	
Golpe de baqueta cruzada o montada (empallillao)	
Percusión o golpe simultáneo con las baquetas en el parche.	
Redoble con las baquetas sobre el parche o membrana.	



**Convenciones para platillos de choque**

Choque normal abierto	
Choque apagado o cerrado impidiendo la vibración	
Choque de fricción ó roce, permitiendo que los bordes produzcan el (chai – lán).	

musical, ya sea abosao, tamborito, aguabajo, etc. pero en las dinámicas interpretativas las bases pueden alterarse con elementos propios de cada subregión.

Las bases que vamos a contemplar comprenden los instrumentos de percusión del formato musical chirimía: tambora chocona, redoblante o caja y platillos de choque.

**Sugerencias metodológicas**

- ✓ Las bases ritmo percusivas motivo de conocimiento son propias del eje pacífico norte, con un formato simple (tambora, redoblante y platillos) en donde se debe aprovechar las sonoridades propias de la región dentro de un proceso formal escolar.
- ✓ Tenga en cuenta que antes de abordar las bases debe propiciarse un ambiente favorable en donde se conozcan y se pongan en práctica los elementos rítmicos vistos (pulso, acento, contratiempo matriz (binaria – ternaria) con las mecánicas y dinámicas desarrolladas a través de palmas, zapateos, sonidos onomatopéyicos que son de suma importancia para el entendimiento de estas bases.
- ✓ Se recomienda iniciar por la base de abosao por las bondades ritmo pedagógicas (golpe abierto – golpe cerrado) por la constancia y audición permanente de este aire en los diferentes ambientes (pasacalles, festividades de pueblo, reuniones sociales, fiesta escolar) en la radio, etc. Por otra parte, este uno de los aires musicales tradicionales más populares del Pacífico Norte.
- ✓ Revise detenidamente el material de las bases rítmicas, realice audición de la base y con ello repita el procedimiento de identificación de instrumentos, pulsos utilizando palmas, sonidos onomatopéyicos, baqueteos, etc.
- ✓ Al abordar el desarrollo de la primera base abosao se debe determinar con cuál o cuáles instrumentos dar inicio teniendo en cuenta los ejercicios de actividades anteriores.

**5.2. Bases rítmicas de percusion**

Una base ritmo percusiva o patrón está constituida por instrumentos de percusión que definen períodos o frases rítmicas que sirven de base para acompañar una melodía o canción y que su núcleo está compuesto por una célula rítmica repetitiva o con variaciones dentro de una secuencia lógica amparada en una medición fija o con variaciones, que no afectan la estructura general de la base.

Como mencionamos al inicio de esta cartilla, los patrones, códigos y convenciones de ésta, son una propuesta más no la única forma en que se pueden comprender las músicas de la región. Este material es por lo tanto una guía y un marco de apoyo para los procesos de formación de las Escuelas de Música Tradicional.

En el Pacífico Norte, los aires musicales poseen estructuras rítmicas definidas e identitarias integradas por repeticiones periódicas y en muchos casos estas variaciones son elementos básicos que sirven de adornos, más su esencia permanece o se mantiene. Estas transformaciones obedecen al desempeño de los instrumentos de percusión frente al acompañamiento de las voces e instrumentos de viento, como el caso del clarinete, desarrollándose frases improvisatorias en el melodeador y sus acompañantes.

Es de suma importancia comprender que las bases alternativas en el Pacífico Norte determinan el aire



Recomendamos LA TAMBORA para la identificación de golpe abierto y golpe cerrado (mano derecha) golpe fuerte, golpe débil, manejo del grado de alternancia un golpe en aro, un golpe en parche para afianzar la independencia; ejecución parche solo, ejecución tac o palito solo. Luego haga uso del material del CD u otros materiales que disponga el profesor, aborde platillos, baqueteos para iniciar el proceso con el redoblante o caja. Tanto la tambora como los platillos, conservan mayor estabilidad que el redoblante; se recomienda iniciar por uno de éstos. Está claro que la experiencia del profesor, el avance en las ejercitaciones, su cálculo y convivencia serán sus definidores incluyendo la disposición de los estudiantes.

- ✓ Garantice el manejo técnico en la calidad interpretativa, estilística, posturas, corrija constantemente cualquier falla o error cometido, elaborando el libreto de manera dosificada, pulso, acento, contratiempo, primera división del pulso, sincopa, etc.
- ✓ Se recomienda práctica individualizada una vez definidos los instrumentos a ejecutar cuando se determine o se verifique dominio sobre la tarea, proceda a implementar la práctica grupal gradual con dos, cuatro, seis y ocho compases de base hasta lograr la sincronización. Otra manera puede ser trabajar por frases o períodos, memorizar, interpretar y ejecutar grupalmente. Desarrollos interpretativos con ejemplos prácticos entendibles, comprobables y ejecutables, con el apoyo del disco compacto u otros materiales aportados por el profesor o alumnos.
- ✓ Comprobar si los estudiantes tienen conocimiento acerca de la base que se trabaja o se construye.
- ✓ Alcanzar o lograr que la base llegue a sonar independientemente del acompañamiento del disco, orientando su sincronización y regularidad en la marcha. Proponga variaciones una vez superada la marcha normal de la base,

con rotación gradual de instrumentos del formato percusivo.

- ✓ Realice invitación a músicos del sector o región (memorias vivas) para compartir y socializar con los estudiantes compartiendo sus secretos, estilística, ataques, posturas, etc. Este ejercicio ofrece mayor seguridad a los niños.
- ✓ Sea flexible en el manejo de materiales de trabajo, aporte al máximo y decida lo más adecuado para el proceso.

### Evaluación del proceso

- ▲ El niño logrará ejecutar la base alternativa con cada uno de los instrumentos del formato con la ayuda del disco compacto y del orientador.
- ▲ Montar autónomamente sin ayuda del material grabado en grupos las bases permanentes.
- ▲ El niño logrará ejecutar las bases ritmo percusivas individualmente con cada uno de los instrumentos del formato y pequeñas variaciones.
- ▲ Autónomamente en grupos serán capaces de ejecutar las bases ritmo percusivas de manera sincronizada, incluyendo pequeñas variaciones.
- ▲ Los niños estarán en capacidad de identificar y establecer diferencias sobre variaciones y estilísticas de otros músicos de la región.
- ▲ Lograr perceptiblemente diferencias e identificar las bases estudiadas, indicando con claridad, acento, sincopa, contratiempo, identificación de matrices (binaria – ternaria) en cada una de las bases separadas y mixtas.



### 5.3. Elementos rítmicos y ejercicios

#### Aspectos básicos

Para abordar y comprender las bases de percusión se requiere la práctica y afianzamiento de elementos teóricos abordados en el sistema métrico y sus respectivas dinámicas como el pulso con aplicación instrumental, la división binaria del pulso. Se recomienda aplicarlo al formato instrumental percusivo, el contratiempo, subdivisión binaria, división ternaria y las respectivas acentuaciones. Se ofrecen para cada uno de los instrumentos de percusión del formato y un desarrollo sobre la noción de matriz para la correcta comprensión de las estructuras ritmométricas.

Los instrumentos a abordar:

- Tambora (golpe a tiempo en aro ritmo abosao).
- Redoblante o caja.
- Platillos (contratiempo y subdivisión).
- Palmas, tablas (pulso).
- Ejercicios con marcación acentual en las matrices ternarias.
- Ejercicios con acentuación trastocada (abosao).

#### Ejercitación práctica

Estos ejercicios buscan lograr que los niños alcancen a interpretar estructuras rítmicas que permitan un entendimiento y comprensión clara de las bases alternativas ritmo percusivas de las músicas del Pacífico Norte.

##### 1. Palmas

Manos  
Pies

Manos  
Pies

##### 2. Platillos

A  
B  
C  
D  
E  
F  
G  
H  
I  
J  
K

##### 3. Tambora

Aro Parete  
B  
C  
D  
E  
F  
G  
H  
I  
J  
K



4. Redoblante o caja

The image displays a musical score for a drum set. On the left side, there is a single melodic line with various note values and rests. On the right side, there are two staves of drum notation. The top staff uses rhythmic notation with accents and includes patterns such as "1 2 D I D" and "I 2 D I D". The bottom staff uses rhythmic notation with accents and includes patterns such as "D I D I D I D I D I D I D I" and "D I D I D I D I D I D I D I".



### Base de Abosao

Ref: Guitarra desbaratada

A

Platos

Red

Tambora

c a c a c a c a c a

B

c c c c c

### Variación redoblante N° 1

### Variación redoblante N° 2



## Base de Tamborito

Musical score for Tamborito base, featuring three parts: Platos, Red, and Tambora. The score is in common time (C) and consists of six measures. The Platos part features a steady eighth-note pattern. The Red part features a complex rhythmic pattern with accents and slurs. The Tambora part features a pattern of eighth notes with accents and slurs.

## Variación del Redoblante

Musical score for Variación del Redoblante, featuring three parts labeled 1, 2, and 3. The score is in common time (C) and consists of two measures. Part 1 features a pattern of eighth notes with accents. Part 2 features a pattern of eighth notes with accents and slurs. Part 3 features a pattern of eighth notes with accents and slurs.



### Base de Porro chocoano

Ref: Princesita

The musical score is divided into two systems. The first system contains the main rhythmic base, and the second system contains a variation of the first system. Each system has three staves: Platos (top), Red (middle), and Tambora (bottom). The Platos staff uses a treble clef and a common time signature (C). The Red staff uses a bass clef and a common time signature (C). The Tambora staff uses a bass clef and a common time signature (C). The Platos part consists of a series of eighth notes with accents. The Red part consists of a series of eighth notes with accents and some rests. The Tambora part consists of a series of eighth notes with accents and some rests. The second system is identical to the first, but with a first ending bracket over the first measure of the Platos staff and a second ending bracket over the last measure of the Platos staff.

### Variación platillo

The musical score for 'Variación platillo' consists of two staves. The first staff (top) uses a treble clef and a common time signature (C). It contains a series of eighth notes with accents. The second staff (bottom) uses a bass clef and a common time signature (C). It contains a series of eighth notes with accents and some rests.



### Variación del redoblante

Musical score for 'Variación del redoblante' featuring three staves. Staff 1 (top) contains a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including accents and slurs. Staff 2 (middle) features a simpler rhythmic pattern with eighth notes and rests. Staff 3 (bottom) contains a melodic line with slurs and accents. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

### Variación Tambora

Musical score for 'Variación Tambora' featuring two staves. Both staves contain rhythmic patterns with eighth notes, some marked with 'x' for accents, and slurs. The patterns are similar in structure, with the top staff having more complex rhythmic groupings. The score is divided into four measures by vertical bar lines.



## Base de Saporrodón

Ref: El Carpintero o Alambre

Platos

Red

Tambora

5



## Base de Aguabajo

Ref: Parió la luna

Platos

Red

Tambora

5

5



### Base de Bunde

Ref: San Antonio

Musical score for 'Base de Bunde' in 2/4 time. The score is written for three instruments: Platos, Red, and Tambora. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The Platos part consists of a steady eighth-note pattern. The Red part features a sequence of chords and notes with accents. The Tambora part has a rhythmic pattern of eighth notes and rests, with 'x' marks indicating specific rhythmic events.

### Base de Son chocoano

Musical score for 'Base de Son chocoano' in 2/4 time. The score is written for three instruments: Platos, Red, and Tambora. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The Platos part consists of a steady eighth-note pattern. The Red part features a sequence of chords and notes with accents. The Tambora part has a rhythmic pattern of eighth notes and rests, with 'x' marks indicating specific rhythmic events.



# Base de Jota

Ref: Jota chocoana

A

Platos

Red

Tambora

c c

B

p c c p c c p

C



## Base de Polka

Ref: Tan duro

A

Platos

Red

Tambora

Detailed description: This musical score is for section A of a Polka base. It is written in 2/4 time and consists of three staves: Platos (top), Red (middle), and Tambora (bottom). The Platos part features a series of eighth notes with accents, some beamed together, and occasional sixteenth-note runs. The Red part consists of eighth notes, some beamed in pairs, with occasional accents. The Tambora part is a rhythmic accompaniment using eighth notes, some with asterisks indicating specific drumming techniques, and occasional accents.

B

Detailed description: This musical score is for section B of a Polka base. It is written in 2/4 time and consists of three staves: Platos (top), Red (middle), and Tambora (bottom). The Platos part features a series of eighth notes with asterisks, some beamed together, and occasional accents. The Red part consists of eighth notes, some beamed in pairs, with occasional accents. The Tambora part is a rhythmic accompaniment using eighth notes, some with asterisks indicating specific drumming techniques, and occasional accents.



# Base de Danza chocona

Ref: Danza del Chocó No. 1

A

Platos

Red

Tambora

c a

c a

c a

c a

B

c a

Detailed description of the musical score: The score is written for three instruments: Platos, Red, and Tambora, in 2/4 time. Section A (measures 1-4) shows a consistent rhythmic pattern. The Platos part consists of eighth notes with a '7' symbol above them. The Red part has a melodic line with accents (>) on the first and third notes of each measure. The Tambora part has a rhythmic pattern with asterisks (\*) above the notes. Section B (measures 5-8) continues the patterns but with some variations in the Red and Tambora parts. The Red part has a melodic line with accents (>) and a '7' symbol. The Tambora part has a rhythmic pattern with asterisks (\*) and accents (>) on the notes. The score ends with 'c a' under the Tambora part in both sections.



The first system of music consists of four measures. It features three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), a middle staff with a bass clef and a key signature of one sharp, and a bottom staff with a bass clef and a key signature of one sharp. The music is written in 2/4 time. The top staff contains a melodic line with eighth notes and quarter notes, often beamed together. The middle staff contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and quarter notes. The bottom staff contains a bass line with quarter notes and eighth notes, including accents (>) over some notes.

18

The second system of music consists of four measures, starting at measure 18. It features the same three-staff structure as the first system. The top staff continues the melodic line. The middle staff has some rests in the first two measures, followed by eighth-note patterns. The bottom staff continues the bass line with quarter and eighth notes, including accents (>) and asterisks (\*) over some notes.

The third system of music consists of four measures, continuing from the previous system. It features the same three-staff structure. The top staff continues the melodic line. The middle staff has eighth-note patterns. The bottom staff continues the bass line with quarter and eighth notes, including accents (>) and asterisks (\*) over some notes.



## Base de Mazurka

Ref: Mazurka chocoana

A

Platos

Red

Tambora

B

Detailed description: The image shows two musical staves, A and B, for a Mazurka base. Each staff consists of three parts: Platos (top), Red (middle), and Tambora (bottom). The time signature is 3/4. Section A (labeled 'A') has four measures. The Platos part has a melody of quarter notes with slurs. The Red part has a rhythmic accompaniment of eighth notes with accents. The Tambora part has a simple bass line with asterisks indicating specific rhythms. Section B (labeled 'B') has four measures. The Platos part has a melody of quarter notes with slurs. The Red part has a rhythmic accompaniment of eighth notes with accents. The Tambora part has a simple bass line with asterisks indicating specific rhythms.



### Base de Contradanza chocona

Ref: Contradanza del Chocó No. 4

A

The musical score is divided into three systems. The first system (measures 1-8) is in 2/4 time. The second system (measures 9-16) is also in 2/4 time. The third system (measures 17-24) is in 6/8 time. The instruments are Platos (top staff), Red (middle staff), and Tambora (bottom staff). The score includes various rhythmic notations such as eighth notes, sixteenth notes, and triplets, along with dynamic markings like accents (>) and slurs. The Tambora part includes specific performance instructions like 'c' for cymbal.



The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melody with eighth and quarter notes, some beamed together. The middle staff is in bass clef and features a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. The bottom staff is in bass clef and shows a piano part with notes and rests, including two measures marked with a 'c' and a cross symbol. The system is divided into six measures by vertical bar lines.

The second system of the musical score continues the three-staff arrangement. The top staff continues the melody, ending with a quarter rest. The middle staff continues the rhythmic accompaniment. The bottom staff continues the piano part, ending with a quarter rest. The system is divided into five measures by vertical bar lines.



### Base de Pasillo (Parche y parche)

Ref: Pasillo chocoano 2

A

Platos

Red

Tambora

9

B

17



### Base de Stross

Ref: Stross del Chocó

A

Platos

Red

Tambora

### Base de Foxtross

Ref: Foxtross del Chocó

Platos

Red

Tambora

5

Platos

Red

Tambora

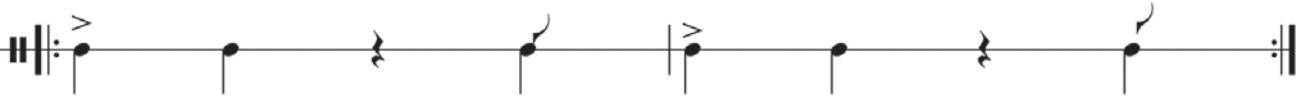


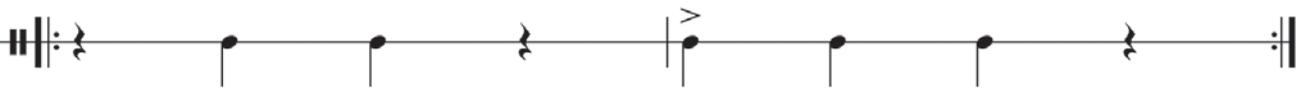
## Variaciones en las Claves Binarias y Ternarias

Platillos

Binarias

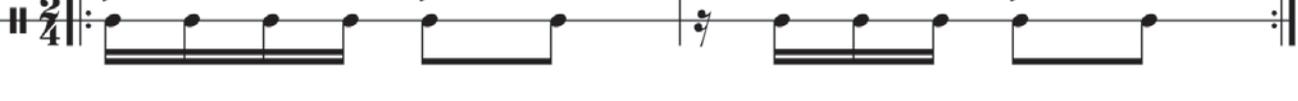
1 

2 

3 

4 

5 

6 

7 

8 



Ternarias

1 **6/8**  $\text{G}_4$   $\text{A}_4$   $\text{B}_4$   $\text{C}_5$  |  $\text{D}_5$   $\text{E}_5$   $\text{F}_5$   $\text{G}_5$

2  $\text{G}_4$   $\text{A}_4$   $\text{B}_4$   $\text{C}_5$  |  $\text{D}_5$   $\text{E}_5$   $\text{F}_5$   $\text{G}_5$

3  $\text{G}_4$   $\text{A}_4$   $\text{B}_4$   $\text{C}_5$  |  $\text{D}_5$   $\text{E}_5$   $\text{F}_5$   $\text{G}_5$

4  $\text{G}_4$   $\text{A}_4$   $\text{B}_4$   $\text{C}_5$  |  $\text{D}_5$   $\text{E}_5$   $\text{F}_5$   $\text{G}_5$

5  $\text{G}_4$   $\text{A}_4$   $\text{B}_4$   $\text{C}_5$  |  $\text{D}_5$   $\text{E}_5$   $\text{F}_5$   $\text{G}_5$

6  $\text{G}_4$   $\text{A}_4$   $\text{B}_4$   $\text{C}_5$  |  $\text{D}_5$   $\text{E}_5$   $\text{F}_5$   $\text{G}_5$

7  $\text{G}_4$   $\text{A}_4$   $\text{B}_4$   $\text{C}_5$  |  $\text{D}_5$   $\text{E}_5$   $\text{F}_5$   $\text{G}_5$

8  $\text{G}_4$   $\text{A}_4$   $\text{B}_4$   $\text{C}_5$  |  $\text{D}_5$   $\text{E}_5$   $\text{F}_5$   $\text{G}_5$

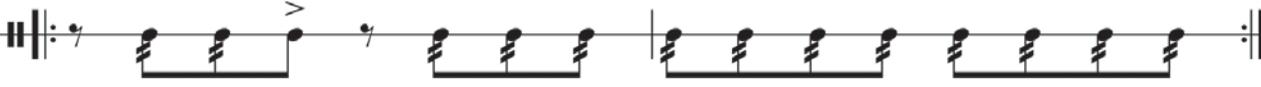


## Variaciones en las Claves Binarias y Ternarias

Redoblante  
Binarias

1 

2 

3 

4   
D I D I D I D

5 

6 

7 

8 

9 



Ternarias

The image displays nine numbered musical staves, each representing a rhythmic exercise in 6/8 time. The exercises are as follows:

- Staff 1:** Starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The exercise consists of a sequence of notes: a dotted quarter note (F#4), an eighth note (F#5), a dotted quarter note (F#4), and an eighth note (F#5). This is followed by a repeat sign and a sequence of notes: a dotted quarter note (F#4) with an accent (>), an eighth note (F#5), a dotted quarter note (F#4) with an accent (>), an eighth note (F#5), a dotted quarter note (F#4), and an eighth note (F#5).
- Staff 2:** Similar to staff 1, but with a different sequence of notes in the second part: a dotted quarter note (F#4) with an accent (>), an eighth note (F#5), a dotted quarter note (F#4), an eighth note (F#5), a dotted quarter note (F#4), and an eighth note (F#5).
- Staff 3:** Similar to staff 1, but with a different sequence of notes in the second part: a dotted quarter note (F#4) with an accent (>), an eighth note (F#5), a dotted quarter note (F#4), an eighth note (F#5), a dotted quarter note (F#4), and an eighth note (F#5).
- Staff 4:** Similar to staff 1, but with a different sequence of notes in the second part: a dotted quarter note (F#4) with an accent (>), an eighth note (F#5), a dotted quarter note (F#4), an eighth note (F#5), a dotted quarter note (F#4), and an eighth note (F#5).
- Staff 5:** Similar to staff 1, but with a different sequence of notes in the second part: a dotted quarter note (F#4) with an accent (>), an eighth note (F#5), a dotted quarter note (F#4) with an accent (>), an eighth note (F#5), a dotted quarter note (F#4), and an eighth note (F#5).
- Staff 6:** Similar to staff 1, but with a different sequence of notes in the second part: a dotted quarter note (F#4) with an accent (>), an eighth note (F#5), a dotted quarter note (F#4), an eighth note (F#5), a dotted quarter note (F#4), and an eighth note (F#5).
- Staff 7:** Similar to staff 1, but with a different sequence of notes in the second part: a dotted quarter note (F#4) with an accent (>), an eighth note (F#5), a dotted quarter note (F#4), an eighth note (F#5), a dotted quarter note (F#4), and an eighth note (F#5).
- Staff 8:** Similar to staff 1, but with a different sequence of notes in the second part: a dotted quarter note (F#4) with an accent (>), an eighth note (F#5), a dotted quarter note (F#4), an eighth note (F#5), a dotted quarter note (F#4), and an eighth note (F#5).
- Staff 9:** Similar to staff 1, but with a different sequence of notes in the second part: a dotted quarter note (F#4) with an accent (>), an eighth note (F#5), a dotted quarter note (F#4), an eighth note (F#5), a dotted quarter note (F#4), and an eighth note (F#5).



## Variaciones en las Claves Binarias y Ternarias

Tambora

A

Binarias

The image displays seven staves of musical notation, numbered 1 through 7, representing variations in binary and ternary rhythms for Tambora. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic symbols: notes with stems, rests, and dynamic markings such as accents (>) and slurs. Some notes are marked with asterisks (\*), and some rests are marked with 'x'. The staves are arranged vertically, with each staff containing a sequence of rhythmic patterns. The first staff (1) shows a sequence of notes with stems and accents. The second staff (2) includes notes with stems, accents, and slurs. The third staff (3) features notes with stems, accents, and a slur over a group of notes, with a 'c' marking below. The fourth staff (4) shows notes with stems, accents, and slurs, with 'c' markings below. The fifth staff (5) includes notes with stems, accents, and slurs, with 'c' markings below. The sixth staff (6) features notes with stems, accents, and slurs, with 'x' markings above. The seventh staff (7) shows notes with stems, accents, and slurs, with 'x' markings above.



### Ternarias

The image displays seven musical staves, numbered 1 through 7, each containing a rhythmic exercise for guitar. The exercises are written in a simplified notation style, focusing on rhythm and articulation rather than specific pitch. Each staff begins with a treble clef and a 6/8 time signature. The exercises consist of various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. Specific articulation marks such as accents (>), breath marks (x), and asterisks (\*) are used throughout. The exercises are as follows:

- Staff 1:** Starts with a quarter rest, followed by a quarter note, and a quarter note. There are breath marks (x) above the 3rd, 5th, and 7th notes, and an accent (>) above the 8th note.
- Staff 2:** Starts with a quarter note, and a quarter note. There are breath marks (x) above the 2nd, 4th, 6th, and 8th notes, and an accent (>) above the 3rd note.
- Staff 3:** Starts with a quarter note, and a quarter note. There are breath marks (x) above the 2nd, 4th, and 6th notes, and accents (>) above the 3rd, 7th, and 8th notes.
- Staff 4:** Starts with a quarter note, and a quarter note. There are breath marks (x) above the 2nd, 4th, and 6th notes, and accents (>) above the 3rd, 7th, and 8th notes.
- Staff 5:** Starts with a quarter note, and a quarter note. There are breath marks (x) above the 2nd and 4th notes, and asterisks (\*) above the 2nd and 4th notes. Accents (>) are placed above the 1st, 3rd, 5th, 7th, and 8th notes.
- Staff 6:** Starts with a quarter note, and a quarter note. There are breath marks (x) above the 2nd, 4th, 6th, and 8th notes, and accents (>) above the 1st, 3rd, and 5th notes.
- Staff 7:** Starts with a quarter note, and a quarter note. There are breath marks (x) above the 2nd, 4th, 6th, and 8th notes.



## 5.4. Partituras piezas musicales tradicionales

### Mi Cuerpo

es taes mi ca be za es taes mi ca be za

es tas son mis ma nos es tas son mis ma nos

yes tos son mis pies yes tos son mis pies

The musical score is written in treble clef with a 2/4 time signature. It consists of three staves of music. The first staff contains the lyrics 'es taes mi ca be za es taes mi ca be za'. The second staff contains the lyrics 'es tas son mis ma nos es tas son mis ma nos'. The third staff contains the lyrics 'yes tos son mis pies yes tos son mis pies'. The music is a simple melody of quarter and eighth notes.



# Suena mi chirimía

Coro

so na so na sue na mi tam bo ra so - - -

4 TAMBORA 8 CORO 4 REDOBLANTE 8 CORO 4 PLATILLOS 7 CORO

12 Clarinete

che

17 7 CORO

18 Bombardino

23 7 CORO

24

Detailed description: The score is written in 6/8 time. The vocal line starts with a melody in the first system, with lyrics 'so na so na sue na mi tam bo ra so - - -'. The instrumental parts include Tambora (4), Redoblante (4), and Platillos (4) in the first system. The Clarinete part begins at measure 12 with the word 'che'. The Bombardino part begins at measure 18. The Coro part is indicated at the beginning and in the instrumental parts.



## Parió la luna

Aguabajo  
Folk Chocoano

Musical score for 'Parió la luna' in 2/4 time, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score is divided into three sections: A, B, and C. Section A consists of two measures of music with lyrics 'An te no che ya no che'. Section B consists of two measures of music with lyrics 'an te no che ya no che'. Section C consists of two measures of music with lyrics 'a rio la lu na pa rio la lu na pa rio la lu na eh a e a e'. The melody is simple and repetitive, with a focus on rhythm and pitch.

A

B

C

An te no che ya no che an te no che ya no che

a rio la lu na pa rio la lu na pa rio la lu na eh a e a e

## San Antonio

(Bunde tradicional del Pacífico)

Musical score for 'San Antonio' in 2/4 time, featuring a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The score is divided into two sections: A and B. Section A consists of two measures of music with lyrics 'se ño ra san ta na por que llo rael ni ño por u na man za na que se le haper di do o - a DC'. Section B consists of two measures of music with lyrics 'rri o rra san an to nio ya se va o,o va'. The melody is simple and repetitive, with a focus on rhythm and pitch.

A

B

se ño ra san ta na por que llo rael ni ño por u na man za na que se le haper di do o - a DC

rri o rra san an to nio ya se va o,o va



# El Estró

Pasillo Valseado - Folk chocoano

Musical score for 'El Estró' in 2/4 time. The score consists of three staves. The first staff is marked with a box 'A' and contains a melodic line with accents and slurs. The second staff is marked with a box 'B' and the word 'dolce' above it, featuring a more rhythmic melody with slurs and accents. The third staff is marked with a box 'C' and 'a DC.' at the end, showing a simpler melodic line with accents.

# La Vaca Loca

(Torbellino chocoano)

Musical score for 'La Vaca Loca' in 2/4 time. The score consists of three staves. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature, with the instruction 'acéfalo' above it. It includes chords Em and G. The second staff includes chords C, B7, and a first/second ending bracket. The third staff includes chords B7, Em, B7, and Em.



# Contradanza 4

Folk chocoano

Transc: Leo Valencia

DC

1 2

10

A DC

1a 2a

Edicopy: Rafael Cuesta



# Tan duro 2

Polka  
Folk chocono

Transc: Leo Valencia

Vivo

9

17

25

*ff*

*p*

*ff*

y DC

Edicopy: Rafael Cuesta



# Danza del Chocó 1

Danza  
Folk chocoano

Transc: Leo Valencia

The musical score is written on four staves in 2/4 time. The first staff begins with a repeat sign and includes dynamic markings *Dolce*, *ff*, and *ff*. The second staff includes *p* and *mf*. The third staff continues the melodic line. The fourth staff concludes with *a DC* and *Fine*.

Edicopy: Rafael Cuesta



# Foxtross

Folk chocoano

Vivo DC

*p* con Gracia

29 *Fine*

37 2

45

53 1 2 a DC para Fine



# El Bambazú

Danza dramática

Tranc: Leo Valencia

Moderato

acel....

a DC

1 2

Detailed description: This musical score is for 'El Bambazú', a dramatic dance. It consists of four staves of music in 2/4 time. The tempo is marked 'Moderato'. The first staff begins with a repeat sign and contains a series of eighth-note patterns with slurs. The second staff features a first ending bracket labeled '1' and a second ending bracket labeled '2'. The third staff continues the melodic line with various slurs and accents. The fourth staff concludes with an 'accelerando' (acel....) marking and a 'Da Capo' (a DC) instruction, indicating a return to the beginning.

# Cocorobé

Bunde  
Folk del Pacífico

1a 2a

a

Detailed description: This musical score is for 'Cocorobé', a folk song from the Pacific. It consists of five staves of music in 2/4 time. The first staff starts with a treble clef and a common time signature (C), followed by a key signature change to one flat. The second staff continues the melody with slurs and accents. The third staff includes first and second endings, labeled '1a' and '2a'. The fourth and fifth staves complete the piece, ending with a fermata over the final note.

Edicopy: Rafael Cuesta



# El Carpintero o Alambre

Saporroundón  
Folk del Pacífico

Tranc: Leo Valencia

Vivo

Moderato

a la  $\emptyset$

*Edicopy: Rafael Cuesta*

The musical score is written on six staves in a single system. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a common time signature (C). The tempo is marked 'Vivo'. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like accents (>) and hairpins (<). A repeat sign with first and second endings is present. The tempo changes to 'Moderato' in the fourth staff. The piece concludes with a final cadence marked 'a la  $\emptyset$ '. The editor's name, 'Edicopy: Rafael Cuesta', is printed at the bottom right of the score.



# Guitarra desbaratada

Abosao  
Folk del Pacífico

Transc: Leo Valencia

The musical score is written in 6/8 time and consists of five staves. The first staff begins with a treble clef and a common time signature (C), which is then changed to 6/8. It features a series of eighth notes with accents. The second staff contains two first endings, labeled '1a' and '2a', with repeat signs. The third staff continues the melodic line with accents and slurs. The fourth staff includes a section marked 'a' and ends with a repeat sign. The fifth staff contains two more first endings, labeled '3a' and '4a', and concludes with a final cadence symbol. The score is marked with various performance instructions such as accents (>) and slurs.

*Edicopy: Rafael Cuesta*



# Tumba hombre

Tamborito

Ninoska Salamandra

Moderato

**A**

Tum ba hom bre tum ba hom bre a e mi po lle ra que es tum ba hom bre tum ba

hom bre mi po lle ra es te es mi po lle ra tum ba hom bre se de

**B**

ja se de ja el hom bre que no da se de ja se de

Transc: Leo Valencia

Detailed description: The image shows three systems of musical notation for the song 'Tumba hombre'. The first system is marked 'Moderato' and contains a square box labeled 'A' above the first measure. The second system contains a square box labeled 'B' above the first measure. The third system contains a square box labeled 'B' above the first measure. The lyrics are written below the notes. The music is in a 2/4 time signature with a key signature of one flat (Bb). The lyrics are: 'Tum ba hom bre tum ba hom bre a e mi po lle ra que es tum ba hom bre tum ba hom bre mi po lle ra es te es mi po lle ra tum ba hom bre se de ja se de ja el hom bre que no da se de ja se de'. The piece is transcribed by Leo Valencia.



# Jota chocoana / 1

Jota  
Folk chocoano

Transc: Leo Valencia

The musical score is written on six staves in treble clef with a 6/8 time signature. It includes the following annotations and features:

- Staff 1:** Starts with a box labeled 'A' and the tempo marking 'Vivace'. It features a triplet of eighth notes marked '(X3)' and a fermata over a half note.
- Staff 2:** Starts with a box labeled 'B' and a triplet of eighth notes marked '(X4)'. It includes a triplet of eighth notes marked '3'.
- Staff 3:** Starts with a box labeled 'C' and a triplet of eighth notes marked '(x4)'. It includes a triplet of eighth notes marked '4'.
- Staff 4:** Continues the melodic line with various rhythmic patterns and accents.
- Staff 5:** Includes a triplet of eighth notes marked '3' and a triplet of eighth notes marked '4' with the instruction 'a DC para FINE'.
- Staff 6:** Ends with a triplet of eighth notes marked '1', a triplet of eighth notes marked '2', and the word 'Fine'.

*Edicopy: Rafael Cuesta*



# Mazurca del Chocó 1

Folk chocoano

Transc: Leo Valencia

Andante

5

10  $\Phi$

14

19

Dolce

23

28 *Fine*

a  $\Phi$  para *Fine*

*Edicopy: Rafael Cuesta*



# Volteo a vé

Tamborito  
Folk choicano

Transc: Leo Valencia

Moderato

DC >

1 2

a DC

The musical score is written on six staves in treble clef with a common time signature (C). The tempo is marked 'Moderato'. The first staff begins with a melodic line, followed by a repeat sign and a dynamic marking 'DC' with an accent. The second staff continues the melody with accents and slurs. The third staff features a first ending marked '1' and a second ending marked '2'. The fourth staff shows a key signature change to one sharp (F#) and includes slurs. The fifth staff continues the melody with slurs. The sixth staff concludes the piece with a dynamic marking 'a DC'.

Edicopy: Rafael Cuesta



# Pasillo chocoano 2

Folk chocoano

Transc: Leo Valencia

Molto

Moderato

Cantabile

y B

The musical score is written for a single melodic line in treble clef. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The piece is divided into three distinct sections: 'Molto', 'Moderato', and 'Cantabile'. The 'Molto' section consists of two staves of music, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with various articulations like accents and slurs. The 'Moderato' section follows, marked with a box containing the letter 'B', and also spans two staves. The 'Cantabile' section is the final part, marked with a box containing the letter 'B', and spans two staves. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings like '>' and '>>'. The piece concludes with a double bar line.

Edicopy:Rafael Cuesta



# Princesita

Porro chocoano

Folk chocoano

Transc: Leo Valencia

The musical score for 'Princesita' is written on six staves. The first staff begins with a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. The second staff contains two first endings, marked '1' and '2', with repeat signs. The third and fourth staves continue the melody with various rhythmic patterns and accents. The fifth staff features a key signature change to two sharps (F# and C#) and includes a first ending. The sixth staff concludes the piece with a final first ending marked '1' and '2', and a fermata over the final note.

*Edicopy: Rafael Cuesta*



# Amirawaldo

Son  
Rubén Castro

Transc: Leo Valencia

Musical score for 'Amirawaldo' in 2/4 time, featuring a treble clef and a common time signature. The score consists of five staves of music. The first staff begins with the word 'Son' and a repeat sign. The second staff includes first and second endings. The third staff continues the melodic line. The fourth staff also features first and second endings. The fifth staff concludes with a first ending and a final cadence marked with a double bar line and a repeat sign. The score includes various musical notations such as slurs, accents (>), and repeat signs.



# La Máquina

Son  
Folk chocono

Transc: Leo Valencia

The musical score for 'La Máquina' is written in treble clef with a common time signature (C). It consists of six staves of music. The first staff begins with a 'DC' (Da Capo) marking. The score includes various musical notations such as accents (>), slurs, and dynamic markings. There are two first endings (marked '1') and two second endings (marked '2'). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

*Edicopy: Rafael Cuesta*



# Glosario

- ABOSAO:** Aire musical tradicional del Pacífico Norte de tipo binario, sus textos literarios tienen como temáticas, hechos cotidianos de la región o sector.
- ACENTO:** (Énfasis) puntos de énfasis de una determinada música o patrón rítmico, el evento en donde éste recae toma el nombre de pulso acentuado.
- AEROFONO:** (Pito – viento) instrumento de viento, el cual el sonido se produce por soplo humano (clarinete, bombardino o cobre).
- AGARRAOS:** Pase o entrelace de una pareja en los bailes tradicionales del Pacífico Norte. Por ejemplo en la jota chocoana.
- AGUABAJO:** Aire musical representativo del Pacífico Norte caracterizado por sus textos cadenciosos de cuatro versos (octosilábicos) evocando el ambiente fluvial del medio y su estructura rítmica se soporta en el cinquillo bantú.
- ALABAO:** Canto polifónico del Pacífico relativo a la forma del canto gregoriano dedicado a los santos y utilizados en los velatorios fúnebres.
- ALUMBRAMIENTO:** Ritual en honor a un santo patrón en donde se cantan alabaos y se brindan ofrendas por un favor pedido o concedido.
- APAGADO – CUÑADO:** Producción del sonido sin dejar vibrar el instrumento (membrana).
- BASE:** Estructura que le da piso a la melodía y que comprende la acción de uno o varios instrumentos de percusión (base rítmica) y armónica por la acción de uno o varios instrumentos que produzcan acordes.
- BAMBAZÚ:** Danza dramática con canto (baile cantao) en donde se recrea una peste en una comunidad y su contaminación.
- BOMBARDINO (Cobre):** Tubofono de metal, melódico que en el formato chirimía desempeña el rol de acompañante (marcante).
- BUNDE:** Aire musical o ritmo percutido con instrumentos de percusión para seguir un juego infantil o juvenil, también para santos (San Antonio).
- CLAVE RÍTMICA:** Patrón de acentuaciones distribuidas en distintos puntos de la matriz métrica.
- COMPÁS:** Agrupación de pulsos en la cual el acento marca el primer pulso del grupo ó compás (2, 3, 4).
- CONTRATIEMPO:** En la división del pulso el evento que coincide con el pulso se denomina “a tiempo”, mientras que el que se produce inmediatamente después se denomina “contratiempo”.
- CHIRIMÍA:** Formato musical representativo del pacífico norte formado por instrumentos de viento y percusión.
- CINQUILLO:** Célula rítmica Bantú que predomina en el pacífico dando origen a las claves de aguabajo, porro, tamborito, son chocoano, etc. (cinco pulsos con sincopa interna).
- COCOROBÉ:** Canción o pieza tradicional del pacífico que se acompaña con la base o clave saporrondón (juego infantil y juvenil) en donde predominan la expresión vocal con versos picarescos.
- DE OÍDO:** (Percepción) apropiación de rítmicas y melodías a través de la audición y experimentación (ensayando).
- DIVISIÓN:** Cada una de las fracciones en que se divide el pulso (en dos partes o en tres partes) binaria y ternaria, además de las subdivisiones.
- DIVISIÓN IRREGULAR:** División del pulso en fracciones que no corresponden a la matriz de base, suele llamarse oposición métrica, ya que la irregularidad presenta fracciones de la matriz contraria.
- FIESTA PATRONAL:** Celebración sacro- profana de los pueblos inducida por las misiones católicas para venerar a un santo patrón.
- FORMATO:** Conjunto de instrumentos, agrupación instrumental, ejemplo: (La chirimía, conjunto de tamborito, sexteto, etc.).
- FOGUEO:** Se denomina a la práctica musical del aprendiz cuando participa interpretando un instrumento musical en un formato característica práctica en las lógicas de las músicas tradicionales de pueblos.
- GNOMICOS:** Con carácter o función pedagógica, ejemplo: los arrullos y bundes pretenden a través de su mensaje enseñar a los jóvenes y niños.



**GRAFIA:** Signo o conjunto de signos que representan un sonido o su omisión.

**IDIOFONO:** Instrumento en el cual el sonido se produce por la vibración de su cuerpo (platillos de choque).

**INTERFLUENCIA:** Aires, formatos, formas, repertorios musicales que de una cultura llegan a otra y son apropiados.

**LATERALIDAD:** Lado al que se orienta una acción (derecha – izquierda).

**MATRIZ:** Estructura que contiene todas las unidades rítmicas usadas por una música (binaria 8 eventos, ternaria 6 eventos).

**MELODEADOR:** Instrumento musical que interpreta la melodía (pacífico norte clarinete).

**MEMBRANOFONO:** Tambor, membrana, cuero; instrumento de percusión cuyo sonido se produce por la vibración de membranas o parches, en el eje pacífico norte (tambora, redoblante, bongo, cununos).

**MARIMBULA:** Idiofono de punteo, consiste en una caja de madera que sirve de resonador con zunchos metálicos dispuestos en juegos que se pulsan con los dedos y desempeña el rol de bajo en el nivel ritmo armónico; hoy en riesgo de extinción en el pacífico norte.

**MEMORIA VIVA:** Músico reconocido de la región y portador de saberes tradicionales ya sea en el canto o ejecución instrumental y exaltado por su trayectoria artística.

**ONOMATOPÉYICOS/ SONIDOS:** Palabras de una sola sílaba utilizados para reproducir la sonoridad y duración de un evento (tá, pá, búm, etc).

**PANTOMIMA:** Gestos representativos de un grupo étnico expresado a través del baile u otras dramatizaciones.

**PIEZA/TEMA, CANCIÓN:** Cada una de las partes que constituye un conjunto en música corresponde a cada una de las obras musicales.

**PULSO:** Tiempo, medida, metro; cadena de eventos simétricos que se suceden con regularidades en algunas músicas es ejecutado por un instrumento o no, más se alcanza a percibir.

**REPERTORIO:** Conjunto de obras o piezas musicales que forman parte de un conjunto, puede hacer

referencia al formato, al aire musical, etc. (repertorio de tambora, repertorio de abosaos).

**REGIÓN DE INFLUENCIA:** Sector geográfico o zona en donde se practica o se conoce con mayor naturalidad el aire o música en cuestión.

**RUFLAJE:** Redoble continuo en la caja o redoblante

**SABER TRADICIONAL:** Conjunto de conocimientos populares de determinado sector, étnica o comunidad.

**SAPORRONDÓN:** Aire musical tradicional con estructura rítmica basada en el cinquillo Bantú.

**SEXTETO:** Agrupación del pacífico norte o formato instrumental conformado por marimbula bongoes, maracas, tambora pequeña, clave voces (percusión – vocal).

**SINCOPIA:** Evento rítmico en el cual un elemento ubicado en tiempo o parte de tiempo débil se prolonga hasta el tiempo o parte del tiempo fuerte siguiente; acentuación de un elemento rítmico débil (trastoque).

**TAMBORA:** Membranofono, vaso de madera ahuecado en los extremos, forrado con membrana de tatabro y que se percute con una maceta, y un palito o tac (tambora chocona).

**TÍMBRICA:** Sonido – golpe. Relación al tiempo, cualidad del sonido de los instrumentos y sus combinaciones, ejemplo: percusión – sonido abierto – cerrado – cuñado, apagado, etc.

**TRADICIÓN ORAL:** Hecho de transmitir los conocimientos o saberes populares de generación en generación con métodos no considerados académicos, pero que poseen sus propias lógicas para la apropiación y reproducción y con ello su permanencia.

**TRANSCRIPCIÓN:** Procedimiento musical que consiste en llevar a notación musical una melodía o ritmo.

**TRASTOQUE:** Acentuación irregular en la rítmica de un trozo reconocido o determinado de un aire o género musical (base rítmica).

**ZUMBIDO:** Sonido característico por el cual se identifica la tímbrica de un instrumento y la estilística o sonido del intérprete.



# Anexo 1

## El repertorio del C.D.

En el desarrollo de la cartilla hay una serie de actividades, textos y partituras cuyo audio se encuentra en el C.D: bases rítmicas, rondas, piezas musicales instrumentales, y canciones del repertorio vocal del Pacífico Norte, hacen parte de este trabajo discográfico el cual recoge algunas de las manifestaciones más representativas de la región desde la estilística, tímbrica, formatos y textos. Debemos tener en cuenta que las variaciones ritmopercusivas y el repertorio son de tal magnitud, que este material es sólo una muestra representativa de las expresiones del eje musical.

El disco compacto presenta tres bloques de grabaciones:

- A. Bases ritmopercusivas
- B. Canciones tradicionales
- C. Piezas de música tradicional

### A. Las bases ritmopercusivas alternativas

Se refiere al desarrollo interpretativo con tres instrumentos de percusión de las músicas tradicionales del Pacífico Norte. En primer lugar, se presenta un ensamble de platillo, redoblante y tambora y esa misma base instrumento por instrumento. Además se presentan las variaciones

de cada uno de esos instrumentos dentro de la base ritmopercusiva.

### B. Canciones tradicionales

Son las que forman parte del acervo musical de tipo ritual, lúdico y popular. Se aprecian los textos de cada una de estas canciones que tratan temáticas de la vida cotidiana del hombre del Pacífico atendiendo a aires musicales tales como abozao, tamborito, aguabajo, bunde, torbellino, son chocono, saporronción, porro chocono, entre otros.

### C. Las piezas de música tradicional

Son elementos musicales utilizables en el desarrollo de las actividades en la escuela de música tradicional. Están elaborados en el formato de chirimía (clarinete, bombardino, redoblante, tambora y platillos). Este repertorio es de tipo instrumental y contiene piezas en los géneros de danza, contradanza, polka, stross, foxtross, mazurka porro chocono y jota. Como se puede observar, este repertorio pertenece en su mayoría a los aires “influenciados” de origen europeo que generalmente no poseen texto literario.

## Grabaciones

	Detalle	Título	Autor	Género	Descripción	Part.	audio	texto
1	Base abozao			Abozao	Platillos, redoblante, tambora. Variación redoblante No. 1 y 2	X	X	
2	Platillos			Abozao				
3	Redoblante			Abozao				
4	Tambora			Abozao				
5	Variación de redoblante No. 1			Abozao				
6	Variación de redoblante No. 2			Abozao				
7	Base de tamborito			Tamborito	Platillos, redoblante, tambora. Variación redoblante No. 1, 2 y 3	X	X	
8	Platillos			Tamborito				
9	Redoblante			Tamborito				



	Detalle	Título	Autor	Género	Descripción	Part.	audio	texto
10	Tambora			Tamborito				
11	Variación de redoblante No. 1			Tamborito				
12	Variación de redoblante No. 2			Tamborito				
13	Variación de redoblante No. 3			Tamborito				
14	Base de porro choicano			Porro	Platillos, redoblante, tambora. Variación redoblante No. 1, 2 y 3 Variación de platillos No. 1 y 2 Variación de tambora No. 1 y 2	X	X	
15	Platillos			Porro				
16	Redoblante			Porro				
17	Tambora			Porro				
18	Variación de platillos No. 1			Porro				
19	Variación de platillos No. 2			Porro				
20	Variación de redoblante No. 1			Porro				
21	Variación de redoblante No. 2			Porro				
22	Variación de redoblante No. 3			Porro				
23	Variación de tambora No. 1			Porro				
24	Variación de tambora No. 2			Porro				
25	Base de saporronción			Saporronción (bunde antiguo)	Platillos, redoblante, tambora	X	X	
26	Platillos			Saporronción				
27	Redoblante			Saporronción				
28	Tambora			Saporronción				
29	Base bunde			Bunde	Platillos, redoblante, tambora	X	X	
30	Platillos			Bunde				
31	Redoblante			Bunde				
32	Tambora			Bunde				
33	Base de son choicano			Son choicano	Platillos, redoblante, tambora	X	X	
34	Platillos			Son choicano				



Detalle		Título	Autor	Género	Descripción	Part.	audio	texto
35	Redoblante			Son chocoano				
36	Tambora			Son chocoano				
37	Base de jota			Jota	Platillos, redoblante, tambora	X	X	
38	Platillos			Jota				
39	Redoblante			Jota				
40	Tambora			Jota				
41	Base de polka			Polka	Platillos, redoblante, tambora	X	X	
42	Platillos			Polka				
43	Redoblante			Polka				
44	Tambora			Polka				
45	Base de danza			Danza	Platillos, redoblante, tambora	X	X	
46	Platillos			Danza				
47	Redoblante			Danza				
48	Tambora			Danza				
49	Base de mazurka			Mazurka	Platillos, redoblante, tambora	X	X	
50	Platillos			Mazurka				
51	Redoblante			Mazurka				
52	Tambora			Mazurka				
53	Base de contradanza			Contradanza	Platillos, redoblante, tambora	X	X	
54	Platillos			Contradanza				
55	Redoblante			Contradanza				
56	Tambora			Contradanza				
57	Base de pasillo			Pasillo parche y parche	Platillos, redoblante, tambora	X	X	
58	Platillos			Pasillo				
59	Redoblante			Pasillo				
60	Tambora			Pasillo				
61	Base del stross			Stross	Platillos, redoblante, tambora	X	X	
62	Platillos			Stross				
63	Redoblante			Stross				
64	Tambora			Stross				
65	Base del Foxtross			Foxtross	Platillos, redoblante, tambora	X	X	
66	Platillos			Foxtross				
67	Redoblante			Foxtross				
68	Tambora			Foxtross				
69	Base aguabajo			Aguabajo				
70	Platillos			Aguabajo				
71	Redoblante			Aguabajo				
72	Tambora			Aguabajo				



	Detalle	Título	Autor	Género	Descripción	Part.	audio	texto
73	Canciones	Guitarra desbaratada	Rubén Castro Torrijos	Abozao		X	X	X
74		El Chingo	Víctor Dueñas	Son chocoano			X	
75		Amira Waldo	Rubén Castro Torrijos	Son chocoano		X	X	
76		Makerule	Folk. Chocó	Danza			X	
77		San Antonio	Folk. del Pacífico	Bunde		X	X	X
78		Voleo a vé	Rubén Castro Torrijos (recreación)					
			Leonidas Valencia	Tamborito		X	X	X
79		Parió la luna	Folk. Chocó	Aguabajo		X	X	X
80		Cocorobé	Folk. del Pacífico	Saporronción		X	X	X
81		El carpintero o alambre	Folk. del Pacífico	Saporronción		X	X	X
82		Mi cuerpo	DRA	Ronda		X	X	X
83		La vaca loca	Folk. Chocó	Torbellino chocoano		X	X	X
84		Suena mi chirimía	Leonidas Valencia	Abozao		X	X	X
85		El bambazú	Neptalí Mosquera	Son chocoano		X	X	X
86		Tumba hombre	Ninoska Salamandra	Tamborito		X	X	X
87		Danza en tono menor	Folk. del Chocó	Danza	Completa		X	
88		Contradanza del Chocó	Folk. del Chocó	Contradanza	Completa		X	
89		Polka del Chocó	Folk. del Chocó	Polka	Completa		X	
90		Stross del Chocó	Folk. del Chocó	Stross	Completa		X	
91		Foxtross	Folk. del Chocó	Foxtross	Completa		X	
92		Mazurca No.1 del Chocó	Folk. del Chocó	Mazurka	Completa		X	
93		Jota menor	Folk. del Chocó	Jota	Completa		X	
94		Princesita	Folk. del Chocó	Porro chocoano	Completa		X	
95		Pasillo andaguereño	Tomás Domingo Moreno	Pasillo	Completa	X		
96		Amiragualdo	Rubén Castro Torrijo	Son chocoano	Completa	X		
97		Pandora	Folk. del Chocó	Tamborito	Completa	X		
98		Mi comadre Bonifacia	Folk. del Chocó	Saporronción o bunde antiguo	Completa	X		
99		Pasillo parche y parche	Folk. del Chocó	Pasillo	Completa	X		
100		Jota chocoana	Folk. del Chocó	Jota	Completa	X		



## Bibliografía

---

- ARANGO, Ana María. 2007. *Los sonidos invisibles: espacios de enseñanza y aprendizaje musical en Quibdó (Colombia)*. Tesina, Doctorado de Antropología Social Universidad de Barcelona. Tutor: Manuel Delgado.
2007. "Programa Nacional de Músicas Tradicionales en Colombia: entre el eurocentrismo y la valoración de los saberes locales". En: Conocimiento local, comunicación e interculturalidad. Instituto de Investigaciones Antropológicas de Castilla y León. Salamanca, España. pp. 425- 437.
- BÉHAGUE, Gerard. 1999. "Latin America". *Ethnomusicology: Historical and Regional Studies*. Helen Myers (ed.) W.W. Norton And Company, Cap. XVII, pp. 473- 494 .
- BERMUDEZ, Egberto. 2002. "Elementos musicales hispánicos (estructuras, géneros e instrumentos) en la música de América Latina: un examen histórico". En: Influencia y legado español en las culturas tradicionales de los Andes americanos. II Encuentro para la promoción y difusión del patrimonio folclórico de los países andino. Convenio Andrés Bello, pp. 41- 52.
- BLAKING, John. 1973. *How Musical is Man?* University of Washington Press, Seattle.
- CARVALHO, José Jorge. 2003. "La etnomusicología en tiempos de canibalismo musical. Una reflexión a partir de las tradiciones musicales afroamericanas" En: *Revista Transcultural*. No. 7, diciembre de 2003. Página web: <http://www.sibetrans.com/trans/trans7/carvalho.htm> Fecha de consulta: abril de 2007
- CIFUENTES, Alejandro. 2005. *Pa'que se le quite la arrechera. Trayectos de aprendizaje de la chirimía chocona*. Monografía de Grado. Facultad de Ciencias Humanas. Departamento de Antropología. Universidad Nacional de Colombia. Dirección: Ana María Arango.
- DANE. [www.dane.gov.com](http://www.dane.gov.com)
- FELD, Steven. 1991. "El sonido como sistema simbólico". En: *Las culturas musicales, lecturas de Etnomusicología*. Ed. Francisco Cruces y otros. Ed. Trotta, 2001. pp. 331- 355).
- FERNÁNDEZ PONCELA, Ana M. 2005. *Canción infantil: discurso y mensaje*. Anthropos, Barcelona.
- INGOLD, Tim. 1986. *Evolution and Social Life*. Cambridge University Press.
- NETTL, Bruno y Gerard Béhague. 1973. "Música folklórica afroamericana en Norteamérica y América Latina". En : *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. Nettl Bruno (ed.). Alianza Editorial. 1985.
- SHARP, William. 1975. "The profitability of slavery in the Colombian Chocó". En: *Hispanic American Historical Review*. 55. (3): 468-481.
- OCHOA, Ana María. 2003. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Bogotá, Colombia: Grupo Editorial Norma.
1997. "Tradición, Género y Nación en el Bambuco". En: *A contratiempo: Revista de música en la cultura*. Vol. 9. Bogotá, pp. 34- 44.
- SMALL, Christopher. 1980. *Música. Sociedad. Educación*. Alianza Editorial, S.A. Madrid. 1989. Reviewed Work(s).
- VALENCIA, Leonidas. 2004. *La Socialidad funcional de las Músicas y los Bailes de los Afrodescendientes del Pacífico Colombiano*. ASINCH, Quibdó.
1993. *El Folklore y su folklor*. Editorial URYCO, Medellín.
- WADE, Peter. 2002. *Música, Raza y Nación*. Vicepresidencia de la República de Colombia, Departamento Nacional de Planeación, Programa Plan Caribe. Bogotá, Colombia.

