



¡QUE TE PASA VO!

CANTO DE PIEL, SEMILLA Y CHONTA

Músicas del Pacífico Sur
Cartilla de Iniciación Musical



Libertad y Orden
Ministerio de Cultura
República de Colombia



MÚSICA
PARA LA CONVIVENCIA

**¡QUE TE
PASA VO!**
CANTO DE PIEL, SEMILLA Y CHONTA

Músicas del Pacífico Sur
Cartilla de Iniciación Musical

Alexander Duque
Héctor Francisco Sánchez
Héctor Javier Tascón

PLAN NACIONAL DE MÚSICA
PARA LA CONVIVENCIA
DIRECCIÓN DE ARTES - ÁREA DE MÚSICA



Libertad y Orden
Ministerio de Cultura
República de Colombia



Libertad y Orden
Ministerio de Cultura
República de Colombia

Ministerio de Cultura
República de Colombia

Álvaro Uribe V.
Presidente de la República de Colombia

Paula Marcela Moreno Z.
Ministra de Cultura

María Claudia López
Viceministra (E) de Cultura

Enzo Rafael Ariza
Secretario General

Clarisa Ruiz C.
Directora de Artes

Alejandro Mantilla P.
Asesor de Música

Jorge Franco D.
Coordinador de Investigación y Músicas Populares

Johanna Pinzón R.
Coordinadora de Divulgación

Alexander Duque G.
Héctor Francisco Sánchez
Héctor Javier Tascón.
Autores

Asesoría General
Área de Música Ministerio de Cultura
Dirección editorial y producción
Instituto Departamental de Bellas Artes,
Grupo de Investigación en música
tradicional del Pacífico Sur

Editor
Alberto Ayala M.

Diseño, ilustración y portada
Mauricio Trejos H.

Diagramación
Hugo Oswaldo Mejía G.

Producción sonora
Sala de música digital
Instituto Departamental de Bellas Artes

Impresión
Feriva

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.

Plan Nacional de Música para la Convivencia
Calle 11 No. 5-16 Bogotá D.C. - Colombia
Teléfonos (+571) 2435316 - (+571) 2818840
Dirección electrónica:
plandemusica@mincultura.gov.co
www.mincultura.gov.co

Primera edición, 2009.
Copyright 2009, Ministerio de Cultura
ISBN Obra Completa: 978-958-8250-15-1
ISBN Volumen: 978-958-8250-67-0

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.

Tabla de contenido

Presentación	6
1. La cartilla	6
1.1 Descripción de la cartilla	6
1.2 Estructura general	6
2. Contexto general de la música del Pacífico Sur	6
2.1 Contexto del eje Pacífico Sur.	6
2.3 Espacios de circulación	7
2.4 Métodos de aprendizaje tradicional (descripción)	8
2.5 Movilidad y nuevas expresiones	8
2.6 Presencia de las escuelas de música de marimba y municipios participantes	8
3. Formato instrumental	9
3.1 Descripción de los instrumentos	9
3.2 Técnicas de ejecución de los instrumentos	10
3.3 Las voces y las expresiones orales	16
3.4 Lógicas melódicas y armónicas de la marimba	19
4. El bunde	21
4.1 Contexto	22
4.2 Los textos y la danza	22
4.3 Interpretación instrumental del bunde	23
4.4 Elementos teórico-musicales.	29
4.5 Lógicas armónicas de la marimba de chonta en el bunde	31
5. El currulao	34
5.1 Contexto	34
5.2 Interpretación instrumental del currulao	35
5.3 Elementos teórico-musicales.	43
5.4 Base rítmica del currulao	45
5.5 Lógicas armónicas de la marimba de chonta en el currulao	45
6. Bibliografía	48
Créditos musicales del disco compacto	48
Créditos audiovisuales del disco compacto	48
Tabla de contenido del disco digital	49



Presentación

El Gobierno Nacional a través de los planes de desarrollo: Hacia un Estado Comunitario 2002 - 2006 y Estado Comunitario Desarrollo para Todos 2007-2010, ha priorizado la puesta en marcha del Plan Nacional de Música para la Convivencia (PNMC), como alternativa para afianzar la democracia y para fortalecer las iniciativas de convivencia. De esta manera la música se convierte en política de Estado continua y sostenida, en la medida que aporta equidad de oportunidades de práctica cualificada, formación y expresión musical en las diferentes regiones del país y los diversos grupos poblacionales, promueve la concertación entre las comunidades y los entes gubernamentales, favorece el encuentro, la integración y el disfrute en torno a la música.

El PNMC ha focalizado como objeto central, la creación y fortalecimiento de Escuelas de Música Popular Tradicional y las prácticas de Bandas, Coros y Orquestas, para generar espacios de expresión, participación y convivencia. Estas escuelas deben articular los procesos existentes en los municipios de tipo urbano y rural, y brindar a las nuevas generaciones la posibilidad de tener un nivel básico de formación musical, como garantía y aporte a su derecho fundamental a la educación integral y a su libre desarrollo de la personalidad. En este sentido se propone para el cuatrienio 2007-2010, consolidar los procesos formativos en 560 Escuelas de Música Municipales, que den cumplimiento a los cuatro (4) factores de sostenibilidad definidos en el PNMC: infraestructura, institucionalización, formación y participación.

Con la puesta en marcha del Plan Nacional de Música para la Convivencia, el proyecto formativo logra cobertura en todos los departamentos del país, atendiendo y respetando las particularidades de cada una de las prácticas colectivas. Como logro del componente de formación se han atendido 1.310 músicos pertenecientes a 828 municipios de los 32 departamentos.

Particularmente en la práctica de las Músicas Populares, se ha fomentado la gestión, la formación y la investigación desde once (11) ejes que 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 un diálogo permanente y dinámico con expresiones culturales contemporáneas; así mismo, los ejes hacen referencia a los formatos instrumentales y los géneros más representativos.

- Eje de músicas isleñas: música de shotís, calypso, socca y otros.
- Eje de músicas Caribe Oriental: Música Vallenata – formatos de acordeón y guitarras con músicas de son, merengue, puya y paseo.
- Eje de músicas Caribe Occidental: 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 chocoano, abozos, 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 práctica vocales entre otros, con músicas de torbellino, guabina, carranga, bambuco, pasillo y otros.
- Eje de músicas andinas del Centro Occidente: formatos campesinos, estudiantinas, prácticas vocales, con músicas de bambuco, pasillo, shotís, rumba y otros.
- Eje de músicas andinas Centro Sur: formatos de cucamba, tríos, duetos vocales, con músicas de sanjuanero, caña, rajaleña, bambuco fiestero y otros.
- Eje de músicas andinas del Sur Occidente: formatos campesinos, bandas de flautas, andino sureño, con músicas de sanjuanito, pasillo, tincu, huayno y otros.
- Eje de músicas llaneras: formatos de arpa y bandola llanera con cuatro, capachos, con música de joropo.
- Eje de músicas de la Amazonia: formatos diversos con músicas de frontera entre músicas de Colombia, Brasil y Perú; músicas híbridas entre fenómenos de colonización y expresiones sonoras 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 estrategia del componente de formación del PNMC, el Ministerio de Cultura desarrolla un proyecto editorial fundamentado en la labor de investigación y creación musical, destinado a la elaboración de materiales pedagógicos y musicales que recojan diversas características culturales y formas de conocimiento y que den respuesta a las necesidades y niveles de desarrollo de los procesos formativos. Hacen parte de este proyecto editorial los siguientes títulos: Músicas Llaneras, Pitos y Tambores, Música Andina Occidental: Entre Pasillos y Bambucos, Música Andina de Centro Oriente: ¡Viva Quien Toca!, Músicas Andinas de Centro sur: ¡Que Viva San Juan, Que Viva San Pedro! Y Músicas del Pacífico Norte: Al Son Que me Toquen Canto y Bailo.

Estas cartillas de Músicas Populares permiten materializar el diálogo entre los saberes tradicionales de estas prácticas 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.

Como resultado de un proceso sistemático de investigación, presentamos esta nueva cartilla de iniciación musical, Músicas del Pacífico Sur: **¡Que te pasa vol!, Canto de piel, semilla y chonta**, en la perspectiva de dar continuidad al proyecto editorial y contribuir al fortalecimiento de los procesos formativos musicales en las Escuelas de Música.

1. La cartilla

Bienvenida

A todo el cuerpo docente,
Reciban nuestro cordial saludo:

El Pacífico colombiano es una región llena de diversidad, donde existen múltiples maneras de cantar, tocar, denominar o bailar las músicas tradicionales. Esta cartilla ha sido elaborada cuidadosamente, sugiriendo diversas formas de abordar las prácticas musicales, para evitar caer en imposiciones que consoliden una sola manera de hacerlo.

Por esta razón, en el desarrollo de sus clases, siéntanse con plena tranquilidad para enriquecer, transformar, reinventar, copiar o adaptar todo el material incluido en este documento, de acuerdo con los criterios que su experiencia les dicte. Es ella la que ha hecho posible nuestro trabajo.

Los autores

1.1 Descripción de la cartilla

¡Que Te Pasa Vo!

Canto de piel, semilla y chonta

En el Pacífico Sur colombiano se utiliza esta expresión para representar el sonido del cununo y enseñar a tocar este instrumento. Ella invita a hombres y mujeres a cantar y mezclar sus pieles en torno de la danza, el sacudir de las semillas del guasá, el vibrar de las pieles del tambor y de las tablas de la marimba de chonta.

La cartilla de músicas de marimba y cantos tradicionales del eje Pacífico Sur, se acoge a los lineamientos y parámetros establecidos por el Ministerio de Cultura en el documento “Parámetros para la formación de escuelas de música tradicional—FEMT—” (FEMT: 2005: 2). Se convierte, además, en una posibilidad de descripción de las músicas del Pacífico Sur, desde una óptica resultante del trabajo de campo, realizado con maestros tradicionales a lo largo de cinco años en esta región, y ha sido este último punto el insumo más valioso en el diseño y desarrollo de la cartilla.

La cartilla busca dar cuenta de las músicas del Pacífico Sur. Su contenido está dirigido al público en general, pero los enfoques metodológicos pretenden ser de fácil comprensión para el maestro tradicional, de tal forma que pueda relacionar elementos de la práctica instrumental con las herramientas de descripción musical. Se espera con esto, generar un mecanismo de aprendizaje y no de enseñanza, en el que el maestro también reflexiona y aprende, a medida que usa y explora el documento compartiéndolo con sus alumnos.

Siempre hemos querido exponer de una manera clara los elementos que conforman la música tradicional del Pacífico Sur, dando especial importancia a aquellos que se relacionan directamente con la práctica misma, para lo cual se utilizan homologaciones, comparaciones y, en general, un lenguaje sencillo y en lo posible simplificado; por esta razón, la cartilla cuenta con un alto contenido de imágenes y gráficos instructivos, así como un disco compacto con música, ejemplos sonoros, fotos, videos y documentos anexos.

1.2 Estructura general

Esta cartilla se encuentra dividida en dos grandes grupos que, en principio, han sido denominados sistemas, entendiéndose como la suma de aires y expresiones musicales que coinciden en su estructura rítmica: sistema bunde, aires en compás de 2/4; y sistema curulao, aires en compás de 6/8¹. Al interior de cada sistema se desarrollan los niveles propuestos en el documento de parámetros para la FEMT, a saber: ritmo-percusivo, ritmo armónico y melódico.

En la primera parte de cada sistema se exponen elementos de orden contextual, como: qué es, dónde se toca, porqué se toca, de dónde proviene, cómo se baila, cuál es la estructura del texto, entre otros. El maestro se apropia de los contenidos, suma sus saberes sobre el contexto y lo transmite a los alumnos mediante actividades que, además de cumplir con este propósito, los involucra vivencialmente con la música, de forma que puedan familiarizarse con sus letras cantando, bailando, y jugando².

La cartilla se ampara en la práctica como el primer mecanismo de acercamiento a las músicas. El músico del Pacífico es un intérprete práctico que “teoriza” en torno a lo que su vivencia musical requiere (ARENAS: 2008: 76), haciéndose innecesaria la creación de conceptos que no se apliquen directamente en la interpretación (AROM: 1985: 176). En este orden de ideas, la generación de conceptos descriptivos es consecuencia de lo sonoro y no a la inversa.

Por esto, la segunda parte de cada sistema tiene que ver con la interpretación instrumental. Con la ayuda del disco compacto, onomatopeyas y ejemplos gráficos, se sugieren maneras de conducir a los alumnos al dominio de las técnicas interpretativas propias de cada instrumento y de sus bases rítmicas. Se espera que con los antecedentes vocales generados al iniciar cada unidad, el alumno se familiarice con la sensación del ciclo, pulso, los tempos, etc.

Un componente transversal al contenido de la cartilla es la interpretación de la marimba, por su función como instrumento melódico y armónico. Se espera que el maestro pueda sonar el instrumento, desde el mismo inicio, con dos objetivos: 1) En el sistema bunde, como referente melódico para la afinación de las voces; y 2) En el sistema curulao, fortalecer el sentido armónico derivado del uso del bordón³. En ambos casos, no se desarrollan en principio conceptos en torno a las lógicas interpretativas del instrumento, pero sí se exponen modelos de interpretación que el maestro puede poner en práctica, utilizando la marimba de su escuela.

En la tercera parte de cada sistema se desarrolla el canto. Por ser éste un componente de suprema importancia en el Pacífico y basados en la premisa: “se canta como se habla”, se han incluido, además de las canciones de apoyo pedagógico, muestras de las expresiones vocales tradicionales propias de la región, así como conversaciones. Esta sección, además, comprende las técnicas interpretativas tradicionales y el trabajo a dos y tres voces, valiéndose de la marimba como mecanismo de afinación y referencia.

Cada uno de los sistemas expuestos en la cartilla cuenta en su parte final con un análisis teórico musical, desde dos perspectivas: la del maestro tradicional, que pretende la dominación de unos elementos básicos de la simbología de la escritura musical para transmitir a sus alumnos, y la del investigador, que busca una descripción en términos musicales de las músicas del Pacífico. Por esta razón, es apropiado que la grafía occidental aparezca claramente expuesta, después de haber obtenido una visión global sonora y práctica de cada sistema, haciendo que las relaciones con la escritura musical como mecanismo para la descripción, sean necesariamente derivadas de la práctica.

La parte final de cada sistema comprende las lógicas ritmo armónicas de la marimba. Se propone en esta sección del documento, estrategias para la comprensión de la configuración armónica espacial de la marimba que permiten acercarse al nivel improvisatorio. Éste último se podrá configurar gracias a las competencias interpretativas logradas en las secciones de lo vocal y ritmo percusivo.

2. Contexto general de la música del Pacífico Sur

2.1 Contexto del eje Pacífico Sur

El litoral Pacífico colombiano ocupa un territorio de aproximadamente 60.000 Km² que incluye los departamentos de Chocó, Valle del Cauca, Cauca y Nariño; y de estos, la franja litoral que se extiende entre la Cordillera occidental y el Océano Pacífico. Su longitud es de 1.300 Km, desde los límites con Panamá, entre Cocolitos (Panamá) y Punta Ardita (Chocó), hasta la desembocadura del río Mataje, en la frontera con el Ecuador. El río San Juan establece una especie de frontera étnica entre la zona que corresponde al departamento del Chocó y la zona que va desde Buenaventura, Valle del Cauca, hasta la frontera con el Ecuador. (TASCÓN: 2003).

¹ La rumba y algunos aguabajos derivados de la salsa y el son, conforman el “sistema rumba” no incluido en la cartilla, puesto que en el imaginario de la región, estos géneros no son identificados plenamente con la música tradicional del Pacífico Sur.

² El fuerte componente lúdico propio del bunde en relación con las rondas, chigualos y juegos, ha permitido que sea éste el sistema de entrada al formato instrumental, las técnicas de interpretación y las músicas mismas.

³ Se ha hecho popular la idea de que el mejor marimbero es el que toca sin bordonero, esto ha llevado a que las cantadoras y el requintero pierdan fundamento armónico, desfigurando el papel del entramado vocal y de las revueltas.

En el Pacífico Sur colombiano, encontramos en el departamento de Nariño siete municipios, ubicados sobre el litoral; en el departamento del Cauca, tres y en el Valle del Cauca, uno. La presencia de estos pequeños y medianos poblados y de ciudades como Tumaco y Guapi, además del puerto de Buenaventura, genera diversos tipos de economía. (CIRM 2008)

Población

El poblamiento del Pacífico Sur, es el resultado de un largo proceso de inserción de la región en las dinámicas de constitución de la sociedad colombiana. Mientras los españoles dominaron, redujeron a múltiples poblaciones indígenas, significativamente vulnerables. En el Pacífico introdujeron de manera forzosa cientos de mujeres y hombres esclavizados, de origen o ascendencia africana. Mientras los esclavizados fueron fundamentalmente destinados a la minería, los relativamente pocos residentes “blancos” se dedicaban a labores como la administración de las minas propias o ajenas, ello evidenció una marcada división “socio racial” del trabajo. (CIRM: 2008)

La fuga de los esclavos, la aparición de los palenques, los elevados costos de los negros, la maquinaria esclavista y el surgimiento de nuevas ideologías que propugnaban por la igualdad de todos los hombres, conllevaron a la abolición de la esclavitud, a mediados del siglo XIX, mediante la ley de Manumisión. Estos negros libres o prófugos, se ubicaron generalmente a lo largo de los principales ríos y de las costas Pacífica y Atlántica. (TASCÓN: 2005)

2.2 Descripción de las músicas

El universo musical del Pacífico Sur colombiano es amplio y variado. En la región se encuentra una gran cantidad de manifestaciones musicales, en un entramado complejo de relaciones entre unas y otras. Aquí la música está presente en la cotidianidad: se canta al bogar, al festejar, en los velorios, en el trabajo, en los matrimonios y celebraciones, en la iglesia y en la casa, etc. También se encuentran prácticas relacionadas con las bandas de vientos, las músicas de guitarra y géneros relativamente recientes como los populares.

Sin embargo, una de las características principales es que se trata, en esencia, de una música para ser cantada. Casi sin excepción, son las voces las principales protagonistas en la música negra del Pacífico Sur colombiano y, en la mayoría de los casos, las mujeres tienen a su cargo la responsabilidad del canto. Aparecen entonces las músicas a capella como los alabos, los cantos de boga y cantos de cuna o canciones con acompañamiento instrumental; en éste último caso se usan, principalmente, instrumentos de percusión, como guasás, bombos, cununos y la marimba. (CIRM 2008)

La definición y delimitación de los diferentes géneros que conforman las músicas del Pacífico, ha supuesto dificultades especiales sobre las cuales se pueden encontrar dos fuentes básicas de información: por un lado, están los comentarios que aparecen en los compendios de folclor colombiano -como los trabajos de Guillermo Abadía Morales (1977), Javier Ocampo (1985) y Octavio Marulanda (1984), entre otros-, y por otro, están los datos obtenidos a partir de conversaciones con los músicos tradicionales. En ambos casos, las informaciones obtenidas se limitan a dar un listado de nombres sin una descripción detallada.

Sin embargo, al analizar la música de arrullos y currulaos, se puede concluir que algunos de estos nombres corresponden a canciones típicas del repertorio que se pueden agrupar dentro de un mismo género. Este es el caso, por ejemplo, del patacoré, pango y berejú, que por tener una estructura melódica rítmica muy semejante, se pueden pensar más como pertenecientes al género currulao.

Por su parte, el género conocido como rumba, es el de más reciente aparición en la música del Pacífico Sur colombiano. Muestra una clara influencia de la salsa y es uno de los géneros preferidos por las nuevas generaciones. Es importante tener presente este género en este documento, para no limitarnos a dar la visión que de la música de arrullos y currulaos tienen los viejos maestros y cantadoras, y también para hacer palpable el carácter inevitablemente dinámico que tienen las músicas tradicionales. (CIRM 2008)

En la música de arrullos y currulaos, son tres los géneros más representativos: juga, currulao y bunde. Esto, en cuanto a la cantidad de repertorio que presentan y en cuanto a que son, por mucho, los que con más frecuencia se interpretan en los contextos locales, en los festivales y conciertos, y en las producciones discográficas.

Otros géneros tradicionales son: el torbellino, la juga grande y la rumba (también el andarele, principalmente en Ecuador), aunque estos géneros son menos importantes porque presentan muy poco repertorio y se interpretan con poca frecuencia.

Formato	Géneros	Base ritmo-percusiva	Base ritmo-armónica	Desempeño melódico	Desempeño improvisatorio	Zona de influencia	Formas danzadas
Conjunto de marimba	Currulao, bunde, juga, berejú, pango, bambuco viejo, aguabajo, rumba	Bombo, cununo, guasá	Bordón	Voces, marimba requinta	Voces, marimba requinta	Sub-regiones 1, 2 y 3	Si
Conjunto de arrullos	Arrullos, jugas	Guasá, bombo, cununo.	Marimba Bordón eventualmente, voces respondedoras	voces	Voz entonadora	1,2,3	Si
Conjunto de chirimia	Jugas, porro chochoano, abozao, rumba.	Bombo, redoblante platillos, triángulo	Saxofón, flauta segunda	Clarinete y flautas de PVC	Clarinete, redoblante, flautas de PVC	1,	Si
Conjunto de violines caucanos	Jugas, adoraciones, torbellino	Bombo, platillos maracas, charrasca, guacharacas, botella.	Guitarras, violines	Violines, voces	Violines	2	Si
Grupo tropical	Salsa, merengue, son cubano, son paisa.	Congas, timbales, campana, bongo.	Bajo eléctrico, bajo de totuma, guitarra	Voces, trompetas, saxofón, clarinete	Trompeta, clarinete.	1	Si
Conjunto vocal femenino	Alabao, cantos de boga, cantos de cuna		Voces respondedoras	Voz entonadora	Voz entonadora	1, 2, 3	No
Conjunto de guitarras y flautas	Bambuco, boleros, rumba, pasillo	Redoblante	Guitarra	Flautas	Flautas	2	Si

2.3 Espacios de circulación Relaciones fluviales de movilidad

En el Pacífico colombiano los esteros, mares, ríos y quebradas son las vías principales por donde se desplazan tanto los seres humanos como los más diversos productos. La relación con el agua es un aspecto cotidiano en la vida de las poblaciones negras de la región. El tradicional potrillo —impulsado por los hombres que de pie con sus canaletes o por las mujeres, sentadas en banquetas, con los suyos, más pequeños— es un instrumento esencial aun para los desplazamientos más cortos de una orilla a otra del río. Canoas más grandes, con motores fuera de borda, circulan igualmente en los diferentes ríos, bocanas, esteros y mares; llevando y trayendo los cotidianos viajeros y diversos productos. (CIRM 2008)

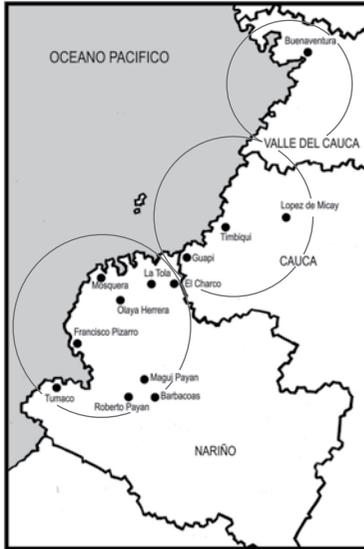
Diferencias regionales

Teniendo en cuenta la enorme extensión que representa el Pacífico Sur colombiano —el cual abarca la zona costera de tres departamentos—, y las dificultades de transporte que hay en su interior, sería lógico pensar que la cultura musical de la región fuera heterogénea. Sin embargo, se trata de un sistema musical homogéneo con importantes variaciones regionales. Un oído común, fácilmente podría ser engañado por la procedencia de determinado aire, pues las diferencias microrregionales son casi “imperceptibles”, pero al interior de las comunidades son abismos musicales que generan la identidad de las zonas.

Estas microrregiones subyacen sobre las relaciones de movilidad y conexión fluvial entre municipios. Entre ellos se destacan tres polos urbanos de influencia o circulación de las músicas que parecieran de manera individual conservar ciertos rasgos musicales propios. Estas tres microrregiones⁴ de influencia son: Tumaco, en el sur; Guapi, en el centro y Buenaventura, en el norte.

⁴Esta delimitación no es absoluta por lo que municipios ubicados en extremos podrían contar con características similares.

Algunas diferencias son: 1) En el formato: en Tumaco, el bombo arrullador no cuenta con un rol específico. Allí es común tocar con un solo bombo y tres cununos, y en los casos en que utilizan dos bombos, ambos tocan una base similar. En Buenaventura es común la inclusión de nuevos instrumentos en el formato, esto se deriva de la función de puerto de la ciudad, donde la música recoge con mayor determinación influencias de la chirimía chocona, de las músicas urbanas y de los productos comerciales. 2) En los tempos: en Guapi, los tempos iniciales de las canciones tienden a ser más lentos y cadenciosos que en el resto del Pacífico. (CIRM 2008)



2.4 Métodos de aprendizaje tradicional (descripción)

“Los viejos de antes no tenían nada escrito era lo que se les venía pa’l cerebro”.

Con estas palabras se refiere el maestro “Gualajo”, de Guapi, a sus antepasados y a la forma de hacer la música que contrasta con la organización, codificación y transcripción contemporánea de los fonemas en símbolos universales, que permiten entender parte de sus ideas sobre la manera de transmisión del conocimiento musical, a lo largo de las décadas. (TASCÓN: 2005).

En los municipios del Pacífico, las músicas tradicionales se han aprendido en la fiesta, en el arrullo, en el chigualo o a escondidas en el patio del vecino, entre otros. Pocos han sido los intérpretes que han tenido un maestro que lo instruya y del cual aprendan sus secretos y saberes. Los celos que se desprenden de la práctica instrumental, asociados a las relaciones de poder generadas en torno a la interpretación instrumental, hacen que más que metodologías de transmisión del conocimiento, lo que existen son redes de intérpretes que en determinados niveles básicos de ejecución, comparten saberes y aprenden observando e imitando.

El desarrollo de nuevas dinámicas de transmisión de las músicas, asociadas al desarrollo de las escuelas, ha dado como resultado un resurgimiento de las metodologías tradicionales y la implementación de otras nuevas. Dentro de las estrategias usadas se encuentran: la utilización de onomatopeyas para la memorización de las bases rítmica de los tambores y, recientemente, la utilización de marimbas hechas en cartón o la marcación de las tablas con números o letras.

2.5 Movilidad y nuevas expresiones

Hoy en día, las gentes y músicas del Pacífico también se desplazan hacia las ciudades y pueblos del interior. En dicho desplazamiento se mezclan, transformando los lugares, las gentes y las músicas circundantes. Las expresiones musicales ‘tradicionales’ de la región, se transforman al ritmo de las dinámicas sociales de las que participan. Las fiestas patronales de los municipios y festivales de música como el Petronio Álvarez han transformado la circulación de los músicos y las músicas.

Festivales y encuentros culturales musicales del Pacífico sur Colombiano		
Nombre del evento	Lugar	Fecha
Fiestas patronales de Guapi	Guapi	Diciembre
Festival Dalia Valencia	Guapi	Junio
El Nazareno	Magui Payán	Agosto
Virgen del Carmen	La tola	Julio 16
Carnavales	El charco	Febrero
Fiestas patronales San Francisco de Sales	Mosquera	Enero
San Buenaventura	Buenaventura	Julio
Festival de currulao	Buenaventura	Agosto
Festival del Peregoyo	Buenaventura	Septiembre
Festival de música del Pacífico Petronio Álvarez	Cali	Agosto
Festival de cantadoras de río	Buenaventura	Junio

El currulao y las marimbas migran a las ciudades y pueblos del interior; la juga y el patacoré se escuchan en las emisoras locales y nacionales, luego de ser grabados y distribuidos por las industrias discográficas nacionales y globales. (CIRM: 2008).

Nuevas expresiones, producto del fenómeno comercial y de la popularización de los formatos de música tropical, además de afinidades que presentan las comunidades con determinados tipos de culturas. Han dado como resultado la incorporación cada vez más recurrente de estructuras vinculadas a la música salsa, la sustitución de la afinación tradicional de la marimba por la afinación del piano, el desplazamiento de los cununos por las congas o de los bombos por la batería, entre otros. Algunas agrupaciones más cercanas al rock, en la búsqueda de nuevas sonoridades, han importado la marimba afinada tradicionalmente y la afinada con el piano, a sus formatos instrumentales.

Fenómenos comerciales como el reguetón, el rap o la champeta, han sido adaptados por parte de músicos y compositores, valiéndose del formato instrumental del conjunto de marimba (escuchar corte N°1 del disco compacto). Musicalmente, las nuevas tendencias han estimulado en las músicas tradicionales la utilización de cortes en unísono, el establecimiento de solos instrumentales claramente definidos y la afinación de las voces en escalas occidentales. También se evidencia la transformación en los formatos, como el caso del currulao que excluye la voz masculina y es cantado únicamente por mujeres.

2.6 Presencia de las escuelas de música de marimba y municipios participantes

Las escuelas de música tradicional hacen parte de las nuevas estrategias de aprendizaje de las músicas tradicionales en el Pacífico Sur, la mayoría de ellas se encuentran en etapa de consolidación y legitimación ante el Estado y la comunidad, algunas de ellas son:

Información ⁵ tomada en la fecha	Departamento	Municipio	Nombre de la Escuela de Música
26-Ene-09	Valle	Buenaventura	Escuela de Música Municipal de Buenaventura
25-Ene-09	Cauca	Lopez de Micay	Frutos del Micay
14-Ene-09	Cauca	Timbiquí	
15-Ene-09	Cauca	Guapi	La Palenquera
17-Ene-09	Nariño	Iscuandé	
16-Ene-09	Nariño	El Charco	Semillas del Litoral
18-Ene-09	Nariño	La Tola	
19-Ene-09	Nariño	Olaya Herrera	
20-Ene-09	Nariño	Roberto Payan	
20-Ene-09	Nariño	Magui Payan	
20-Ene-09	Nariño	Barbacoas	
21-Ene-09	Nariño	Mosquera	
22-Ene-09	Nariño	Francisco Pizarro	Aprendamos con lo nuestro
23-Ene-09	Nariño	Tumaco	

⁵Información suministrada por el Ministerio de Cultura.



3. Formato instrumental

Objetivo: Conocer el formato y particularidades de los instrumentos

3.1 Descripción de los instrumentos

La música del eje Pacífico Sur, está construida a partir de un modelo básico de instrumentos de percusión que acompañan las voces: dos bombos, dos cununos, uno o más guasás y una marimba de chonta que desempeña un papel fundamental en la propuesta ritmo armónica y melódica de las músicas de ésta zona.



Gráfico N°1. Conjunto de Marimba.

Los instrumentos de percusión en la mayoría de las culturas están clasificados o son mencionados como machos y hembras. En términos generales, se hace la referencia de macho para los instrumentos de tono grave y hembra para los de tono agudo. En la cultura del Pacífico, los instrumentos se nombran o clasifican según la función que desempeñan en el conjunto instrumental, por lo tanto aquí serán nombrados como se acostumbra tradicionalmente: bombo arrullador y bombo golpeador, cununo apagador y cununo repicador.

Estos instrumentos se construyen con materiales propios de la región, como el balsa o el guayacán, por ejemplo, maderas utilizadas para la construcción del vaso de los instrumentos membranófonos; o la chonta, con la que se construyen las tablas de la marimba. En el caso de los parches de los tambores, las pieles utilizadas son de tatabro y venado. Actualmente, se han incluido diferentes materiales industriales como el nylon o cables eléctricos, utilizados, por ejemplo, para sustituir el bejuco de los aros y los tensores de los cununos y bombos.

3.1.1 El bombo

Instrumento de cuerpo de madera, de forma cilíndrica ahuecada que mide aproximadamente 44 cm de diámetro por 45 cm de alto, en el caso del bombo golpeador; y 36 cm de diámetro por 35 cm de alto para el bombo arrullador. Consta de dos membranas o parches de piel de venado y de tatabro, tensadas en los extremos del cuerpo del instrumento y ceñidas a éste a través de aros y arillos que con las cuerdas y candados, dispuestas en forma de zig zag, conforman el sistema de tensión que posibilita la afinación del instrumento. (Ver gráfico N° 2)

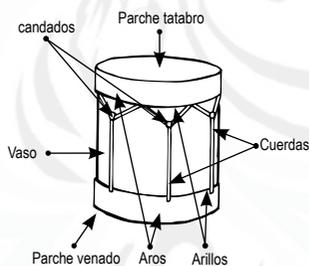


Gráfico N° 2. Partes del bombo.

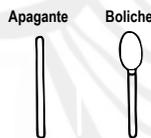


Gráfico N° 3. Apagante y boliche.

Éste se percute con un palo, llamado también apagante y con un boliche que consiste en un palo corto con una cabeza o masa hecha de trapo (ver gráfico No. 3). Al momento de la ejecución, se percute la piel de venado. La piel de tatabro hace las funciones de recibidor y en pocas ocasiones se percute.

3.1.1.1 Bombo arrullador

De menor tamaño que el bombo golpeador, establece y sostiene la base, que como su nombre lo indica, arrulla el discurso musical establecido. En muy pocas ocasiones recurre a variaciones en la ejecución.

3.1.1.2 Bombo golpeador

Se presenta como el líder dentro del conjunto instrumental, que con su base rítmica y algunos episodios improvisatorios, establece un diálogo permanente con la propuesta melódica de la marimba y las voces, y con el resto de la percusión; además, es el que marca el inicio y el final de las frases del discurso musical.

3.1.2 El cununo

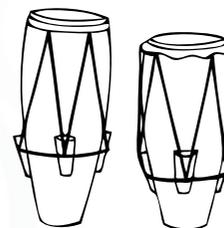


Gráfico N° 4. Cununo apagador y repicador.

Instrumento de cuerpo de madera en forma de vaso "abarrilado", cuyas medidas oscilan entre los 50cm y 70cm de alto; los 20cm y 26cm de diámetro en la boca superior; y los 16cm y 22cm de diámetro en la base o boca inferior. Posee una sola membrana o parche de piel de venado en la parte superior del vaso, ajustada a éste a través de un aro tensado por cuerdas y cuñas que completan el sistema de afinación del instrumento. El extremo inferior del vaso o base del cununo está tapado con una pieza de madera de balsa, en forma circular con un pequeño orificio en el centro, llamado tradicionalmente "el hoyuelo", que le da una característica particular al sonido emitido. Se percute con las manos en contacto directo con el parche.

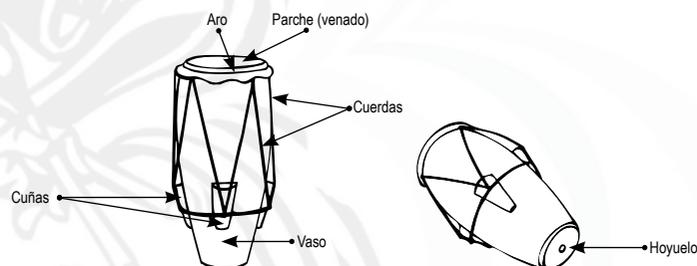


Gráfico N° 5. Partes del cununo

Al igual que sucede con los bombos, los cununos son clasificados por su función dentro del conjunto como lo hemos explicado anteriormente, pero es frecuente, que a la hora de la ejecución, los músicos o "cununeros" se turnen el cargo o función del cununo apagador y del repicador.

3.1.2.1 Cununo apagador

Generalmente de mayor tamaño y tono más grave que el arrullador tiene como función, como su nombre lo indica, "apagar" el sonido; es decir, darle a éste un timbre seco de manera que conserve las características de base rítmica estable y constante en todo el discurso musical.

3.1.2.2 Cununo repicador

Como su nombre lo sugiere, conduce a la variación de su base rítmica permaneciendo en constante diálogo con las propuestas melódicas y rítmicas, expuestas por la marimba de chonta en el transcurso de la pieza musical. En muchas de las danzas es notoria la relación y el diálogo permanente entre el repicar del cununo y el zapateo de los bailadores.

3.1.3 El guasá

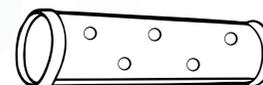


Gráfico N° 6. El guasá.

Es el idiófono del conjunto. Está hecho de guadua y tiene forma de cilindro hueco y alargado, sus medidas aproximadas son de 30 a 40 cm de largo y de 6 a 8 cm de diámetro. Su interior está cruzado transversalmente por una serie de paillos

de chonta y relleno de semillas que al entrar en contacto en el momento de su ejecución, le dan al instrumento una cualidad sonora especial. En cada extremo cuenta con una tapa circular de madera para sellar la guadua.

Se ejecuta tomándolo con las manos por los extremos y sacudiéndolo. Tradicionalmente, su ejecución es actividad exclusiva de las cantoras y respondedoras, quienes acompañan sus tonadas con la base rítmica constante de este instrumento durante el discurso musical.

3.1.4 La marimba de chonta

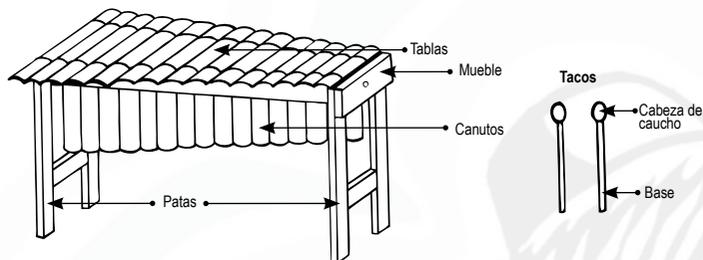


Gráfico N° 7. Partes de la marimba y tacos.

Está compuesta por una serie de tablas de chonta, soportadas en un mueble de madera, cuyo sonido se amplifica mediante "canutos" o tubos de guadua ubicados perpendicularmente bajo las tablas. La marimba tradicional estaba compuesta de veintiocho tablas y se colgaba del techo del lugar donde era ejecutada. Actualmente, las marimbas más comunes cuentan con dieciséis tablas, lo cual hace que el tamaño sea más apropiado para su transporte.

Tradicionalmente es ejecutada por dos marimberos: el bordonero, en la parte más grave del instrumento y el tiple o requinta en la parte aguda del mismo. Las tablas se percuten con dos tacos provistos de caucho en sus extremos, tomándolos por su base, uno en cada mano. (Ver gráfico N° 7)

La función de este instrumento en el conjunto consiste en sostener la parte armónica y en muchas ocasiones la parte melódica e improvisadora. Se presenta como eje transversal de toda la música tradicional del eje Pacífico Sur, de allí que el conjunto instrumental lleve su nombre: "Conjunto de marimba".

Actividad: conozcamos los instrumentos

Objetivo: identificar los instrumentos del conjunto de marimba.

- Escriba en cada paréntesis () de la columna derecha, el número correspondiente al instrumento que posee dicha característica; si encuentra dos paréntesis, quiere decir que hay dos instrumentos que tienen estas propiedades.

Instrumentos

- 1) Bombo
- 2) Cununo
- 3) Marimba
- 4) Guasá

Características

- () Tiene dos parches.
- () Tiene tablillas y canutos.
- () Tiene un solo parche.
- () Tiene forma cónica.
- () Y () tienen forma de cilindro.
- () Tiene forma de trapecio alargado.
- () Proporciona la melodía.
- () Es una sonaja.
- () Y () pueden ser macho o hembra.
- () Instrumento principal del Pacífico Sur.
- () Está lleno de semillas.
- () Tiene cuñas de madera.
- () Tiene aros de madera en sus extremos.
- () Generalmente tiene pieles de venado y tatabro.
- () Su materia prima es la chonta.
- () Se toca con baquetas provistas de caucho en uno de sus extremos.
- () Tiene un pequeño orificio en la base.

Actividad dirigida al estudiante: investigación

Pregunta a un constructor de instrumentos o a un músico, cómo elabora los instrumentos tradicionales de su región y qué materiales utiliza.

3.2 Técnicas de ejecución de los instrumentos

Objetivo: Interpretar los instrumentos del formato, bombo, cununo, guasá y marimba.

3.2.1 Posturas corporales iniciales

En la tradición de la música del eje Pacífico Sur, al igual que en otros tipos de música, se observa que aparecen diversas posturas y movimientos corporales, adecuados para ejecutar los instrumentos correspondientes.

3.2.1.1 El bombo

Tradicionalmente, el bombo va colgado en uno de los hombros del ejecutante. La espalda debe mantenerse erguida; los brazos flexionados y separados del cuerpo; las piernas separadas y flexionadas para darle a todo el cuerpo estabilidad y movilidad. (Ver gráfico N° 8)

Cabe anotar que actualmente algunos jóvenes de la región, por comodidad, cargan el bombo ceñido a la cintura.



Gráfico N° 8. Postura corporal para la ejecución del bombo.

3.2.1.2 El cununo

El cununo va puesto sobre el suelo, ubicado entre las piernas del ejecutante que debe sentarse con la espalda erguida, los brazos separados del cuerpo y las piernas ciñendo el instrumento. (Ver gráfico N° 9)

En algunas ocasiones, cuando se tiene que marchar con el cununo, los cununeros se cuelgan el instrumento en la nuca o se lo amarran a la cintura, caso especial en los arrullos o desfiles.



Gráfico N° 9. Postura corporal para la ejecución del cununo.

3.2.1.3 El guasá

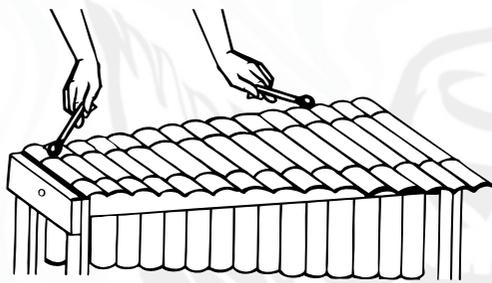
El guasá se debe tomar por los costados con ambas manos; los brazos al frente, flexionados y relajados; la espalda erguida. Generalmente, se toca de pie. (Ver gráfico N° 10)



Gráfico N° 10. Postura para tomar el guasá.

3.2.1.4 La marimba

Frente a la marimba, el instrumentista se pone de pie con los brazos flexionados y relajados, tomando los tacos entre las manos. Generalmente la mano izquierda coincide con el lado de la marimba que tiene las teclas más grandes, o sea, el lado del registro grave de ella. La mano derecha coincide con el lado de las tablas más pequeñas, o sea, el lado del registro agudo de este instrumento. Cabe anotar que algunos marimberos ejecutan la marimba parados del lado contrario. (Ver gráfico No. 11)



— Registro grave — | — Registro agudo —
Gráfico N° 11. Postura corporal para la ejecución de la marimba.

Calistenia de preparación general

Objetivo: Crear consciencia en el alumno de su cuerpo y de su postura corporal, para que pueda tener un buen referente al momento de ejecutar los instrumentos.

- Pida a los alumnos que caminen por el lugar o el espacio del salón de clases con la espalda erguida; sin dejar de caminar, haga que estiren los brazos, muevan un poco la cabeza, los hombros, el tronco y la cintura. Si desea, usted podrá marcar la pauta rítmica con algún instrumento de percusión, mientras los alumnos realizan los ejercicios de estiramiento.
- Seguidamente, sin dejar de desplazarse, pida a sus alumnos que caminen flexionando las rodillas, manteniendo la espalda erguida durante unos segundos.
- Pídales que caminen normalmente, sosteniendo la espalda erguida y relajando los brazos.
- Pídales que se detengan y evalúe la postura de los alumnos.
- A partir de esta posición, de pie, pídale que flexionen las rodillas varias veces, de manera que puedan sentir el rebote en su cuerpo.
- Pídales nuevamente que se detengan y evalúe la postura de los alumnos.
- Pídales que se sienten manteniendo una postura cómoda sin descuidar la postura de la espalda y el relajamiento de los brazos, imaginando que está listo para tocar el cununo.
- Evalúe la postura de los alumnos en este caso.
- Pídales que se pongan de pie e imaginen que van a ejecutar la marimba, el bombo y luego, el guasá.
- Evalúe la postura de los alumnos en este caso.
- Proponga otras actividades que usted considere pertinentes para estimular el desarrollo de la buena postura en sus alumnos.
- Repita esta calistenia antes de comenzar cada clase.

Nota: Tradicionalmente no se realiza calentamiento como preparación para la interpretación de los instrumentos, por ello se sugiere como estrategia de preparación.

3.2.2 Movimientos y golpes

Los músicos tradicionales del Pacífico Sur cuentan con una gran variedad de posibilidades interpretativas en la ejecución de los tambores. A continuación se presentan algunas de las formas más comunes de producir el sonido en los instrumentos del conjunto de marimba.

3.2.2.1 El bombo

Al momento de ejecutar el bombo, se debe tener en cuenta la forma de tomar el boliche y el palo. El boliche que percute el parche es corto y cumple una función de extensión del brazo; se toma con toda la mano, haciendo pinza con los dedos índice y pulgar, muy cerca de la masa del boliche (ver gráfico No 12). La otra mano, que va apoyada sobre el cuerpo del tambor, sostiene el palo entre los dedos medio e índice, y lo apoya sobre los dedos anular y pulgar. (Ver gráfico No 13) Tradicionalmente, los bomberos han utilizado ésta y otras formas de tomar el palo en la ejecución del instrumento, como aparece en las gráficas.



Gráfico N°12. Agarre del boliche.



Gráfico N° 13. Agarre del apagante.

En esta cartilla se utilizarán tres formas fundamentales de golpear el bombo en las músicas del eje Pacífico Sur:

• Golpe ABIERTO:

Consiste en percudir el centro del parche con el boliche, dejándolo rebotar inmediatamente. Tradicionalmente, los bomberos incorporan todo su cuerpo para producir este tipo de golpe. El sonido producido por este golpe resuena fácilmente y caracteriza los aires de la música del Pacífico.

🎧 (Escuchar disco compacto, corte N° 2)



Ideograma



Gráfico N° 14. Golpe ABIERTO.

• Golpe CERRADO o acuñado:

Consiste en percudir el centro del parche con el boliche sin dejarlo rebotar. El sonido producido por este golpe se torna opaco y de poca resonancia, contrastando de manera importante con el primero.

🎧 (Escuchar disco compacto, corte N° 3)



Ideograma



Gráfico N° 15. Golpe CERRADO.

• Golpe en la MADERA:

Consiste en percudir el cuerpo del bombo con el apagante, produciendo un sonido más agudo y brillante que los dos anteriores. Nótese que este golpe también puede ser producido por el apagante sobre los aros o, inclusive, sobre las cuerdas.

🎧 (Escuchar disco compacto, corte N°4)



Ideograma



Gráfico N° 16. Golpe MADERA.

En muchas ocasiones se presenta la posibilidad de golpear simultáneamente con golpes en el parche y en la madera; en ese caso se representará con los siguientes ideogramas:

ABIERTO-MADERA

☉ (Escuchar disco compacto, corte N°5)



Ideograma



Gráfico N° 17. Golpe simultáneo ABIERTO-MADERA.

CERRADO-MADERA

☉ (Escuchar disco compacto, corte N°6)



Ideograma



Gráfico N° 18. Golpe simultáneo CERRADO-MADERA.

📺 Ver video corte N°1: El bombo

Representación gráfica

Para facilitar el estudio de estos golpes, serán representados con ideogramas ubicados debajo de la onomatopeya, de la siguiente forma:

Ejemplo:

Tumba tumba tumba que re



Actividad: cómo suena el bombo

Objetivo: afianzar los golpes en el bombo ABIERTO, CERRADO y MADERA.

- Pida a los alumnos que se cuelguen el bombo correctamente y tomen el boliche y el palo.
- Cree ejercicios usando el golpe ABIERTO de forma similar a lo expuesto en el ☉ disco compacto –corte N° 2–, y pida a sus alumnos que lo repitan.
- Invente ejercicios usando golpe CERRADO de forma similar a lo expuesto en el ☉ disco compacto –corte N° 3–, y pida a sus alumnos que lo repitan.
- Invente ejercicios usando golpe MADERA de forma similar a lo expuesto en el ☉ disco compacto –corte N° 4–, y pida a sus alumnos que lo repitan.
- Cree ejercicios usando el golpe simultáneo ABIERTO-MADERA de forma similar a lo expuesto en el ☉ disco compacto –corte N° 5–, y pida a sus alumnos que lo repitan.
- Cree ejercicios usando el golpe simultáneo CERRADO-MADERA de forma similar a lo expuesto en el ☉ disco compacto – corte N° 6–, y pida a sus alumnos que lo repitan.
- Invente ejercicios combinando los diferentes golpes de forma similar a lo expuesto en el ☉ disco compacto –corte N° 7–, y pida a sus alumnos que lo repitan.

Sugerencias: Estimado profesor, pida sus alumnos que inventen ejercicios combinando los diferentes golpes.

Si lo considera necesario, ayúdese de los ideogramas ubicándolos debajo de cualquier onomatopeya de las que encuentra en el disco compacto de la cartilla.

3.2.2.2 El cununo

Al momento de la ejecución del cununo, con la postura corporal inicial indicada anteriormente, se deben tener presentes las formas tradicionales de ubicar las manos sobre el parche, de acuerdo con el golpe que se quiera realizar. Dependiendo de la posición de la mano, de la parte con que ésta golpea y de las zonas del parche que reciben el impacto, los efectos y sonidos producidos serán diferentes. (Ver gráfico No 19 y 20)

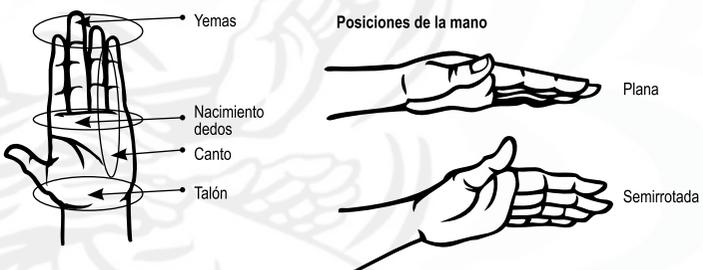


Gráfico N° 19. Partes y posiciones de la mano.

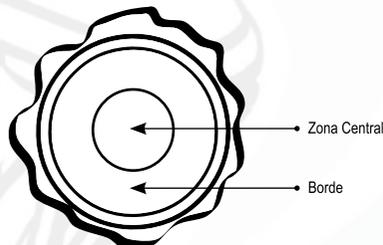


Gráfico N° 20. Zonas del parche.

En esta cartilla se utilizarán cuatro formas fundamentales de golpear el cununo en las músicas del eje Pacífico Sur:



• **Golpe ABIERTO:**

Consiste en percutir el borde del parche con la mitad de la mano en posición plana, desde el nacimiento de los dedos hasta la punta sin incluir el dedo pulgar, articulando el movimiento desde la muñeca o desde el codo, permitiendo su rebote inmediato. 🎧 (Escuchar disco compacto, corte N° 8)



Ideograma.

Gráfico N° 21. Golpe ABIERTO.

TRA con golpe ABIERTO:



Ideograma.



Gráfico N° 25. Golpe ABIERTO.

• **Golpe de DEDOS:**

Consiste en percutir el borde del parche con la yema de los dedos, teniendo en cuenta que la mano debe permanecer en posición plana.

🎧 (Escuchar disco compacto, corte N°9)



Ideograma.

Gráfico N° 22. Golpe DEDOS.

TRA con golpe DEDOS:



Ideograma.

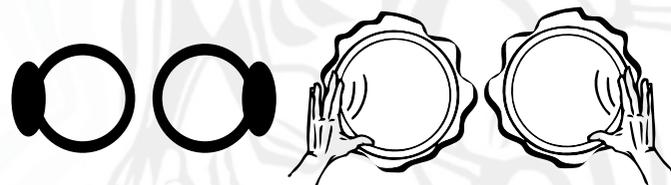


Gráfico N° 26. Golpe DEDOS.

• **Golpe LATERAL:**

Consiste en golpear el borde del parche con los dedos índice y medio, desde su nacimiento, conservando la mano en posición plana.

🎧 (Escuchar disco compacto, corte N°10)



Ideograma.

Gráfico N° 23. Golpe LATERAL.

TRA con golpe LATERAL:



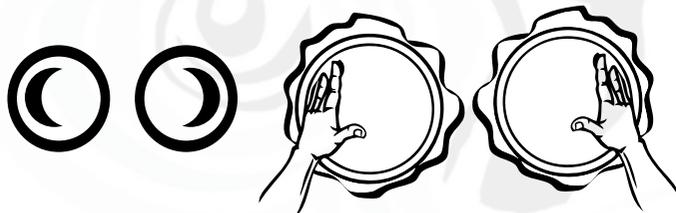
Ideograma.



Gráfico N° 27. Golpe LATERAL.

• **Golpe TAPAO:**

Consiste en percutir la zona central del parche con el dedo anular y el canto de la mano, en posición semirrotada. 🎧 (Escuchar disco compacto, corte N°11)



Ideograma.

Gráfico N° 24. Golpe TAPAO.

TRA con golpe TAPAO:



Ideograma.



Gráfico N° 28. Golpe TAPAO.

📺 Ver video N° 2: El cununo

Representación gráfica

Para facilitar la ejecución de estos golpes, los ideogramas se ubicarán debajo de la respectiva onomatopeya, así:

Ejemplo:

Tapa tapa



El repique simple o apoyatura se representará con la sílaba "tra" y será de igual manera sustentado con algunas onomatopeyas. Ejemplo:

Traigalo pa ca



Actividad: cómo suena el cununo

Objetivo: afianzar los golpes en el cununo: ABIERTO, TAPAO, DEDOS, LATERAL, y los repiques TRA.

- Pida a los alumnos que se sienten correctamente, tomen el cununo entre sus piernas y se dispongan a la ejecución del instrumento.
- Cree ejercicios usando el golpe ABIERTO, alternando las manos de la manera que usted estime conveniente, de forma similar a lo expuesto en el disco compacto –corte N° 8– y pida a sus alumnos que lo repitan.
- Invente ejercicios usando cada uno de los golpes restantes, DEDOS disco compacto –corte N°9–, LATERAL disco compacto –corte N°10– y TAPAO disco compacto –corte N° 11–, de la misma manera que en el punto anterior.
- Invente ejercicios combinando todos los golpes, de forma similar a lo expuesto en el disco compacto –corte N° 13–, pida a sus alumnos que los repitan. Revise la postura y posiciones de las manos.
- Con golpes ABIERTO, TAPAO, LATERAL y DEDOS, realice diferentes combinaciones de TRA, similares a las expuestas en el disco compacto –corte N° 12–
- Revise frecuentemente las posturas corporales y de las manos de manera que garantice la calidad de los golpes ejecutados.
- Ambiente la clase con cualquiera de los aires musicales del Pacífico Sur

Sugerencia: Estimado profesor, pida a sus alumnos que inventen ejercicios combinando los diferentes golpes.

Puede apoyar el desarrollo de su clase con los ideogramas, usando dibujos o imágenes que usted considere importantes.

Pida a sus alumnos que observen a un cununero de la región, que miren bien la manera como ubica las manos en el cununo y qué efectos sonoros produce.

3.2.2.3 El guasá

A partir de la postura corporal inicial, se ejecuta tomándolo con las manos por los extremos y fijándolo entre los dedos índice, medio y pulgar.

Gráfico N° 29. Agarre del guasá.



En esta cartilla, se utilizarán cuatro movimientos básicos para la ejecución del guasá en las músicas del eje Pacífico Sur: Van agrupados en parejas, LATERAL descendente y ascendente, y FRONTAL adelante y atrás.

(Escuchar disco compacto, corte N°15)

LATERAL ascendente: consiste en sacudir lateralmente el guasá con ambos brazos, hacia arriba, representado por el ideograma:

(Escuchar disco compacto, corte N°14)



Gráfico N° 30. LATERAL ascendente.

LATERAL descendente: consiste en sacudir lateralmente el guasá con ambos brazos, hacia abajo, representado por el ideograma:

(Escuchar disco compacto, corte N°14)



Gráfico N° 31. LATERAL descendente.

FRONTAL adelante: consiste en sacudir el guasá con ambos brazos hacia el frente alejándolo del cuerpo, representado por el ideograma:



Gráfico N° 32. FRONTAL adelante.

FRONTAL atrás: consiste en sacudir el guasá con ambos brazos hacia atrás, acercándolo al cuerpo, representado por el ideograma:

(Escuchar disco compacto, corte N°15)

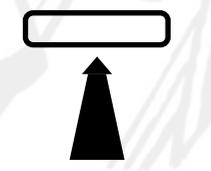


Gráfico N° 33. FRONTAL atrás.

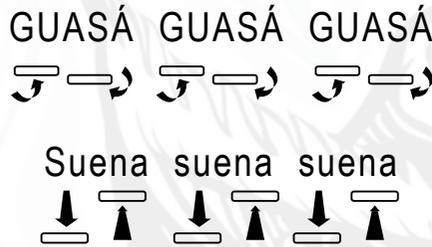
Nótese que ambos movimientos deben estar articulados por la movilidad del codo y la muñeca en ambos brazos.

 Ver video, corte N° 3: El guasá

Representación gráfica

Para facilitar el estudio de estos movimientos, se representarán dibujando las flechas debajo de la onomatopeya que se vaya a ejecutar:

Ejemplo:



Actividad: cómo suena el guasá

Objetivo: afianzar los movimientos en el guasá.

- Pida a los alumnos que se paren correctamente y tomen el guasá como se ha explicado.
- Cree ejercicios usando los movimientos LATERAL ascendente y descendente, similar a lo expuesto en el  disco compacto - corte N° 14 - y pida a sus alumnos que lo repitan.
- Invente ejercicios usando los movimientos FRONTAL adelante y atrás, de forma similar a lo expuesto en el  disco compacto - corte N° 15 - y pida a sus alumnos que lo repitan.
- Corrija las posturas y la forma de tomar el guasá.
- Invente ejercicios combinando movimientos LATERALES y FRONTALES, de forma similar a lo expuesto en el  disco compacto - corte N° 16 - y pida a sus alumnos que lo repitan. De nuevo corrija posturas y movimientos de los alumnos.

Sugerencia: Estimado profesor, pida sus alumnos que inventen ejercicios combinando los diferentes movimientos en el guasá.

Pida a sus alumnos que observen a las cantadoras de la región en la interpretación del guasá.

3.2.2.4 La marimba

Al momento de ejecutar la marimba, después de adoptar una buena postura inicial, como se explicó en el capítulo anterior, las manos en posición semirrotada tomarán los tacos por su base, haciendo pinza con los dedos índice y pulgar; los demás dedos soportarán el taco, quedando así en la postura correcta para percudir la marimba en el centro de sus tablas y rebotar el taco, garantizando que los canutos amplifiquen el golpe. (Ver gráfico No. 34)

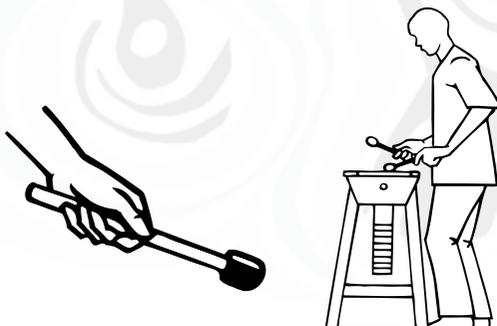


Gráfico N° 34. Agarre de los tacos de la marimba.

Los golpes en el centro de las tablas, estarán articulados desde el codo y ayudados por la muñeca, permitiendo al ejecutante desplazarse cómodamente por toda la marimba. (Ver gráfica No. 35)



Gráfico N° 35. Movimientos del taco.

Al momento de la ejecución es frecuente observar cómo el intérprete combina el movimiento del taco de tres maneras: simple (con un solo taco), alternado (con dos tacos) y simultáneo (con dos tacos).  (Escuchar disco compacto corte N°17)

 Ver video, corte N° 4: La marimba

Actividad: cómo suena la marimba

Objetivo: afianzar y ejercitar los movimientos para tocar la marimba

- Pida a los alumnos que se paren correctamente ante la marimba, tomen los tacos y percutan el centro de una tabla, primero con la mano derecha, repetidas veces, y luego con la mano izquierda, de la misma manera.
- Pida a los alumnos que repitan el anterior ejercicio alternando mano derecha e izquierda repetidas veces.
- Pida a los alumnos que percutan todas las tablas desplazándose por todo el instrumento, utilizando ambos brazos, golpeando primero de manera simultánea, y luego de manera alternada.

Nota: para el desarrollo de los anteriores puntos,  Escuche el disco compacto - corte N° 17 -

Sugerencia:

Estimado profesor, pida a sus alumnos que revisen la postura inicial y el agarre de los tacos. Asegúrese también de que los alumnos están percutiendo el centro de las tablas de la marimba.

Estimule a los alumnos a que escuchen la calidad del sonido que producen cuando percuten correctamente las tablas.

3.2.2.4.1 Características y funciones de la marimba

La marimba suele dividirse en dos regiones o sectores de acuerdo con el registro de las tablas (grave o agudo). Cada uno de los dos ejecutantes se ubica en un sector de la marimba. El registro grave suele denominarse bordón, por lo que el músico que se ubica en este sector se llama bordonero. El otro músico se ubica en el registro agudo, también llamado requinta o tiple, razón por la cual suele denominarsele requintero o tiplero (TASCON:2008:17).

- **Sector del bordón:** Lo componen los bordones, nombre que se da a cada una de las tablas más largas y graves de la marimba. Una marimba de 18 o 24 tablas puede contar con 5 u 8 bordones, o incluso ampliarse hasta 10 "tablas bordón", respectivamente.
- **Sector de la requinta:** Lo componen las tablas (entre 10 y 14) del registro medio y agudo que están después de los bordones.

El bordonero y el requintero cumplen diferentes funciones, dependiendo del aire interpretado y de la sección de la canción. El bordonero repite su base con algunas pocas variaciones. Genaro Torres reconoce que "un buen bordonero es el que mantiene muy cogidito, estable, su bordón".

El requintero desempeña a su vez dos funciones: la de hacer la base (ondeada) y las variaciones. Este músico puede usar un sector u otro de la marimba, dependiendo de si acompaña a la cantadora (ondeada) o improvisa (variación).

⁷También llamado tiples.

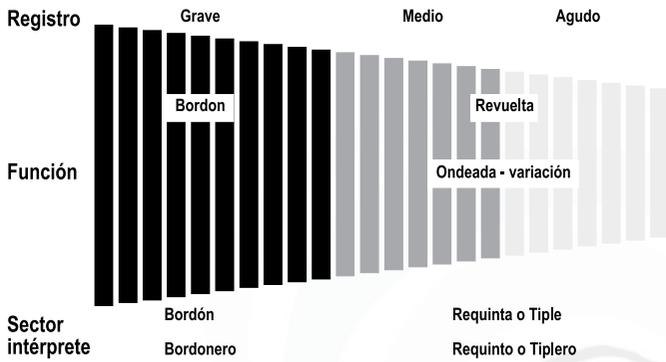


Gráfico Nº 36. Esquema general de la marimba

Representación gráfica

En la cartilla utilizaremos el siguiente modelo de escritura o representación gráfica para la interpretación de la marimba. El ejecutante seleccionará una tabla inicial y luego golpeará según el recorrido que indica la flecha, valiéndose de las onomatopeyas rítmicas que se presentarán en capítulos posteriores y en el disco compacto. (Ver gráfico No. 37)

Ejemplo:

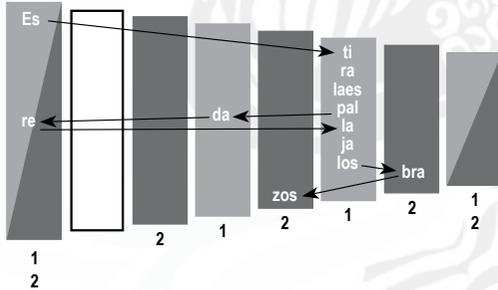


Gráfico Nº. 37. Representación gráfica de una melodía en la marimba.

GOLPES DEL BOMBO			
	GOLPES SIMPLES	GOLPES SIMULTANEOS	
ABIERTO		ABIERTO - MADERA	
MADERA			
CERRADO		CERRADO - MADERA	

GOLPES DEL CUNUNO			
	GOLPES SIMPLES		TRA
ABIERTO			
DEDOS			
LATERAL			
TAPAO			

MOVIMIENTOS DEL GUASÁ				
LATERAL	Ascendente		Descendente	
FRONTAL	Adelante		Detrás	

3.3 Las voces y las expresiones orales

Objetivo general: Conocer las voces y las expresiones orales del Pacífico Sur

3.3.1 La voz

La voz es el sonido que emiten los seres humanos en forma natural a través del aparato fonatorio. Al respecto, la física ha establecido que para que exista sonido, se requieren tres elementos, así: a. un cuerpo que vibre; b. un medio elástico que propague las vibraciones; c. una caja de resonancia que amplifique las vibraciones para que puedan ser audibles; pues bien, la voz humana cumple con estos requerimientos: el cuerpo que vibra son las cuerdas vocales, situadas en la laringe; el medio de propagación es el aire proveniente de los pulmones y la caja de resonancia la constituyen la cavidad torácica, la faringe, las cavidades oral y nasal y una serie de elementos articulatorios que son los labios, los dientes, el paladar, el velo del paladar y la lengua

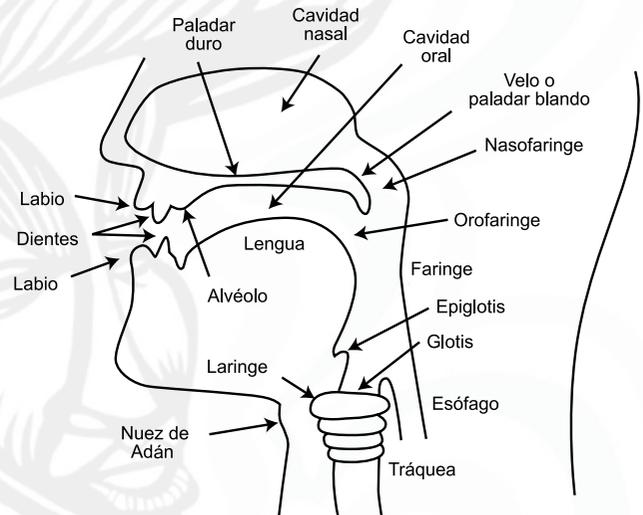


Gráfico Nº 38. Aparato fonatorio humano

La voz es el instrumento natural que permite a las personas comunicarse en forma oral con sus semejantes, expresar sentimientos, pensamientos, transmitir conocimientos, compartir experiencias y mucho más.

3.3.1.1 Cualidades acústicas de la voz

La voz humana también cumple con todas las cualidades acústicas del sonido: intensidad, tono, timbre y duración.

Intensidad: se refiere a la potencia que tiene la voz, es la energía con la que el aire es impulsado desde los pulmones hacia las cuerdas vocales, la intensidad permite calificar las voces como débiles o como voces fuertes.

Es conveniente anotar que cuando se habla del sonido, los calificativos "débil" y "fuerte" son muy relativos y dependen del evento sonoro que se esté considerando.

Tono: se refiere a la altura o frecuencia de la voz que resulta del número de veces que vibran las cuerdas vocales por segundo. A mayor número de vibraciones mayor es la frecuencia, más alto es el tono y más aguda es la voz; por el contrario, a menor número de vibraciones, menor es la frecuencia, más bajo el tono y más grave es la voz. De esta manera, el tono permite calificar las voces como agudas, medias o graves.

Timbre: es la cualidad que permite distinguir la voz de cada persona o el sonido procedente de cada instrumento aún cuando posean igual intensidad y tono. De acuerdo con el timbre, las voces pueden ser: brillantes, opacas, tristes, alegres, etc.

Duración: es la cualidad que permite distinguir si un sonido es largo o corto dependiendo del tiempo que tarda, desde que empieza a sonar hasta que termina. Con relación a la voz, la duración depende de la cantidad de aire que las personas sean capaces de almacenar en los pulmones y dosificarlo durante su salida.

3.3.1.2. Características sonoras de las voces habladas y cantadas en el Pacífico Sur colombiano

Voces	Intensidad	Tono	Timbre	Duración
Habladas	Fuerte	Está ubicado entre los registros grave y medio.	A pesar de la variedad predomina la tendencia brillante con notable resonancia en la garganta.	Existe la tendencia a alargar algunas sílabas de las palabras.
Cantadas	Fuerte	Está ubicado entre los registros medio y agudo.	Es más brillante que en la forma hablada.	Es evidente la prolongación de los finales de las frases.

Ligado a las características sonoras de las voces, hay un aspecto muy importante que identifica a las personas de esta región, y es la forma de hablar, la cual tiene varios elementos que la hacen particular: el vocabulario, la pronunciación, los dichos y refranes.

El siguiente cuadro muestra algunos ejemplos.

Vocabulario	Pronunciación	Dichos y refranes
<p>Se usan palabras que en otros contextos pueden ser desconocidas o tener otros significados.</p> <p>Ejemplos:</p> <p>Ayupí: adiós, despedirse</p> <p>Bordón: Bastón. Sección de notas graves de la marimba.</p> <p>Sólido: Sólo.</p> <p>pa'riba: vómito.</p> <p>pa'bajo: diarrea.</p> <p>Chorga: molusco.</p> <p>Ayú: lejos, lejanía.</p> <p>Tontina: trastorno, malestar, mareo.</p> <p>Raíces: Lombrices.</p> <p>Seco: forma de preparación culinaria cuya base es la leche de coco.</p> <p>Enante: hace rato.</p> <p>Yunta: Amigo.</p> <p>Tuno: Embriagado.</p> <p>Puja: Pleamar. Cuando sube la marea al máximo.</p> <p>So: Partícula que se usa con ciertos adjetivos despreciativos.</p>	<p>Al hablar las personas sustituyen u omiten una o varias letras en algunas palabras o frases.</p> <p>Ejemplos:</p> <p>Se sustituye la “s” por la “j” Los = loj Esa = eja Bastante = bajtante</p> <p>Se sustituye la “f” por la “j” Fuerza = juerza La fulana = la julana</p> <p>Se omite la “c” intermedia Héctor = Hetor Lectura = letura</p> <p>Se omite la “d” Pescado = pescao Salado = salao</p> <p>Se sustituye la “d” por “r” y viceversa Cansado = cansaro Cuero = cuedo Jodido = joriro</p> <p>Se sustituye la “l” por “r” y viceversa Balsada = Barsara El balde = er barde</p> <p>Se acostumbra a usar la doble negación. No se vaya = no se vaya no Yo no sé = yo no sé no</p>	<p>Engloba todo lo relacionado con refranes, frases, interjecciones y otras más.</p> <p>Ejemplos:</p> <p>Chooj: mentira, duda</p> <p>Vej/veej: negación, sorpresa, admiración</p> <p>Ñanguita ej: por gusto</p> <p>Lo dejo con puya de bagre y el que lo toca, toca a su madre: frase preventiva para evitar que la persona se lleve un objeto o comida.</p> <p>Algo tiene el agua cuando el cura la bendice: Cuando se defiende algo es porque hay interés en ese asunto.</p> <p>Sea mentira o sea verdad, se abra la tierra y se vuelva a cerrar, que el que lo está oyendo lo vuelva a contar: Forma de terminar una décima o un cuento.</p> <p>Ay, no, ¡carajo!: Expresión de alegría por algo que sucede de improviso.</p> <p>Chan con chan, chin chan: Dando y dando, de contado.</p> <p>Barajo, ¿no?: Expresión de sorpresa o decepción ante una noticia o un hecho.</p>

Actividad: escuche la forma de hablar de los nativos

Escuche con sus estudiantes el  corte N° 19 del disco compacto, éste contiene un ejemplo ilustrativo de la forma de hablar en algunos pueblos de la costa Pacífica.

Cabe aclarar que la pronunciación y la entonación varían de un pueblo a otro y son mucho más marcadas en las zonas rurales que en las cabeceras municipales.

3.3.2 Las expresiones orales

En esta región es posible encontrar gran cantidad y variedad de manifestaciones culturales, pero si hablamos de las más representativas, sin duda, hay que referirse a las expresiones orales del contexto literario y musical, algunas de estas son:

Contexto	
Literario	Musical
Coplas/versos	Cantos de boga
Décimas	Alabaos
Adivinanzas	Bunde
Mitos	Currulao
Leyendas	Bambuco viejo
Cuentos	Juga/arrullo
	Patacoré

3.3.2.1 Expresiones orales del contexto literario

La copla: es una forma de composición poética que consta de cuatro versos, generalmente octosílabos, en la que riman el segundo con el cuarto, quedando libres el primero y el tercero. Esta forma de composición es muy conocida y dominada en esta región pero con cierta libertad en cuanto al número de sílabas. En algunos pueblos a esta forma de composición no se le llama copla, sino versos.

Ejemplo 1	Ejemplo 2
Yo soy un hombre valiente Y desafío al que sea Por eso es que doy la cara Para que todos me vean	Quitate de mi escalera Calzoncillo remendao Mañana dice la gente Que vo' sos mi enamorao
Yo soy un hombre tranquilo Pero no un bobo cualquiera Si quiere pelear conmigo Pues póngala como quiera	En el monte hay un bejuco Que bota la flor morada Esperá que te enamoren No te hagás la enamorada
 Escuche corte N° 20 del disco compacto.	 Escuche corte N° 21 del disco compacto.

Actividad (dirigida a los estudiantes)

- Oriente a los estudiantes a que escriban o memorice dos coplas que sean completamente de su autoría.
- Organice temáticamente las coplas resultantes
- Estimule la memoria aprendiendo en grupo las coplas ya organizadas temáticamente.

La décima: es una forma de composición poética que consiste en diez versos octosílabos (ocho sílabas) que tienen una rima estructurada de la siguiente manera:

Versos que riman			
1, 4, 5	2, 3	6, 7, 10	8, 9

En el Pacífico Sur colombiano, la décima se compone de cuarenta y cuatro versos estructurados de la siguiente forma: un grupo de cuatro versos a manera de estrofa inicial, en torno a la cual gira el sentido de la composición; seguidamente, cuatro grupos de diez versos cada uno, donde el último verso de cada grupo de diez es en su orden un verso de la estrofa inicial. A esta forma se le conoce como décima glosada pero hay que destacar que en la práctica, la rima de los versos puede ser más libre; en esta región las décimas son más del dominio de los hombres y el tema puede ser cualquiera. Aún es posible observar los desafíos entre decimeros en torno a los cuales se aglomera gran parte de la población.

Ejemplo de décima:

Décima de un marimbero	
<ol style="list-style-type: none"> 1. Si su marimba no encanta 2. Tal vez a usted le conviene 3. Conocer bien las revueltas 4. Que nuestro bambuco tiene 	
I	II
<ol style="list-style-type: none"> 1. Para ser buen marimbero 2. no hay que ser tan hablador 3. escúcheme usted señor, 4. debe ser buen bordonero, 5. debe ser muy buen tiplero, 6. Y un oído ¡virgen santa! 7. porque si usted no canta 8. y sólo al duende menciona 9. ese cuento no funciona 10. si su marimba no encanta 	<ol style="list-style-type: none"> 1. La marimba bien tocada 2. despierta mil emociones 3. que se convierte en canciones 4. cuando suena la tonada 5. porque así es diablurada 6. que este instrumento tiene 7. y si a acompañarla viene 8. tanto el bombo y el cununo 9. voces y guasá aunque uno 10. tal vez a usted le conviene
III	IV
<ol style="list-style-type: none"> 1. Si sabe como se toca 2. la juga, el bambuco viejo 3. lo llaman desde muy lejos 4. sin usted abrir su boca 5. porque esto no es a la loca 6. que el marimbero se suelta 7. y antes de dar media vuelta 8. que la escuche es que yo quiero 9. y así pueda compañero 10. conocer bien las revueltas 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Tocar bien la caderona 2. pango y berejú mi amigo 3. eso es lo que yo le digo 4. al marimbero en persona 5. y seguro que razona 6. si le muestro lo que viene 7. y todo lo que contiene 8. un currulao en verdad 9. conociendo la variedad 10. que nuestro bambuco tiene
 Escuche el corte N° 22 del disco compacto.	

El cuento: como la definición clásica lo dice, es una narración breve de hechos reales o imaginarios; en el Pacífico Sur colombiano es la expresión que más ha promovido las reuniones de familiares y amigos con el fin de divertir y enseñar. Anteriormente la gente se reunía en torno a una vela o lámpara, para escuchar a los mayores contar cómo la astucia de Tío conejo era capaz de derrotar la fortaleza de Tío tigre, o cómo Dios recompensaba la humildad y honradez del compadre pobre y castigaba la soberbia e injusticia del compadre rico.

Actualmente, en los pueblos de esta zona, el cuento es una expresión en vías de extinción, ya que con la llegada de la energía eléctrica y los medios masivos de comunicación, las reuniones familiares están siendo sustituidas principalmente por los programas de televisión.

La adivinanza: es un tipo de acertijo en forma de verso o juego de palabras donde se habla implícitamente de un fenómeno, situación o cosa, con la intención de poner a los demás en la tarea de descifrar lo que se quiere decir. Ejemplo:

*Me fui pa'l monte
Corté, corté
Llegué a mi casa
Y pundúm, me eché.
(Respuesta: el hacha)*

Actividad (dirigida a los estudiantes)

Consulte con sus padres, abuelos y adultos mayores de su comunidad, por lo menos diez adivinanzas pertenecientes al contexto de la región con sus respectivas respuestas y juegue al adivinador con sus compañeros.

Mitos y leyendas: son todas aquellas creencias arraigadas en la comunidad, relativas a personajes sobrenaturales que representan el mal, por ejemplo: el diablo, la bruja, el duende, la mula⁸, la tunda⁹, el ríviel¹⁰ y otros más. Las historias acerca de estos personajes se han transmitido de generación en generación en forma oral y hacen parte de la cotidianidad de los pobladores de la Costa Pacífica.

3.3.2.2 Expresiones orales del contexto musical

Hacen referencia a los cantos tradicionales, en esta región el canto es el alma de las expresiones musicales, tanto así, que hay algunas en las que no se utiliza acompañamiento instrumental, tales como: los cantos de boga, los alabaos y hasta hace unas décadas, el bunde. El canto está presente en todos los aires musicales de esta zona, tradicionalmente no existe ningún aire que sea netamente instrumental.

Las letras generalmente están inspiradas en la religión, los mitos y leyendas, las labores cotidianas como la pesca, la cacería, la agricultura, la minería y sucesos de diversa índole como la creciente del río, la muerte, las despedidas, el amor, etc.

Actividad (dirigida a los estudiantes)

Averigüe en su comunidad las letras de tres canciones tradicionales en cualquiera de los aires musicales de la región y diga cuál es el tema central de cada una de estas composiciones.

Pregúnteles a dos o tres cantautoras reconocidas de su comunidad qué las motiva o en qué se inspiran para componer.

Los cantos de boga: son canciones que entonan los navegantes en sus embarcaciones mientras reman para llegar a su destino, estos cantos son entonados generalmente por las mujeres y consisten en una serie de versos separados por un coro que se repite después de cada verso, no tienen acompañamiento instrumental, solamente son ambientados por el sonido que produce el canaleta al entrar y salir del agua, su marcación rítmica es lenta y muy libre, el canto se puede iniciar con el coro o con el verso, así:

Estructura de los cantos de boga

Escuche el corte N° 23 del disco compacto.

Primera forma

Coro completo y con repetición
Verso 1
Coro sencillo
Verso 2
Coro sencillo
Verso 3
Coro sencillo
Verso 4

Este esquema es repetido por cada una de las cantadoras que participan. Ejemplo: aguacerito llové, canto de boga del folclor tradicional.

Aguacerito llové, u, o,
oí ve aguacerito llové (bis)
Allá arriba en aquel alto
u, o, oí ve aguacerito llové
Hay un palo de caimito
u, o, oí ve aguacerito llové
Cada vez que subo y bajo
u, o, oí ve aguacerito llové
Me silban los pajaritos

Aguacerito llové, u, o,
oí ve aguacerito llové (bis)
Dame un besito mi vida
u, o, oí ve aguacerito llové
Que estoy con dolor de muela
u, o, oí ve aguacerito llové
Porque el que me diste anoche
u, o, oí ve aguacerito llové
Me supo a clavo y canela

Así, sucesivamente, cada cantadora va cantando un grupo de versos mientras las demás responden con el coro.

Segunda forma

Verso 1
Coro
Verso 2
Coro
Verso 3
Coro
Verso 4
Coro

Ejemplo:

i oí ve, canto de boga del folclor tradicional.

Cuando dos se están queriendo
...i... oí... ve...
y no se alcanzan a hablar
...i... oí... ve...
por el ojo de una aguja
...i... oí... ve...
se mandan a saludar
...i... oí... ve...

Y así sucesivamente.

 Escuche el corte N° 22 del disco compacto.

El alabao: es un canto fúnebre muy triste que se interpreta en los velorios y novenas si el difunto era un adulto, este canto se interpreta a varias voces y en él participan hombres y mujeres, métricamente es muy lento y libre, tampoco tienen acompañamiento instrumental; tradicionalmente, existe una creencia que dice que cantar alabaos sin haber un difunto es llamar a la muerte y es probable que en pocos días se produzca el fallecimiento de alguien de la comunidad.

3.4 Lógicas melódicas y armónicas de la marimba

Objetivo: conocer las lógicas armónicas y melódicas de la marimba.

Las músicas tradicionales del Pacífico Sur cuentan con sonoridades, tímbricas y afinaciones particulares. La marimba de chonta y las voces del conjunto de marimba, describen intrincados modelos escalares y acórdicos que rebasan las posibilidades de descripción que ofrecen los modelos de escritura basados en los sistemas de afinación occidental (SAO)¹¹.

⁸ Mujer que en las noches toma apariencia de una mula y arrastra una cadena.

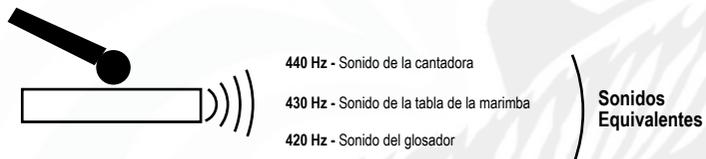
⁹ Mujer con un pie humano y otro de molinillo que esconde a los niños solitarios.

¹⁰ Hombrecito con aspecto de luz incandescente que transita en el mar en una canoa pequeña.

¹¹ Sistema de afinación occidental.

La descripción de los acordes o las escalas con términos como: mayor, menor, disminuida, etc., no refleja el espíritu de las lógicas de articulación de los sonidos que abarca espectros de mayor libertad en cantadoras y constructores de marimbas. Dichos términos están concebidos para la descripción de la música que se rige por el SAO, derivados de los doce sonidos básicos y absolutos.

Sin embargo, existe una lógica de la espacialidad relacionada con el uso de patrones de las tablas de la marimba, que se fundamenta en un modelo de afinaciones flexibles. El principio de este modelo de afinación, establece que los sonidos que componen las diferentes escalas sobre las cuales se desarrollan las músicas de marimba, no obedece a una afinación o interválica específica, sino más bien a unos rangos de afinación flexibles; es decir, que para un oído educado en la música tradicional del Pacífico, pueden ser conmutables o equivalentes dos sonidos que tengan, incluso, una diferencia de medio tono, según el SAO.

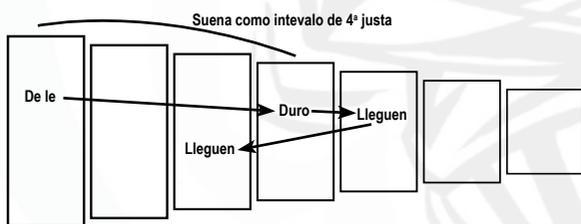


En este orden de ideas, la notable diferencia existente entre un acorde mayor y el mismo acorde menor —desde la óptica occidental—, podría resultar —al músico tradicional— no igual pero sí conmutable o equivalente para efectos de músicas tradicionales. En conclusión, las afinaciones en la música tradicional del Pacífico Sur se establecen desde espectros de afinación, más que desde un punto de afinación absoluta.

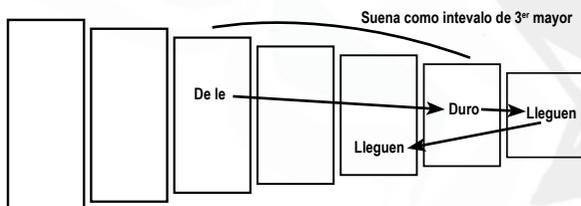
El margen de diferencia en el espectro de afinación, puede variar en el transcurso de las interpretaciones de la siguiente forma: la cantadora y el marimbero concilian los sonidos iniciales; es decir, el marimbero busca en las tablas los sonidos más parecidos a los primeros que entona la cantadora¹². En este primer ejercicio el espectro de diferencia entre el sonido de la cantadora y el de la marimba, es mínimo; casi que ambos interpretan el mismo sonido. Con el transcurrir de la música y el incremento de los registros en marimba y voz, los espectros de afinación se hacen más grandes.

En el caso de la marimba, estos espectros o márgenes se acentúan, pues los marimberos interpretan bordones, acompañamientos o melodías, dando prioridad a una serie de moldes espaciales que se construyen sobre grupos de tablas. Dichos moldes (o patrones de desplazamiento) pueden iniciarse en diferentes lugares de la marimba, en los que se mantiene la configuración espacial pero no la interválica.

Ejemplo:



Molde de bordón que inicia en la primera tabla de la marimba.



Molde de bordón, puede aplicarse iniciando ahora por la tercera tabla.

Ver video, corte N° 5: Molde transportado

En ambos casos se mantienen los desplazamientos al interior del bordón, alterándose las relaciones interválicas. Supongamos que en el primer ejemplo, la distancia interválica entre la primera y la cuarta tabla es equivalente a una cuarta justa en el SAO. En el segundo caso, este intervalo podría ser una tercera mayor alta, según el SAO. En ambos casos se mantiene las distancias entre tablas, pero no los intervalos sonoros. Para el músico tradicional los dos intervalos del ejemplo no son iguales pero si equivalentes.

Actividad: Tocando melodías en toda la marimba

Objetivo: Desplazar melodías en la marimba.

- Escuche el corte N° 24 del disco compacto y memorice con los alumnos el bunde "Para el Niño Dios" (ver numeral 4.3.5.1) hasta que ellos respondan el estribillo sin su ayuda.

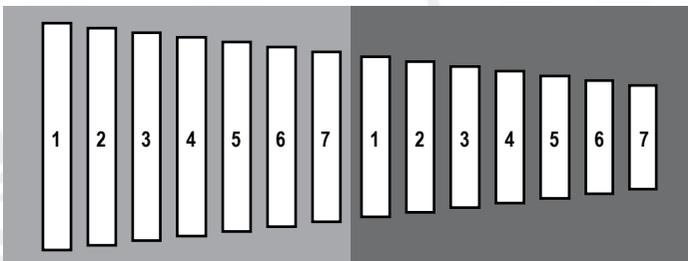
Profesor: "A cantar el bunde"
Alumnos: "Para el Niño Dios" (bis)
Profesor: "Para el hijo de María"
Alumnos: "Para el Niño Dios" (bis)

- Toque la melodía de la canción, cante la voz principal y pida a los alumnos que respondan con el estribillo.
- Toque la melodía iniciando por otra tabla y pida a los alumnos que respondan el estribillo.
- Enseñe la melodía en la marimba a los alumnos y pida que la toquen iniciando en otras tablas.

Sugerencia: Haga que uno de los alumnos toque la base del bombo, mientras usted toca la melodía en la marimba.

3.4.1.1 Tipos de escalas

El desarrollo de la interválica desde la óptica espacial se fundamenta en la existencia de modelos escalares (escalas de sonidos), que se repiten periódicamente cada siete tablas.

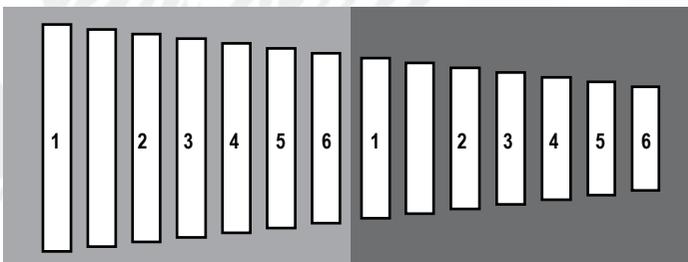


Cada siete tablas se reinicia el ciclo

Cada uno de los dos modelos existentes en la música tradicional, se deriva de la exclusiva utilización de ciertas tablas del grupo de siete. El primero de estos modelos con que se abordará es el de siete tablas.

3.4.1.1.1 Escalas de seis tablas

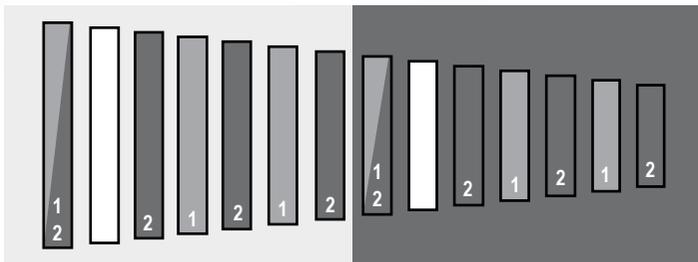
Se golpean sólo seis tablas del grupo de las siete propuestas inicialmente. Estas se distribuyen a lo largo de la marimba, de la siguiente forma.



Sólo se golpean seis tablas.



Las seis tablas que se golpean se encuentran divididas en dos grupos de acuerdo con su afinidad armónica y espacial. En una familia se encuentran las tablas marcadas con un el número "1", y en la otra las marcadas con un el número "2".



Las tablas marcadas con "1" y con "2", forman familias diferentes.

Esta familiaridad es el resultado del reiterado uso de golpes simultáneos entre las tablas marcadas con "1" o con "2". En otras palabras, las tablas marcadas con "1" representan un grupo de tablas que generalmente se golpean simultáneamente, y las tablas marcadas con "2" representan el otro grupo de tablas que se golpean de igual forma. Las tablas marcadas con "1/2" (uno y dos) pueden ser golpeadas simultáneamente con cualquiera de los dos grupos.

Actividad: reconocer la marimba

Objetivo: Familiarizarse con los movimientos sobre el tablado de la marimba en seis tablas.

- 1) Escoja una hilera de baldosas del suelo y marque, en las que corresponda, el número "2", de acuerdo con la gráfica anterior.
 - Mientras suena el corte N°24 del disco compacto, pida a los alumnos que caminen o bailen sobre los cuadros marcados con "2".
- 2) En la misma hilera de baldosas, marque ahora en las que corresponda el número "1", de acuerdo con la gráfica anterior.
 - Repita el primer punto, ahora con los cuadros marcados con el número 1.
 - Repita el primer punto, haciendo ahora que los alumnos cambien de pisar los cuadros marcados con "1", a los marcados con "2", cuando usted mencione alguno de estos números.
 - Sugiera que el desplazamiento solo lo realicen sobre números que son vecinos, sin hacer saltos, incluso al pasar de los números "1" a los números "2".

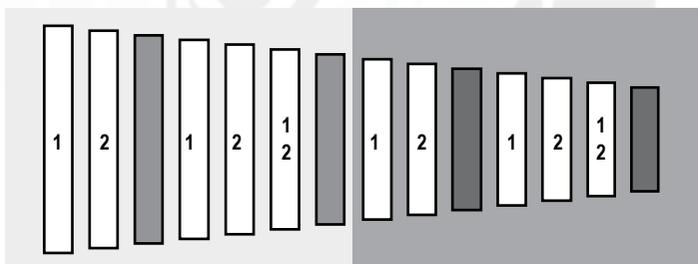
Sugerencias: Sugiera a los alumnos que el desplazamiento lo realicen sobre los números que son vecinos sin hacer saltos.

Para el último punto haga los cambios de número de acuerdo con el ciclo del bombo.

Después de realizados todos los puntos de la actividad tóquelos en la marimba.

3.4.1.1.2 Escala de cinco tablas o pentatónica

Se golpean sólo cinco tablas del grupo de las siete propuestas inicialmente. Se encuentran las relaciones que se establecen entre tablas. Las cinco tablas se encuentran divididas en grupos de acuerdo con los patrones de desplazamiento ya mencionados. En una familia se encuentran las tablas marcadas con un el número 1, y en la otra las marcadas con el número 2.



Las tablas marcadas con "1" y con "2", forman familias diferentes.

Esta familiaridad es el resultado del reiterado uso de golpes simultáneos entre las tablas marcadas con "1" o con "2". En otras palabras, las tablas marcadas con "1" representan un grupo de tablas que generalmente se golpean de forma simultánea, y las tablas marcadas con "2" representan el otro grupo de tablas que se golpean de forma similar. Las tablas marcadas con "1/2" (uno y dos) pueden ser golpeadas simultáneamente con cualquiera de los dos grupos.

Actividad: reconocer la marimba

Objetivo: Familiarizarse con los movimientos sobre el tablado de la marimba en cinco tablas.

- 1, Escoja una hilera de baldosas del suelo y marque en las que corresponda, el número "2" de acuerdo con la gráfica anterior.
 - Mientras suena el corte N°24 del disco compacto, pida a los alumnos que caminen o bailen sobre los cuadros marcados con "2".
- 2, En la misma hilera de baldosas marque ahora en las que corresponda el número "1" de acuerdo con la gráfica anterior.
 - Repita el primer punto ahora con los cuadros marcados con el número "1".
 - Repita el primer punto haciendo ahora que los alumnos cambien de pisar los cuadros marcados con 1, a los marcados con 2, cuando usted mencione alguno de estos números.
 - Sugiera que el desplazamiento sólo lo realicen sobre números que son vecinos, sin hacer saltos, incluso al pasar de los números "1" a los números "2".

Sugerencias: Sugiera a los alumnos que el desplazamiento lo realicen sobre los números que son vecinos sin hacer saltos.

Para el último punto haga los cambios de número de acuerdo con el ciclo del bombo.

Después de realizados todos los puntos de la actividad tóquelos en la marimba.

4 El bunde

Objetivo: El alumno debe conocer elementos del contexto del bunde.

El bunde es uno de los aires con mayor reconocimiento en el Pacífico colombiano. Es posible encontrarlo desde el Chocó hasta Tumaco con idénticas características en el baile, los textos, el hecho social, y su composición musical. Los maestros tradicionales reconocen el bunde como el aire tradicional con el que se acompañan los cantos de adoración, chigualos o velorios de angelito, villancicos navideños y rondas infantiles que se realizan en el Pacífico.

Este aire puede interpretarse en velocidades lentas o rápidas¹³. Musicalmente se caracteriza y diferencia de los demás aires del Pacífico por la clara marcación del compás 2/4. Vale anotar que este aire no tiene nada que ver con el Bunde Tolimense (*Bunde de Castilla*) que obedece a una denominación asignada popularmente.

Anteriormente, la marimba no participaba en la ejecución de los bundes. Eusebio Andrade¹⁴ menciona que "lo de tocar el bunde con marimba ha sido una adaptación, pues tiempo atrás, no se tocaba sino que se cantaba". Esta afirmación coincide con lo mencionado por Octavio Marulanda, quien recalca la utilización de tambores y ausencia de la marimba. (Marulanda: 1984).

En la actualidad se ha incorporado el instrumento para acompañar los cantos y como consecuencia de lo anterior se han incluido bordones.

¹³Este ejercicio recibe tradicionalmente el nombre de picar las tablas.

¹⁴Las velocidades pueden oscilar entre 50 y 72 pulsos por minuto.

¹⁵Música de Guapi, Cauca.

4.1 Contexto

4.1.1 Cantos de adoración y villancicos navideños

Son interpretaciones fundamentalmente vocales en las que también pueden participar los instrumentos de percusión. Los textos hacen alusión a los santos patronos y en especial al Niño Dios. Los villancicos navideños tradicionales se constituyen en un tipo de canto de adoración, específicamente para la época decembrina. Es habitual que estos se interpreten en las novenas que se realizan en diferentes casas o en la iglesia del pueblo.

4.1.2 El velorio de angelito o Chigualo

Es un hecho de carácter religioso y social singular. En este se mezclan dos sentimientos antagónicos, el dolor y la alegría. Esta reunión social a la que asisten amigos y vecinos, se realiza porque uno de los niños de la comunidad —los menores de cinco años— ha muerto. Su madrina está alegre porque supone que el alma del niño irá al cielo y desde ahí podrá interceder ante Dios por la salvación de ella, por lo que la madrina es la que se encarga de cantar, ofrecer el licor a los adultos y dirigir varias de las actividades como juegos y rondas, en donde participan niños y adultos. Los niños acostumbran sentarse al lado del ataúd hasta que llega el amanecer.

Uno de los textos cantados frecuentemente como bunde y asociado con el juego de niños es el florón. En este juego los niños se pasan un objeto mientras cantan, al finalizar la canción quien haya quedado con el artículo pierde. Silvino Mina, marimbero de Guapi, recita la letra:

*“El florón está en mis manos
En mis manos está el florón
Yo tendría que buscarlo
Y tiene que aparecer*

*Estríbillo
Que se fue el florón
Por el callejón
Dando vueltas va
Por el callejón”.*

4.1.3 Rondas infantiles

Juegos en los que se cantan o repiten versos al ritmo de los movimientos corporales. Las voces son acompañadas por las palmas de los participantes que generalmente son niños. Los nombres que reciben múltiples canciones como *El chocolate*, *Adorar al niño*, *La azotea*, *Estaba llorando* y *El florón*, se relacionan con juegos y actividades propias del contexto del bunde.

4.2 Los textos y la danza

Las coreografías incluyen la formación de círculos en los que hombres, mujeres o niños y niñas participan, sosteniendo en la mano un pañuelo blanco alrededor de la imagen o de un niño venerado a partir del paso básico (adelante—atrás). Es posible que se presenten formaciones en fila de parejas. Los nombres que reciben múltiples canciones como *El chocolate*, *Adorar al niño*, *La azotea*, *Estaba llorando* y *El florón*, se fundamentan en la esencia musical del bunde.

4.2.1 Tipos de bunde

El bunde es un canto responsorial en el que participan la cantadora y el grupo de respondedoras. Estríbillo; de acuerdo con la manera como se relacionan las voces y la estructura de los versos, pueden distinguirse tres formas de bunde.

4.2.1.1 Bunde 1

☉ (Corte N° 24 del disco compacto, “Para el Niño Dios”)

La cantadora hace los versos y el grupo de respondedoras siempre responde igual, manteniendo la siguiente estructura: (cantadora/Respondedoras)-(cantadora/Respondedoras)

Cantadora: *A cantar al bunde.*

Respondedoras: *Para el Niño Dios. (bis)*

Cantadora: *Para el hijo de María.*

Respondedoras: *Para el Niño Dios. (bis)*

Cantadora: *Yo quiero cantar un bunde.*

Respondedoras: *Para el Niño Dios. (bis)*

Cantadora: *Para el hijo de José.*

Respondedoras: *Para el Niño Dios. (bis)*

Cantadora: *Canten, canten, pastorcitos.*

Respondedoras: *Para el Niño Dios. (bis)*

Cantadora: *Con sus lindas vocecitas.*

Respondedoras: *Para el Niño Dios. (bis)*

Cantadora: *Canten, canten para el niño.*

Respondedoras: *Para el Niño Dios. (bis)*

4.2.1.2 Bunde 2

☉ (Corte N°25 del disco compacto, “San Antonio”)

La estrofa es repartida entre la cantadora y las Respondedoras, en el arrullo la cantadora construye los versos mientras las Respondedoras responden siempre igual.

Estrofa

Cantadora: *Abuela Santa Ana, por qué llora el niño.*

Respondedoras: *Por una manzana que se le ha perdido. (bis)*

Cantadora: *Yo le daré una, yo le daré dos.*

Respondedoras: *Una para el niño y otra para vos. (bis)*

Arrullo

Cantadora: *Oooo... iiiii... ooo... aaaa.*

Respondedoras: *San Antonio ya se va.*

Cantadora: *Oooo... iiiii... ooo... aaaa.*

Respondedoras: *San Antonio ya se va.*

4.2.1.3 Bunde 3

☉ (Corte N°26 del disco compacto, “Aprendamos el bunde”)

La cantadora entona toda la estrofa, en el arrullo la cantadora construye los versos mientras las Respondedoras responden siempre igual.

Estrofa

Cantadora: *Estira las manos,*

Relaja los brazos,

Prepara el boliche,

Que el bombo va a sonar.

Estrofa

Cantadora: *Ta, ta, ta, ta,,*

Suena la madera,

Tum, tum, tum, tum,

Suena el golpe abierto.

Estrofa

Cantadora: *Golpeando abierto*

Tocando madera,

Alterna los golpes

Y el bombo sonará.

Arrullo

Cantadora: *Tumba, tumba*

Coro: *El bombo retumba*

Cantadora: *Tumba, tumba*

Coro: *El bombo retumba.*

Dado el importante componente lúdico con que cuenta el bunde por su relación con la danza, las retahílas y las rondas, es el insumo adecuado para la propuesta de acercamiento a las nociones básicas de comprensión musical.

Cantemos y bailemos el bunde

Objetivo: propiciar el acercamiento al ritmo y al contexto del bunde.

Actividades

- Escuche la canción “Este niño quiere”, en el  corte N°27 del disco compacto.
- Pida a sus alumnos que repitan estribillo.
- Pídale a sus alumnos que se desplacen al ritmo de la canción por el salón.
- Invente un cuento en el que se haga mención de diferentes aspectos del bunde.

Evaluación: Cerciórese de que los alumnos conocen elementos del contexto del bunde y pueden cantar y bailar la canción.

4.3 Interpretación instrumental del bunde

En el bunde el acompañamiento instrumental está ligado a la interpretación vocal que corresponde al texto y la melodía. Las propuestas rítmicas del texto son asumidas por bombo, cununo y marimba, en el desarrollo de la propuesta de acompañamiento ritmo percusivo. Como consecuencia de esta relación entre melodía y tambores, pueden surgir infinidad de bases de acompañamiento tanto en los tambores como en la marimba. A continuación se presentan algunas de las bases ritmo percusivas de mayor usanza tradicionalmente.

Sugerencia para el profesor

Utilice la siguiente canción para fortalecer el proceso de interpretación cada vez que esté dando a conocer un instrumento nuevo.

 (Escuchar disco compacto, corte N°26)

“Aprendamos el Bunde”

Letra y música de Alexander Duque García

Estribillo

Bunde, bunde
Toquemos el bunde
Bunde, bunde
Cantemos el bunde.

ESTROFA I

Verso I

Estira la espalda,
Relaja los brazos,
Prepara el boliche,
Qu'el bombo va sonar.

Verso II

Ta, ta, ta
Suena la madera.
Bum, bum, bum
Suena el golpe abierto.

Verso III

Golpeando abierto,
Tocando madera,
Alterna los golpes
Y el bombo sonará

Estribillo

Tumba, tumba
El bombo retumba
tumba, tumba
El bombo retumba.

ESTROFA II

Verso I

Marcando y sonando,
En las fiestas va cantando,
Sentado y de frente,
El cununo va sonar.

Verso II

Pac, pac, pac
Suena cuando tapa,
Tum, tum, tum,
Suena el golpe abierto.

Verso III

Abriendo y tapando,
El cununo va sonando,
Alterna los golpes,
Y el ritmo sonará.

Estribillo

Ta pa, ta pa
El cununo tapa,
Tapa, tapa,
El cununo tapa.

ESTROFA III

Verso I

Semillas y chonta (coro)
Siguiendo los versos
Con la entonadora
Guasá sonará.

Verso II

Chá, cha, chá
tocando y cantando
Chá, cha, chá
Elguasá sonando

Verso III

Tomando al extremo,
Sacudiendo al lado,
Sacudiendo al frente,
Elguasá va sonar.

Estribillo

Elguasá, elguasá
Suena, suena, cha, cha, cha,
Elguasá, elguasá,
Suena, suena, chá, cha, chá.

ESTROFA IV

Verso I

Adorando al niño y cantando
al santo,
Con juegos y rondas,
Bunde aprenderás.

Verso II

Un paso adelante
Y un paso hacia atrás
a ritmo de bunde
Todos bailarán.

Verso III

La voz se prepara,
Listo marimbero
A buscar la tabla,
Que el verso va sonar.

Estribillo

Tim, tim, tim, baa
Suena la marimba.
Tim, tim, tim, baa
Suena la marimba.

Estribillo

Bunde, bunde
Toquemos el bunde
Bunde, bunde
Cantemos el bunde.

ESTRIBILLO FINAL

Bunde, bunde
Toquemos el bunde
Bunde, bunde,
cantemos el bunde,
Tumba, tumba,
El bombo retumba,
Tapa, tapa,
El cununo tapa.
Tim, tim, timba,
Suena la marimba
Elguasá, elguasá.
Suena, suena, cha, cha, cha,
Elguasá, elguasá.
Suena, suena, cha, cha, cha.

4.3.1 Los bombos

En el caso específico del sistema bunde, la base rítmica de los bombos es igual tanto en el golpeador como en el arrullador. El bombo arrullador sostendrá la base y el golpeador, además acompañará a la voz a unísono en el final de cada frase musical.

4.3.1.1 BASE “TUMBA QUE RETUMBA”

Su ejecución será sólo con golpes ABIERTO y MADERA, como se indica en el gráfico, abajo. La ejecución de esta base rítmica se facilita usando la onomatopeya “Tumba”, cuyas sílabas hacen referencia a los golpes ABIERTO y MADERA, respectivamente.

Tumba tumba tumba que re



Base del bombo

Escuchar corte N°28 del disco compacto

4.3.1.2 VARIACIONES

De acuerdo con las insinuaciones rítmicas de la melodía vocal, los bomberos generan variaciones utilizando diferentes golpes en el bombo.

4.3.1.2.1 VARIACIÓN 1

Se sostiene la base y al final se cierra el ciclo, alternando golpes simples ABIERTO y simultáneos ABIERTO - MADERA. Con la ayuda de la onomatopeya “el bombo retumba”, ejecutaremos la variación seguida de la base, así:

Tumba tumba tumba el bombo retumba tumba



Variación 1.

Escuchar corte N°28 del disco compacto

4.3.1.2.2 VARIACIÓN 2

Se sostiene la base y al final se cierra el ciclo alternando golpes simples ABIERTO y MADERA, y simultáneo CERRADO-MADERA. Con la ayuda de la onomatopeya “tumba que tumba” ejecutaremos la variación seguida de la base, así:

Tumba tumba tumba tumba que tumba tumba



Variación 2.

Escuchar corte N°28 del disco compacto

Actividad: el bombo en el bunde

Objetivo: Interpretar la base del bombo en el bunde.

- Realice la calistenia de preparación sugerida en “Posturas corporales iniciales”.
- Pida a los alumnos que se cuelguen el bombo correctamente y tomen el boliche y el palo.
- Usando la onomatopeya “Tumba que retumba”, explique a los alumnos cómo interpretar el bombo a ritmo de bunde.
- Escuchen la canción “Aprendamos el bunde” en el  corte N°26 del disco compacto, estrofa I, mientras que los alumnos tocan y cantan la base rítmica del bunde en el bombo.
- Repita muchas veces e incluya las variaciones valiéndose de las onomatopeyas.
- Acompañe a los alumnos con otro instrumento de percusión del conjunto.
- Acompañe a los alumnos con la marimba, interpretando la melodía de la canción “Aprendamos el bunde” del numeral 4.3.4.

Evaluación: Observe que las posturas corporales y el asir de las baquetas esté correcto.

4.3.2 Los cununos

En el caso específico del sistema bunde, la base rítmica de los cununos es igual tanto en el apagador como en el repicador. El cununo apagador sostendrá la base y el repicador, además, acompañará a la voz a unísono en el final de cada frase musical.

4.3.2.1. BASE “TAPA”

Su ejecución será sólo con golpes ABIERTO y TAPAO, como se indica en el gráfico, abajo. La ejecución de esta base rítmica se facilita usando la onomatopeya “Tapa”, así:

Tapa tapa tapa tapa



Base

Escuchar corte N°29 del disco compacto

4.3.2.1.1 VARIACIÓN 1

Se sostiene la base y al final se cierra el ciclo con golpes simples ABIERTO. Con la ayuda de la onomatopeya “el cununo”, ejecutaremos la variación seguida de la base, así:

Tapa tapa tapa el cununo tapa



Variación 1.

Escuchar corte N°29 del disco compacto

4.3.2.1.2 VARIACIÓN 2

Se sostiene la base y al final se cierra el ciclo con repiques simples con golpe ABIERTO. Con la ayuda de la onomatopeya “tra, tra, tra”, ejecutaremos la variación seguida de la base, así:

Tapa tapa tapa tra tra tra tapa



Variación 2.

Escuchar corte N°29 del disco compacto

Actividad: el cununo en el bunde

Objetivo: Interpretar la base del cununo en el bunde

- Realice la calistenia de preparación sugerida en “Posturas corporales iniciales”.
- Pida a los alumnos que se sienten adecuadamente frente al instrumento y preparen las manos.
- Usando la onomatopeya “Tapa”, explique a los alumnos cómo interpretar la base del cununo a ritmo de bunde.
- Escuchen la canción “Aprendamos el bunde” en el  corte N°26 del disco compacto, estrofa II, mientras que los alumnos tocan y cantan la base rítmica del bunde en el cununo.
- Repita muchas veces e incluya las variaciones valiéndose de las onomatopeyas.
- Divida el grupo en dos y realice el ensamble entre bombo y cununo, incluyendo variaciones.
- Acompañe a los alumnos con otro instrumento de percusión del conjunto. Incluya la melodía de la marimba de la canción “Aprendamos el bunde” del numeral 4.3.4.

Evaluación: Observe que las posturas corporales y las posiciones de las manos sean correctas.

4.3.3 El guasá

En el caso específico del sistema bunde, el guasá cuenta con múltiples bases rítmicas, de las cuales mencionaremos dos.

4.3.3.1 BASE 1 “EL GUASÁ”

Con movimientos LATERAL ascendente y descendente, ejecutaremos la base con ayuda de la onomatopeya “El guasá”, así



Base 1
Escuchar corte N°30 del disco compacto

4.3.3.2 BASE 2 “SUENA”

Con movimientos FRONTAL adelante y atrás, ejecutaremos la base con ayuda de la onomatopeya “Suena”, así:



Base 2
Escuchar corte N°30 del disco compacto

4.3.3.3 VARIACIÓN

Esta variación resulta de combinar las dos bases: “El guasá” con movimientos LATERALES, y “Suena, suena, cha, cha, chá”, con movimientos FRONTALES, así:



Variación
Escuchar corte N°29 del disco compacto

Actividad: el guasá en el bunde

Objetivo: Interpretar las bases del guasá en el bunde.

- Realice la calistenia de preparación sugerida en “Posturas corporales iniciales”.
- Pida a los alumnos que tomen adecuadamente el guasá.
- Usando la onomatopeya “El guasá” y “Suena”, explique a los alumnos cómo interpretar las dos bases del guasá a ritmo de bunde.
- Escuchen la canción “Aprendamos el bunde” en el corte N°26 del disco compacto, estrofa III, mientras que los alumnos tocan y cantan las bases rítmicas del bunde en el guasa.
- Repita muchas veces e incluya las variaciones valiéndose de las onomatopeyas.
- Divida el grupo en tres y realice el ensamble entre bombo, cununo y guasa.
- Acompañe a los alumnos con la marimba interpretando la melodía de la canción “Aprendamos el bunde” del numeral 4.3.4.

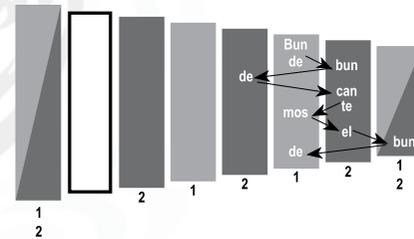
Evaluación: Observe que los movimientos LATERAL Y DE FRENTE se realicen adecuadamente.

4.3.4 La marimba

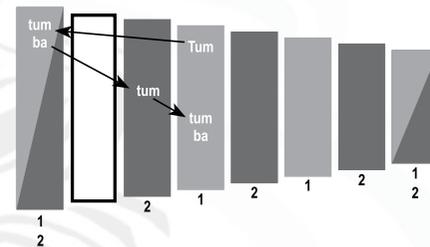
Recordemos que en el sistema bunde, inicialmente, no se ejecutaba la marimba. Su aparición se dio a través de la imitación de las melodías, que posteriormente fueron acompañadas por bordones. Las melodías son generalmente cortas y repetitivas, y su ejecución requiere el uso de pocas tablas; estas melodías se pueden enriquecer con golpes simultáneos a distancias de ocho o tres tablas. Los bordones están creados a partir de células ritmo armónicas sencillas (dos tablas mínimo), no obedecen a ningún modelo tradicionalmente preestablecido, y pueden tener variaciones.

Para realizar la interpretación de las melodías, cada sílaba del texto de la canción coincidirá con un golpe sobre una tabla de la marimba.

Ejemplo: Canción “Aprendamos el bunde”



Melodía del estribillo / Escuchar corte N°31 del disco compacto



Bordón del estribillo / Escuchar corte N°32 del disco compacto

Actividad: la marimba en el bunde

Objetivo: Interpretar en la marimba la melodía y el bordón del bunde “Aprendamos el bunde”

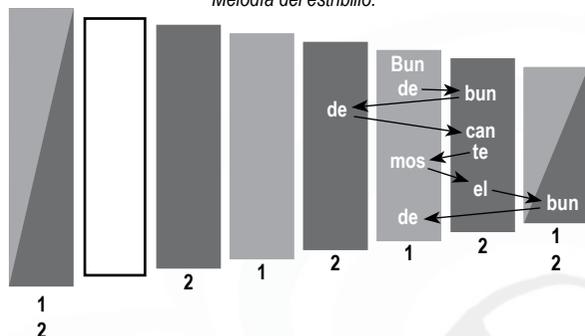
- Realice la calistenia de preparación sugerida en “Posturas corporales iniciales”.
- Escuche la canción “Aprendamos el bunde” en el corte N°26 del disco compacto- con sus alumnos y pídale que canten y se aprendan de memoria el estribillo de la canción.
- Pida a los alumnos que tomen adecuadamente los tacos y se pongan de pie ante la marimba correctamente.
- Pida a sus alumnos que observen la representación gráfica de la melodía del estribillo citada anteriormente, y procedan a tocar la marimba siguiendo el recorrido de las flechas mientras cantan la melodía. Escuche el corte N°31 del disco compacto.
- Pida a los alumnos que observen la representación grafica del bordón del estribillo citada anteriormente, y procedan a tocar la marimba siguiendo el recorrido de la flecha mientras cantan con la ayuda de la onomatopeya. Escuche el corte N°32 del disco compacto.
- Dividiendo el grupo en dos, ensamble con sus alumnos el bordón y la melodía del estribillo de la canción mencionada, y luego intercambie las voces. Escuche el corte N°33 del disco compacto.

Sugerencia: Estimado profesor, si usted considera conveniente, después de que los alumnos hayan cantado y ejecutado correctamente la melodía del coro de la canción mencionada, enséñeles las melodías restantes ayudado con la representación gráfica que le presentamos a continuación y con los cortes N° 31 y 32 del disco compacto

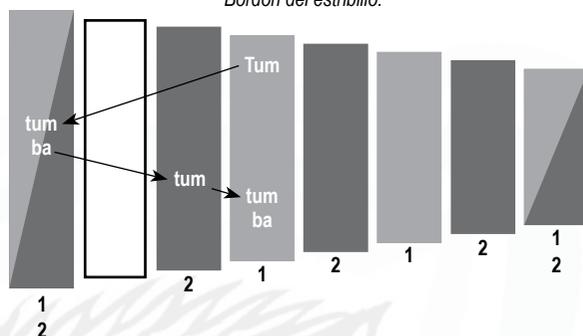
Evaluación: Observe que la postura corporal y el agarre de los tacos estén correctos.

REPRESENTACIÓN GRÁFICA EN LA MARIMBA DE LA CANCIÓN “APRENDAMOS EL BUNDE”

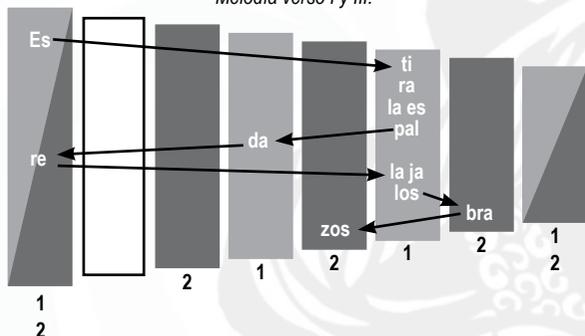
Melodía del estribillo.



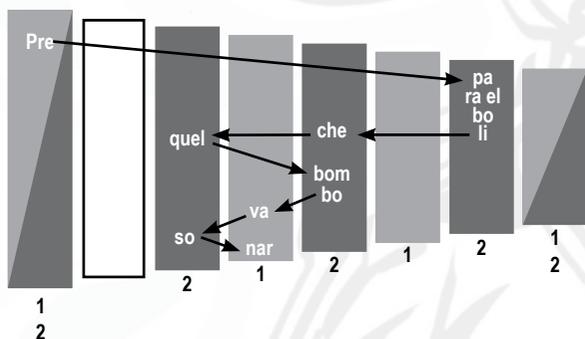
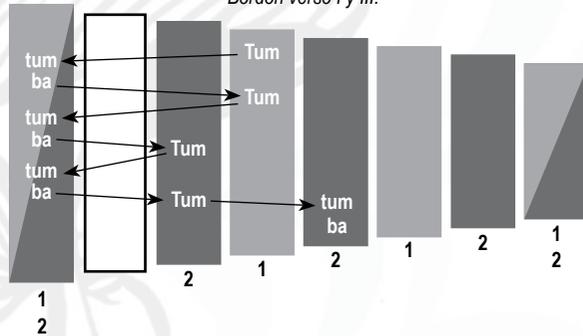
Bordón del estribillo.



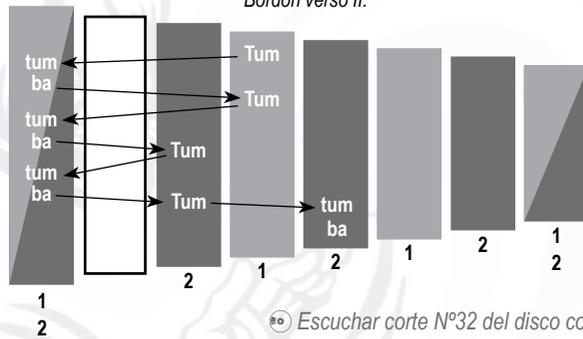
Melodía verso I y III.



Bordón verso I y III.

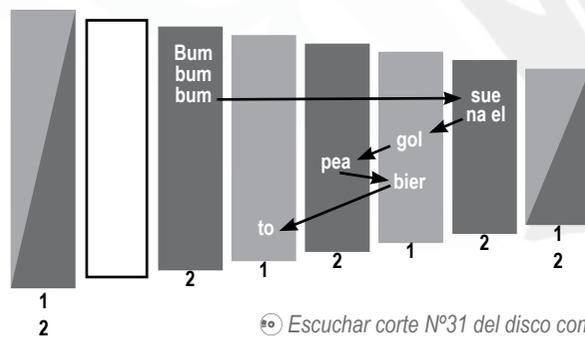
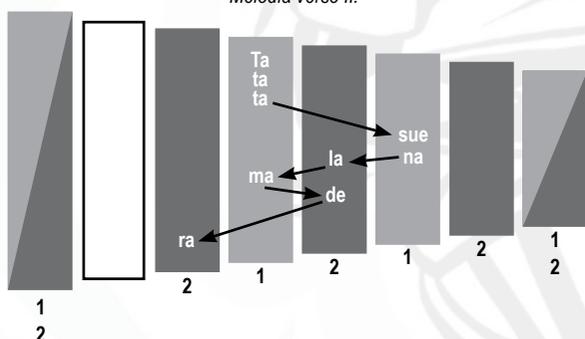


Bordón verso II.



Escuchar corte N°32 del disco compacto

Melodía verso II.



Escuchar corte N°31 del disco compacto

Actividad: toquemos juntos el bunde

Objetivo: Practicar la ejecución de los instrumentos de percusión del sistema bunde en conjunto.

- Realice la calistenia de preparación sugerida en “Posturas corporales iniciales”.
- Escuche con sus alumnos la canción “Aprendamos el bunde” –corte N°26 del disco compacto- y pídale que canten y se aprendan de memoria toda la canción.
- Asigne a los alumnos los instrumentos del conjunto.
- Recuerde a sus alumnos las posturas adecuadas para cada instrumento.
- A los alumnos que están ubicados en las marimbas pídale que toquen la melodía y el bordón de la canción “Aprendamos el bunde” mientras todos los participantes de la actividad cantan la canción.
- Sin dejar de cantar la canción y de tocar la melodía en la marimba, pida a sus alumnos que interpreten las bases del bunde en el resto de los instrumentos asignados.
- Pida a sus alumnos que vuelvan a interpretar la canción de manera que cada instrumento sobresalga en el verso que le corresponde según el texto de la canción.

Sugerencia: Estimado profesor, haga que sus alumnos se roten por todos los instrumentos, para lograr un dominio básico de los mismos. Utilice la canción para crear dinámicas diversas como usted estime conveniente aprovechando su texto.

Evaluación: Observe que las posturas corporales con cada uno de los instrumentos sea la adecuada.

4.3.5 El canto del bunde

- El bunde es un canto responsorial que se caracteriza por la entonación pausada de los versos; rítmicamente es muy distinto de cualquier otro aire musical de la región y a pesar de tener acompañamiento instrumental su esencia está en las voces.
- Tradicionalmente, al momento de cantar, siempre empieza la voz entonadora, luego las respondedoras y finalmente entran los instrumentos. Las actuales tendencias de la música tradicional ignoran por completo este orden e inician ya sea con una introducción de marimba o en bloque, dejando por último las voces.
- La estructura del canto del bunde generalmente es: verso - respondido - verso - respondido, la letra del coro algunas veces puede ser la misma durante todo el canto, otras veces puede ir cambiando, dependiendo del verso. Ejemplos:

Verso: *este niño quiere*

Respondido: *ay quiere que le cante (bis)*

Verso: *versitos alegres*

Respondido: *ay quiere que le cante (bis)*

Como se puede observar en este caso, la letra del coro sigue siendo la misma durante todo el canto.

Verso: *velo qué bonito lo vienen bajando*

Respondido: *con ramos de flores lo van coronando*

Verso: *O...rí...o...ra*

Respondido: *San Antonio ya se va*

Verso: *Señora Santa Ana, por qué llora el niño*

Respondido: *por una manzana que se le ha perdido.*

En este caso la letra del coro va cambiando dependiendo de los versos.

- Los respondidos de estas canciones se hacen a varias voces (generalmente primera y segunda), pero en ocasiones participa una tercera voz. Cuando se habla de primera, segunda y tercera voz, no se hace referencia al número de cantadoras(es) sino a la función que cumplen.
- Los textos de los bundes no son muy largos, generalmente tienen algunos versos o estrofas que los identifican, lo que sucede es que la cantadora o cantador mediante su experiencia y creatividad improvisa nuevos versos y extiende el canto hasta donde lo desea.

Escuche a continuación dos ejemplos ilustrativos del bunde del Pacífico, “**San Antonio**” y “**Este niño quiere**”,  cortes N° 25 y 27 del disco compacto respectivamente.

4.3.5.1 Metodología asociada a la enseñanza y el aprendizaje de los cantos tradicionales del Pacífico Sur

Los sabios mayores dicen que para aprender a cantar se necesita tener buen oído, o sea, la facilidad para aprender los versos, el ritmo y la melodía de los cantos, y dominar la entonación con la marimba —sin salirse de la tabla o tono—. Las experiencias metodológicas tradicionales han mostrado durante muchos años que las personas aprenden a cantar escuchando y luego practicando; en el proceso de aprendizaje no se utilizan grafías ya que la transmisión de estos conocimientos se da de manera oral, siendo las herramientas más importantes son el oído y la memoria.

Recomendaciones: (para el profesor)

Estimado profesor, recuerde que la metodología tradicional tiene su razón de ser en el contexto sociocultural de los pueblos, por lo tanto, no se debe considerar como algo inservible o pasado de moda; por el contrario, debe ser un buen punto de partida para generar nuevas estrategias.

Actividad: (dirigida a los estudiantes)

Averigüe en su comunidad cuántas cantadoras o cantadores hay, quiénes son y cómo aprendieron a cantar.

Actividad: (dirigida al profesor)

Pregúntele a las cantadoras o cantadores más antiguos de su comunidad cómo aprendieron a cantar y establezca una relación con la forma como usted aprendió; luego piense en una metodología que pudiera ser efectiva para enseñarle a cantar a sus estudiantes, considerando todos los recursos con los que cuenta en su medio.

La siguiente es una guía de trabajo para los profesores de música de esta región, basada en la metodología tradicional con la adaptación de nuevos recursos y procedimientos. Cada profesor puede hacer los ajustes y aportes que considere necesarios de acuerdo con su criterio y experiencia.

4.3.5.2 Guía de trabajo para el bunde

- **Paso 1.** El profesor reproduce en una grabadora o equipo de sonido la pista del bunde que ha seleccionado para la clase y pide a los estudiantes que concentren la atención únicamente en el canto.
- **Paso 2.** Los estudiantes acompañan con las palmas al profesor, mientras él canta la letra.
- **Paso 3.** Los estudiantes acompañan con las palmas y cantan el coro, mientras el profesor canta los versos.
- **Paso 4.** El profesor elige un estudiante para que cante los versos mientras sus compañeros cantan el coro, el estudiante puede improvisar versos, si así lo desea.
- **Paso 5.** Cuando los estudiantes hayan dominado rítmicamente el canto, se harán los ajustes necesarios en la parte melódica, de la siguiente manera: el profesor toca la melodía en la marimba y canta la letra, luego, de manera muy pausada vuelve a cantar la letra, haciendo énfasis en la altura de la tabla que le corresponde a cada sílaba. El profesor sigue este procedimiento con cada estudiante, haciendo aplicaciones en diferentes sectores o tonalidades de la marimba.
- **Paso 6.** Se hace el ensamble del bunde donde los estudiantes cantan y tocan los instrumentos.

Nota: Cada uno de estos pasos puede ser repetido en la medida que el profesor lo considere necesario.



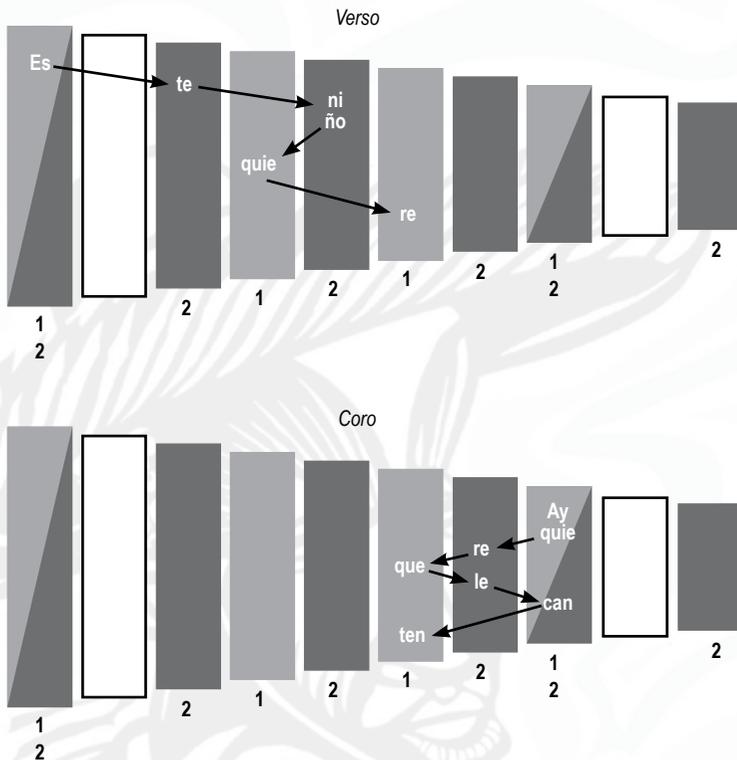
Actividad (dirigida al profesor)

Siguiendo la guía de trabajo, prepare una clase para enseñarle a cantar bunde a los estudiantes de su escuela.
Tome como referencia el bunde titulado "Este niño quiere", ☺ corte N° 27 del disco compacto.

Letra

Guía melódica para la marimba

- Este niño quiere*
 Coro: Ay, quiere que le cante. (bis)
 Versitos alegres.
 Coro: Ay, quiere que le cante. (bis)
 Ojalá elegantes.
 Coro: Ay, quiere que le cante. (bis)
 Niñito chiquito.
 Coro: Ay, quiere que le cante. (bis)
 Que lo arrulle yo.
 Coro: Ay, quiere que le cante. (bis)
 Lo arrulle su madre.
 Coro: Ay, quiere que le cante. (bis)
 La que lo parió.
 Coro: Ay, quiere que le cante. (bis)
 Niñito chiquito.
 Coro: Ay, quiere que le cante. (bis)
 Lo que te daré.
 Coro: Ay, quiere que le cante. (bis)
 Una mantillita.
 Coro: Ay, quiere que le cante. (bis)
 Pa'que te arropés.
 Coro: Ay, quiere que le cante. (bis)
 Lo estoy consintiendo.
 Coro: Ay, quiere que le cante. (bis)
 No se calla, no.
 Coro: Ay, quiere que le cante. (bis)
 Cántenle al oído.
 Coro: Ay, quiere que le cante. (bis)
 Cántenle, por Dios.
 Coro: Ay, quiere que le cante. (bis)
 Coro: Ay, quiere que le cante. (bis)



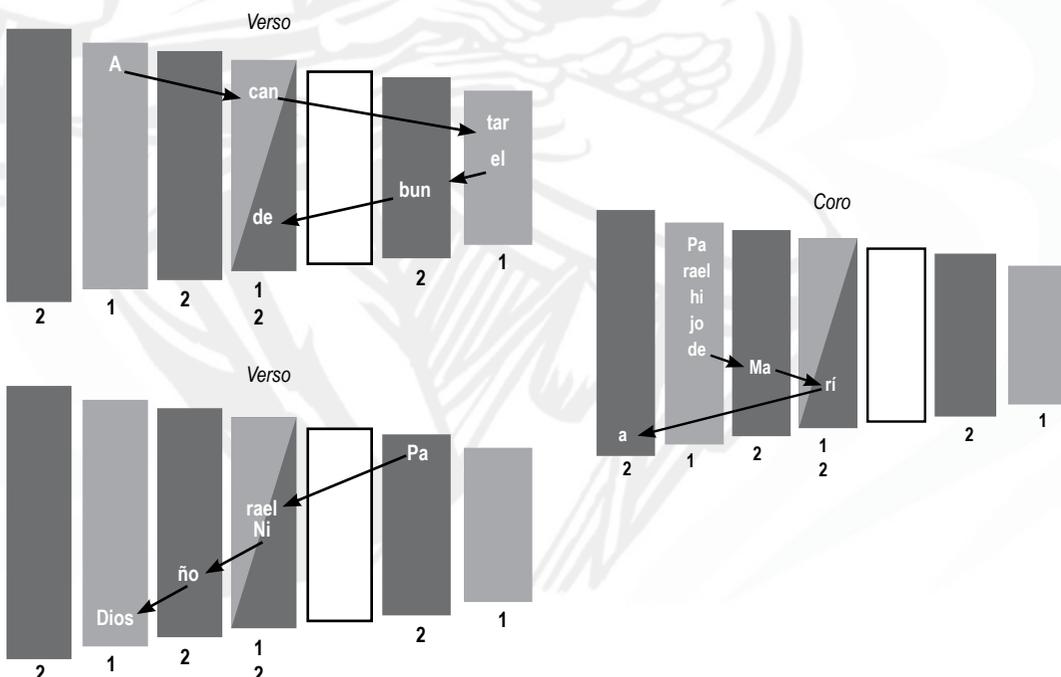
Actividad (dirigida al profesor)

Siguiendo la guía de trabajo, prepare una clase para afianzar el canto del bunde en los estudiantes de su escuela.
Tome como referencia el bunde titulado "Para el Niño Dios", ☺ corte N° 24 del disco compacto.

Letra

Guía melódica para la marimba

- A cantar el bunde.*
 Coro: Para el Niño Dios. (bis)
 Para el hijo de María.
 Coro: Para el Niño Dios. (bis)
 Yo quiero cantar un bunde.
 Coro: Para el Niño Dios. (bis)
 Para el hijo de José.
 Coro: Para el Niño Dios. (bis)
 Canten, canten pastorcitos.
 Coro: Para el Niño Dios. (bis)
 Con sus lindas vocecitas.
 Coro: Para el Niño Dios. (bis)
 Canten, canten para el niño.
 Coro: Para el Niño Dios. (bis)
 Canten para el rey del mundo.
 Coro: Para el Niño Dios. (bis)
 Estos cánticos alegres.
 Coro: Para el Niño Dios. (bis)
 Para este rey soberano.
 Coro: Para el Niño Dios. (bis)
 Que trajeron los tres reyes.
 Coro: Para el Niño Dios. (bis)
 Sólo incienso, mirra y oro.
 Coro: Para el Niño Dios. (bis)
 Canten, canten pastorcitos.
 Coro: Para el Niño Dios. (bis)
 Sus voces son un tesoro.
 Coro: Para el Niño Dios. (bis)



Actividad final (dirigida al profesor)

Teniendo en cuenta la guía de trabajo y las experiencias de las actividades anteriores, prepare otra clase para montar otros bundes y ampliar el repertorio de los estudiantes de su escuela, recuerde escribir la letra y la guía melódica de la marimba.

Tome como referencia los bundes más conocidos en su comunidad.

4.4 Elementos teórico-musicales

Objetivo: Identificar los elementos teórico musicales en las músicas tradicionales.

4.4.1 Noción de ciclo

Muchos de los eventos cíclicos que percibimos a nuestro alrededor se componen de periodos de tiempo que parecieran terminar en un punto y luego volver a iniciar. Por ejemplo, la semana está compuesta por siete días, de lunes a domingo, ella compone un ciclo de días. A su vez, los días están divididos en horas, se inician a las 0:00 horas y terminan a las 24:00 horas, los días se componen de horas. En el mar Pacífico, el agua sube durante seis horas para luego volver a bajar durante seis horas más.

De la misma manera, al interior del bunde existen ciclos largos, determinados por los versos que componen las estrofas o el estribillo. El verso que se canta, cuenta con una línea melódica que inicia y termina, para repetirse nuevamente con un texto diferente (escuche el bunde “Estira los brazos” y note cómo se repite la misma melodía con diferente texto. (“Aprendamos el bunde”, *corte N°26 del disco compacto*)

Paralelamente a los ciclos que describen los versos cantados, las bases rítmicas de los instrumentos de percusión describen ciclos de igual o menor tamaño. A esta base simple la llamaremos compás y consta de cuatro golpes en total porque se repite dos veces. Cuando estas bases rítmicas son más cortas que los textos, suelen repetirse hasta conectarse con el final del ciclo cantado, haciendo de la base simple un ciclo corto en el que la secuencia rítmica de golpes, brinda la sensación de comienzo y final, como lo muestra la siguiente frase.

Estira las manos relaja los brazos...



Base simple del bombo



Base simple del bombo

Actividad: ciclos del bunde

Objetivo: Adquirir la sensación de ciclo

Mientras uno de sus estudiantes interpreta el bombo del bunde, pida a los demás que organicen un círculo e imiten todo lo que usted hace. Proponga ejercicios que inicien y finalicen con el ciclo del bombo, no se limite a hacer figuras rítmicas con las palmas, enriquezca el ejercicio con movimientos y ademanes.

Utilice inicialmente los ejemplos de la grabación (“Aprendamos el bunde”, *corte N°26 del disco compacto*)

4.4.2 Noción de compás

En el bunde, las bases simples de los instrumentos del formato constan generalmente de dos golpes bien diferenciados (ABIERTO MADERA; ABIERTO TAPAO; ADELANTE ATRÁS) que se repiten dos veces (cuatro golpes en total). El concepto de compás en el bunde puede ser aplicado a la base simple de cualquiera de los instrumentos del formato. Una base simple es igual a un compás.

Actividad: encontrar los compases

Objetivo: Identificar los compases con relación a las gráficas, a partir de un ejemplo de bunde.

- Explique en qué consiste el compás.
- Toque la base simple del bombo varias veces y pida a sus alumnos que marquen una línea por cada par de golpes.
- Pida a sus alumnos que mencionen cuántos compases identificaron.



Compás 1

Compás 2

Compás 2

Compás 2

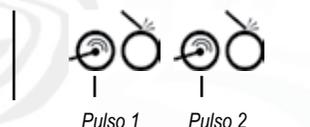
Sugerencia: Escuche el bunde “San Antonio” u otros que usted considere pertinentes y pida a sus alumnos que identifiquen la cantidad de bases simples (compases) que hay en el estribillo.

4.4.3 Noción de pulso

Cada base simple (compás) cuenta con dos pulsos. El inicio de cada pulso coincide, para el caso del bombo, con el golpe en el parche; para el cununo, con el golpe abierto y para el guasá, con la sacudida hacia abajo.

Los pulsos coinciden con el golpe del parche en la base simple del bombo.

Tumba tumba



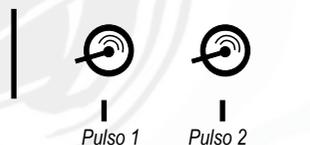
Pulso 1

Pulso 2

Actividad: encontrar los pulsos

Objetivo: Concientizar al alumno del pulso en relación con los instrumentos.

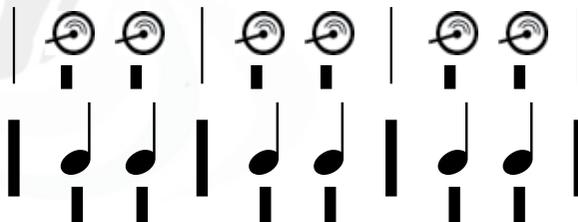
- Pida a los estudiantes que hagan coincidir sus pasos con los golpes del bombo en el parche (pulso).
- Mientras caminan, pida a los alumnos que repitan las onomatopeyas de bases instrumentales, incluyendo los ademanes propios de la ejecución.



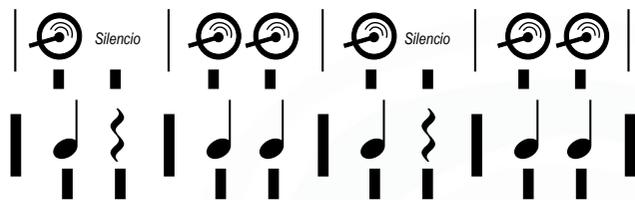
Pulso 1

Pulso 2

Ahora los alumnos entienden el concepto de pulso con relación al compás y saben que el inicio del pulso se da con el golpe en el parche del bombo. Para efectos de la notación musical, los golpes del bombo que se hacen en el parche y que, además, coinciden con el pulso, se representan con la figura musical de negra, como se muestra a continuación.



También es posible que en el pulso no se efectúe ningún golpe, haciendo que el pulso esté en silencio de negra.



4.4.4 División del pulso

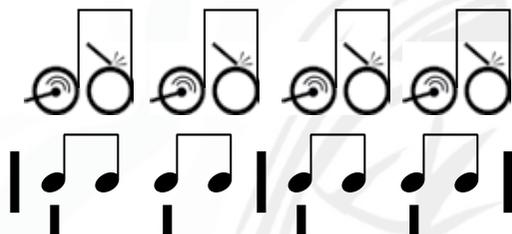
Cada pulso puede dividirse en porciones iguales, permitiendo la interpretación de dos, tres o cuatro golpes por pulso. Dependiendo de la división hecha, será binaria o ternaria.

4.4.4.1 Primera división binaria del pulso

El golpe en la madera del bombo se convierte en la primera división del pulso con relación al golpe sobre el parche. Los golpes en el parche del bombo que coinciden con el pulso se denominan golpes a tiempo. Los golpes en la madera del tambor se denominan golpes en contratiempo, por estar en oposición al pulso.



En la escritura musical, ésta primera división del pulso se representa con las corcheas, de la siguiente forma:

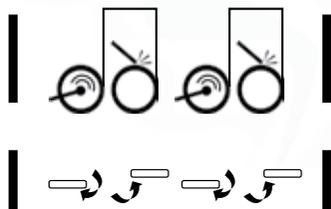


Actividad: leer notas musicales

Objetivo: realizar lectura rítmica con negras y corcheas.

- Escriba algunos ejemplos con negras y corcheas, y pida a los alumnos que los interpreten con diferentes instrumentos del formato.
- Siempre tenga la base rítmica del bunde sonando al hacer estos ejercicios.

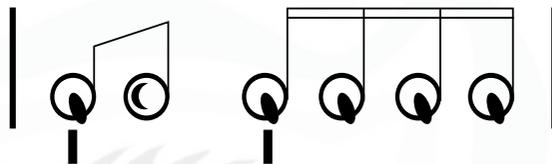
Al igual que en el bombo golpeador, en el guasá podemos encontrar la primera división del pulso. Observe cómo ésta coincide uno a uno con los sonidos del bombo.



4.4.4.2 Segunda división binaria del pulso

El mejor ejemplo de esta subdivisión se encuentra en el final de la figura rítmica que hace uno de los cununos, ésta es equivalente a cuatro semicorcheas.

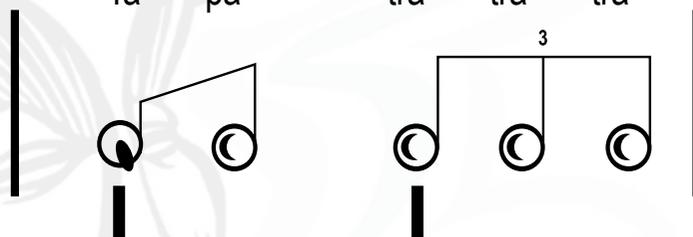
Ta pa el c u n u n o



4.4.4.3 División ternaria del pulso

El mejor ejemplo de esta subdivisión se encuentra en el final de la figura rítmica que hace el otro cununo, ésta es equivalente a tres corcheas en tresillo.

Ta pa tra tra tra



4.4.4.4 Variaciones desde el texto

En el bunde, la estructura del texto y la participación de las voces es determinante en la manera como se realizan los acompañamientos y las variaciones. Los textos suelen iniciarse unos instantes antes de la entrada de los tambores¹⁶, debido a ello, la rítmica de las palabras es la que se encarga de sugerir el final de los ciclos musicales y los lugares de la variaciones. Esta tendencia se evidencia de forma sobresaliente cuando algunos de los instrumentos realizan golpes fuertes que acentúan el final de los versos del texto, especialmente con el bombo. 🎧 (Escuche el corte N°34 del disco compacto, "La mina").



Aunque mi amo me mate a esa mina no voy



Por que no quiero morirme en un socavón

Actividad: hacer variaciones

Objetivo: Realizar variaciones sobre los finales de los versos.

- Escuche en el disco compacto la canción La mina 🎧 (corte N°34 del disco compacto), Aprendamos el bunde 🎧 (corte N°26 del disco compacto), Para el Niño Dios 🎧 (corte N°24 del disco compacto) y permita que los estudiantes memoricen la letra.
- Pídale que toquen las bases rítmicas y que acentúen los finales del texto con los tambores.

¹⁶Cuando el inicio del texto se anticipa a la entrada del primer pulso del bombo, se dice que la voz está en anacrusa.

4.5 Lógicas armónicas de la marimba de chonta en el bunde

Los movimientos que se realizan sobre las tablas de la marimba guardan algunas lógicas interpretativas que facilitan el entendimiento del fenómeno sonoro, a continuación se explican algunas de ellas.

4.5.1 Momentos armónicos

Los momentos armónicos están estrechamente relacionados con los ciclos a los que ya nos hemos referido. Piense, por ejemplo, en el día y la noche: cada uno se desarrolla a lo largo de cierta cantidad de horas y en total ambos constituyen un día del calendario. Ambos momentos del ciclo, es decir, el día y la noche, son complementarios. En la noche hace frío y en el día calor, la noche es oscura y el día iluminado, la noche es para descansar y el día para trabajar.

Así como los días cuentan con un ciclo compuesto por dos momentos —día y noche— que se complementan, los ciclos en la música de marimba cuentan con dos momentos armónicos que también se complementan. En el caso de la música de marimba, cada momento armónico es determinado por la familia de tablas que se golpean. Existe entonces, un momento armónico de las tablas 1 y otro momento armónico de las tablas 2, ambos conforman el ciclo armónico de la marimba.

Ciclo armónico de la marimba	
Momento armónico de las tablas 1	Momento armónico de las tablas 2

4.5.1.1 Duración de los momentos armónicos

La duración de los ciclos armónicos varía de acuerdo con el texto de la canción, sin embargo, es común que la unidad mínima de duración de un momento armónico sea igual a la base simple del bombo, es decir, al compás como lo muestra la siguiente gráfica.

Ciclo armónico de la marimba	
Momento armónico de las tablas 1	Momento armónico de las tablas 2



Base simple del bombo

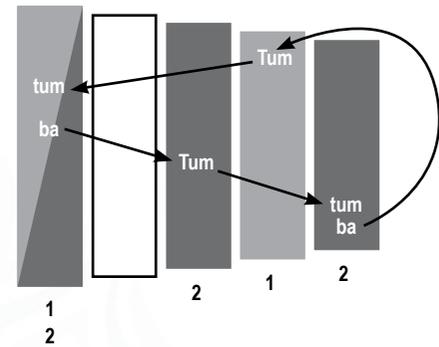
Base simple del bombo

No obstante, los ciclos armónicos pueden construirse de tres formas diferentes, de acuerdo con las características del texto cantado.

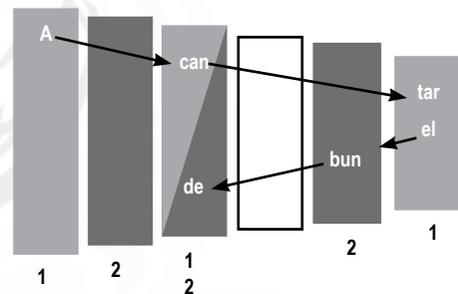
4.5.1.1.1 Bunde 1, “a un tiempo”

Comúnmente, aparece en la parte final, cuando se está arrullando el bunde. La cantadora glosa un verso que responde las respondedoras; cada uno de estos coincide con uno de los momentos armónicos de la marimba.

Ciclo de la marimba	
Momento tablas 1	Momento tablas 2
Frase del texto	
Cantadora glosa	Coro responde
Bombo	



Bordón.



Melodía en la requinta.

Escuchar corte N°35 del disco compacto

Ver video, corte N° 6

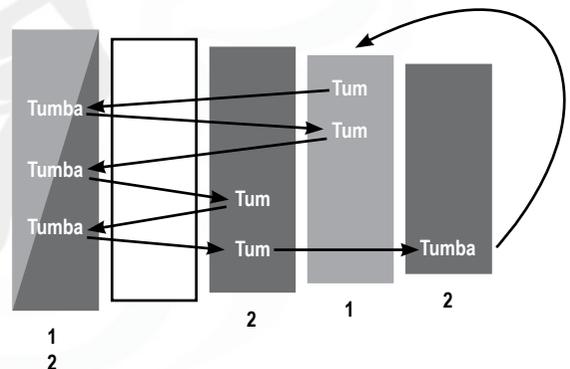
4.5.1.1.2 Bunde 2, “a dos tiempos”

Comúnmente, se desarrolla desde el inicio del texto del bunde. La glosa coincide con dos de los momentos armónicos y las respondedoras con los dos siguientes.

Ciclo armónico de la marimba			
Momento tablas 1	Momento tablas 1	Momento tablas 2	Momento tablas 2
Frase del texto			
Cantadora glosa		Cantadoras responden	
Bombo			



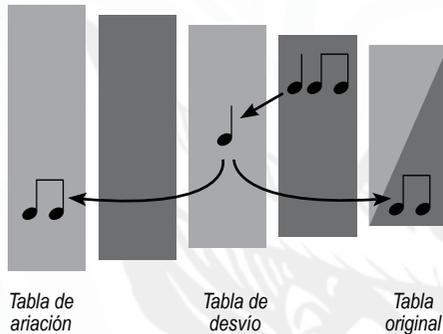
Base simple del bombo Base simple del bombo Base simple del bombo Base simple del bombo



Bordón.

4.5.2 Lógicas de variación del bordón

Una vez establecidas las primeras formas básicas de tocar el bordón, se pueden realizar variaciones. Estas consisten en evitar golpear determinada tabla (tabla original), golpeando otra en su lugar (tabla de variación). Para que la variación no rompa con los ciclos armónicos, la tabla de variación debe pertenecer a la misma familia de la tabla original tal como se muestra en la gráfica, es decir, debe ser del mismo color.

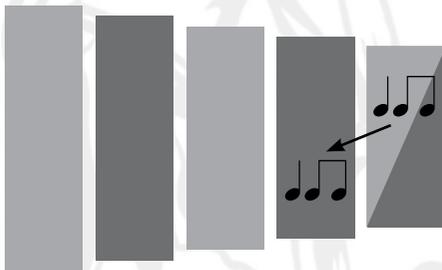


Sin embargo, no se trata de golpear simplemente tablas del mismo grupo o igual color; por ello, las tablas de variación deben ser las más cercanas a la tabla de desvío.

Actividad: variar los bordones.

Objetivo: Realizar variaciones sencillas en los bordones.

- Marque la marimba con los números 1 y 2, como se muestra en el numeral 3.4.1.1 "Tipos de escalas".
- Enseñe a los alumnos el bordón básico que aparece a continuación.
- Muéstreles cómo la base del bombo coincide con el bordón.



- Explíqueles que pueden cambiar la tabla que golpean por otra del mismo número (mismo color). A continuación, pídale que toquen las variaciones.
- Explíqueles que la tabla que se encuentra marcada con los dos números (dos colores) puede ser golpeada en cualquier momento. A continuación, pídale que lo hagan.

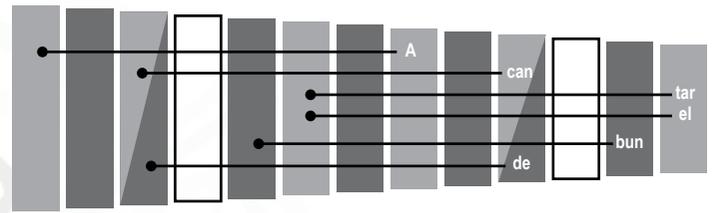
Sugerencia: Haga que un alumno marque la base del bombo, siempre que se interpreten los bordones.

4.5.3 Lógicas de acompañamiento de la melodía en la requinta

El principal elemento de desarrollo de las melodías del bunde en la requinta, es el acompañamiento de la melodía con golpes simultáneos. Esto consiste en golpear dos tablas a la vez, siendo una de ellas la tabla de la melodía y la otra, la del acompañamiento. Melodía y acompañamiento describen casi los mismos movimientos, como si se tratara de una sombra. Cuando se tiene en cuenta la familiaridad entre tablas, este paralelismo puede operar de tres maneras diferentes: por distancias de octavas, por la derecha o por la izquierda de la tabla de la melodía.

4.5.3.1 Por distancias de ocho tablas —octavas—

En esta forma de variación, la tabla de acompañamiento se mueve como sombra de la tabla de la melodía, siempre a distancia de ocho tablas como se muestra a continuación.

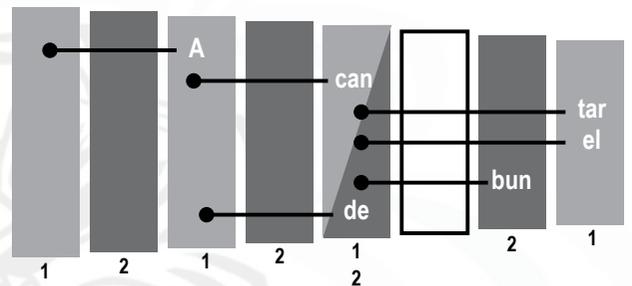


Las tablas unidas por la línea horizontal se golpean simultáneamente.

Escuchar corte N°38 del disco compacto
Ver video, corte N° 9

4.5.3.2 Por distancias de tres tablas a la izquierda

En esta forma de variación, la tabla de acompañamiento se mueve como sombra de la tabla de melodía, a distancias de tres o cuatro tablas a la izquierda. La distancia entre una y otra dependerá de lo cercana que esté la tabla de melodía, de las otras de su misma familia (igual color).

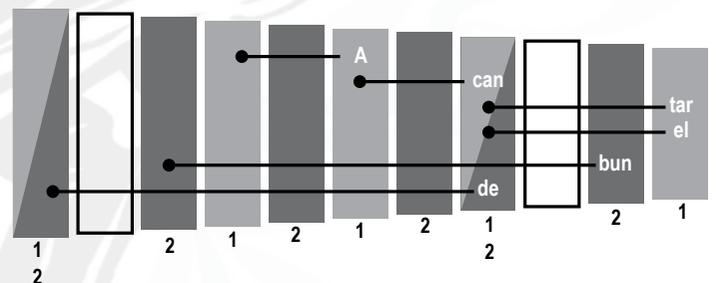


Las tablas unidas por la línea horizontal se golpean simultáneamente.

Escuchar corte N°38 del disco compacto
Ver video, corte N° 10

4.5.3.3 Por combinación

En esta forma de variación se mezclan golpes simultáneos a distancias de ocho, cuatro o tres tablas a la derecha o a la izquierda de la tabla de la melodía. Es costumbre acompañar una frase de la entonadora con octavas y la respuesta del Estribillo con terceras, presentándose un apoyo melódico a la cantadora. Un mayor desarrollo de este tipo de combinaciones da como resultado una ruptura del movimiento de sombra, con lo que cada mano realiza un recorrido diferente.



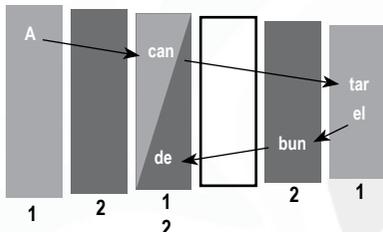
Las tablas unidas por la línea horizontal se golpean simultáneamente

Escuchar corte N°38 del disco compacto
Ver video, corte N° 11

Actividad: variar las melodías

Objetivo: Realizar variaciones sencillas a las melodías.

- Marque la marimba con los números 1 y 2, como se muestra en el numeral 3.4.1.1 “Tipos de escalas”.
- Enseñe a los alumnos la melodía que se muestra a continuación u otras expuestas en la cartilla.



- Muestre cómo acompañar por la izquierda y pida a sus alumnos que lo repitan.
- Muestre ahora, cómo acompañar por la derecha y pida a sus alumnos que lo repitan.
- Muestre cómo acompañar con octavas y pida a sus alumnos que lo repitan.
- Muestre cómo acompañar combinando, haciendo un verso con octavas y otro con tercetas.

Sugerencia:

- 1) Haga que un alumno marque la base del bombo siempre que se interpreten los bordones.
- 2) Explíqueles que pueden cambiar la tabla que golpean por otra del mismo número (igual color), siempre que sea igual al de la melodía.
- 3) Explíqueles que la tabla que se encuentra marcada con los dos números (dos colores) puede ser golpeada en cualquier momento. A continuación, pídeles que lo hagan.

5 El currulao

Objetivo: El alumno conoce elementos del contexto del Currulao

5.1 Contexto

Este aire se encuentra en toda la zona del Pacífico Sur colombiano desde la frontera con Chocó en el río San Juan pasando por Buenaventura, en el Valle del Cauca; Timbiquí y Guapi, en el Cauca; Tumaco, en Nariño y finalizando en Esmeraldas, en el norte del Ecuador.

Cuenta con mayor aceptación y reconocimiento por parte de los músicos del Pacífico. En Colombia es la tonada insignia que representa la música del Pacífico Sur colombiano y el conjunto de marimba. Llamado también la danza madre, se caracteriza por contar con coreografías claramente definidas, de giros armoniosos y elegantes en una delicada simbología de coqueteo”. (MARULANDA 1979: 8)

“Antes se bailaba bambuco en un punto que se llamaba palanquero y... hacían esas bambuqueadas de 4, 5, 6 días pasaba esa gente dándole; en ese tiempo había comida y bebida, no había problema. Cuando programaban había una señora que se llamaba la saijeña, que tenía un salón especial para eso, se reunía la comida, no había problema de nada, se hacía zapateo se saltaba, se bailaba con el alma.”

El Currulao es un sistema compuesto por música, danza, gastronomía, fiesta y danza, que cumple funciones sociales en las comunidades donde se desarrolla. A diferencia del bunde, no se relaciona con expresiones de carácter religioso o místico. Algunos dichos populares ligados al currulao como: “bailarse una mano de currulao” o “zapateando un currulao”, y títulos de canciones como: Mamita me lleva el diablo, Adiós por el hombre, Mirando y Mañana me voy de Guapi, entre otros, muestran la fuerte vinculación con la cotidianidad.

El currulao pareciera ser más un aire con origen en la hacienda esclavista. Alejandro Ulloa propone una hipótesis interesante al plantear que el currulao y el bambuco andino nacieron en la hacienda esclavista del Gran Cauca, como la misma tonada denominada bambuco viejo. Al tomar cada uno su propio rumbo, el bambuco a la montaña y el currulao al Pacífico, se acentuaron las características propias de cada aire (ULLOA 1985: 259).

Los músicos tradicionales parecen haber creado una especie de concepto general alrededor de la palabra currulao. Se acostumbra denominar así a cualquier tipo de música que reúna estas características: 1) participa la marimba; 2) participan bombos, cununos y guasás; y 3) está en compás de 6/8. Además de esto, en la marimba existen bordones, requintas y ondeadas particulares. El currulao se refiere entonces a todo, pero también tiene significado musical y cultural particular para las gentes del Pacífico Sur.

Los tempos en un currulao pueden oscilar entre 84 negra con puntillo al iniciar la mano¹⁸, hasta 105. De acuerdo con la zona donde se interprete el currulao, las velocidades varían. En municipios como Tumaco, Salahonda o Francisco Pizarro, es más rápido desde el inicio que en Guapi y Timbiquí donde es cadencioso y lento. Las variaciones en los tempos del currulao, según las regiones, inciden directamente en el desarrollo de las melodías y letras. La menor velocidad ofrece mayores posibilidades vocales, coreográficas y de desarrollo rítmico.

Este aire está en compás de 6/8, donde cada uno de los instrumentos del formato cuenta con una base rítmica definida. En algunos municipios los nombres de los ritmos determinan los tempos, como lo evidencian expresiones propias de Tumaco como: “Toquemos un currulao a ritmo de caderona”, lo que equivale a interpretar un currulao en tempo rápido.

Las letras de estos aires tratan temas cotidianos del día a día de los hombres del Pacífico. Se presentan de forma respetuosa y galante, es decir, no incluyen lenguaje de doble sentido, obsceno o de trasfondo inmoral, como se les ha querido perfilar al relacionarlas con otras letras y tonadas.

En el sistema currulao, entendido como el evento del que participa la comunidad, se interpretan diferentes aires que entre sí mantienen rasgos musicales comunes. Algunos de ellos, que se tratarán en esta cartilla son: bambuco viejo, currulao, patacoré y juga.

Entre estos aires, el currulao, el patacoré y el bambuco viejo cuentan con similitudes en aspectos como: la estructura general de la música, la estructura del texto y el acompañamiento de los tambores. Por su parte, la juga, también llamada juga de arrullo o canción, cuenta con estructuras que dependen de la poética del texto, ofreciendo mayor libertad a la cantadora.

5.1.1 Estructura general del currulao, bambuco viejo y patacoré

Tradicionalmente, las partes que componen las músicas de marimba obedecen a la forma del texto de la canción. La siguiente estructura simplificada las condensa en tres grandes secciones¹⁹.

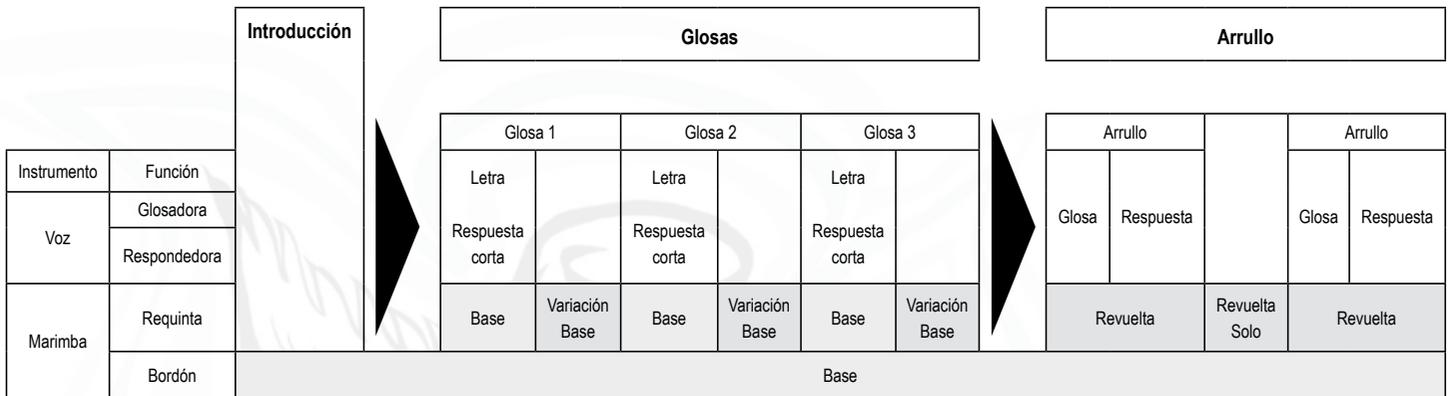
- **La introducción:** se muestra como un momento de acople en el que los instrumentistas, intuitivamente, acuerdan velocidades, registros, carácter y sentido de la canción.
- **La glosa:** es el momento de mayor estabilidad del conjunto de marimba, en el que la voz líder (cantadora o marimbero), canta el texto de la estrofa, adquiriendo mayor importancia.
- **El arrullo:** en contraposición con la glosa es menos formal, los instrumentos aumentan su volumen, se realizan múltiples improvisaciones y es el momento en el que los bailadores sacan lo mejor de sus repertorios y coreografías.

Cada una de las grandes secciones se divide en otras más pequeñas. La función o rol de la marimba cambia de acuerdo con estas secciones más pequeñas, que determinan la participación de las respondedoras y los demás instrumentos del formato.

¹⁸Iniciar las interpretaciones del conjunto de marimba

¹⁹Musicalmente, estas secciones han sido catalogadas teniendo en cuenta la jerarquía melódica del momento sonoro. Esta puede estar a cargo de la voz en la glosa, o de la marimba en el arrullo, no queriendo esto decir que los otros instrumentos se dejen de tocar.

Observe en el siguiente cuadro cómo la función de la requinta en la glosa cambia de “ondeada” a “variante de ondeada”, dependiendo de si acompaña la letra o está sólo la marimba. En el arrullo se convierte definitivamente en revuelta, pese a acompañar en algunos momentos la glosa.



(TASCÓN: 2008: 14)

La construcción vocal de estos aires, su compleja red de voces y contracantos, enriquece sin lugar a dudas y como ningún otro aire, las ejecuciones de la marimba. La polirritmia y la síncopa son de gran desarrollo en este aire de carácter apacible que tiene la particularidad de adquirir diferentes matices, desde la nobleza del baile de pareja galante, hasta la fuerza y expresión del zapateo.

Gran parte de las melodías vocales de los aires tradicionales del Pacífico, son apoyados por la requinta de la marimba. Esto puede suceder en diferentes lapsos de la interpretación, sin embargo, el momento en el que alcanza el máximo en lo vocal viene poco antes del final. En este periodo es posible encontrar hasta cuatro voces diferentes entrelazadas, estableciendo relaciones de respuesta, contracanto o acompañamiento.

Para músicos como Silvino Mina de Guapi, currulao denomina el baile y bambuco la música. Aclarando que el término bambuco viejo no se utilizaba anteriormente.

“En el tiempo de mi abuelo... patacoré no era sólo su bambuco, era lo más que se usaba; bambuco viejo que le dicen ahora... antes era bambuco, ahora es que se ha cogido de decirle bambuco viejo... como ese era de tanto tiempo (atrás) la música, entonces, le han colocado bambuco viejo... en ese tiempo era bambuco únicamente que uno le decía, ¡vamos a tocar un bambuco!... currulao era la palabra para bailar un bambuco. (TASCÓN 2007:35)”

Los marimberos del Pacífico en general, relacionan determinadas bases del bordón y de la ondeada con el bambuco viejo o currulao.

El aire Juga

Los textos expresan frases con sentido claro que generalmente son entonadas por mujeres, no cuentan con bordones definidos, sin embargo, cuando los marimberos son de buena calidad, acostumbran crear bordones que acompañan al requintero y se derivan de las melodías. La responsabilidad del acompañamiento recae principalmente sobre el requintero, quien generalmente sigue la melodía con uno de los tacos y llena los espacios vacíos dejados por la voz.

Cantemos y bailemos el currulao

Objetivo: propiciar el acercamiento al ritmo y al contexto del currulao.

Actividades:

- Escuche la juga La caderona,  corte N°39 del disco compacto.
- Pida a sus alumnos que repitan el Estribillo.
- Pídale a sus alumnos que se desplacen al ritmo de la canción por el salón.
- Invente un cuento en el que se haga mención de diferentes aspectos del currulao.

Evaluación: Cerciórese de que los alumnos conocen elementos del contexto del currulao y pueden cantar y bailar la canción.

 Ver Video, corte N°12: Bailando la juga

5.2 Interpretación instrumental del currulao

Objetivo: Interpretar los instrumentos del conjunto de marimba: bombo, cununo, guasá y marimba a ritmo o aire de currulao.

Teniendo en cuenta el contexto, podemos decir que en el Pacífico Sur la interpretación de los aires de currulao está demarcada por unos patrones rítmicos generales, sin desconocer que hay variantes fuertes de una localidad a otra en la forma de ejecución, la velocidad y en la cantidad de instrumentos que participan en el conjunto. El conjunto tradicional que encontramos más frecuente en las regiones del Pacífico Sur, consta de voces, marimba de chonta, guasás, dos bombos —arrullador y golpeador— y dos cununos —apagador y repicador—.

A diferencia del bunde, en el que los instrumentos de percusión —cununos, bombos y guasás— mantienen una base casi al unísono, guiada por la melodía, en los aires de currulao, cada uno de los instrumentos del conjunto sostiene una base rítmica diferente, generando entre todos una rica polirritmia que los caracteriza.

Tradicionalmente, el inicio del discurso musical está determinado por uno de los instrumentos del conjunto y cambia para algunos ritmos. En ritmos como la juga, la cantaora inicia el discurso acompañada por el guasá, seguido de los coros; cuando se establecen las voces, inicia el bombo arrullador y, sucesivamente, entran los cununos y el bombo golpeador; la marimba es la última en hacer su aparición. En otros aires, como el patacoré, el currulao y el bambuco viejo, el que inicia es la marimba y la voz del glosador y los coros; establecidas las voces, inicia el bombo arrullador, seguido de los cununos. Finalmente, entra el bombo golpeador con una fuerte llamada, cerrando esta primera parte de la obra y dando inicio a la siguiente. Debe tenerse en cuenta que el orden descrito anteriormente puede tener variaciones, con excepción de la entrada inicial por parte de la voz o de la marimba en el caso de la juga y el currulao, respectivamente.

Las entradas en bloque (tutti), así como las paradas sobre la marcha (cortes), no son propias del discurso musical tradicional; estos elementos aparecen en la actualidad en los discursos populares, los cuales han sido incluidos como parte de la demanda de las nuevas tendencias musicales.

Tradicionalmente, los maestros del Pacífico Sur han usado las onomatopeyas como elemento pedagógico fundamental para la enseñanza de la ejecución de los instrumentos musicales. Algunas de estas onomatopeyas han trascendido el plano local y se han difundido por toda la región, como por ejemplo: “Que por qué, por qué” y “Qué te pasa a vo”, en la ejecución de los cununos; “Sapo culeco” para ayudar en la interpretación de los bordones en la marimba; y otras, que usaremos para facilitar la ejecución.

5.2.1 Los bombos

En el caso específico de los aires de currulao, a diferencia de los del bunde, las bases rítmicas de los bombos son diferentes. El bombo arrullador mantiene una base, acudiendo pocas veces a variaciones. El bombo golpeador hará su entrada definiendo las secciones del tema, con llamados e intervenciones periódicas de acuerdo con los discursos musicales planteados por la marimba y la voz líder.

5.2.1.1 Bombo golpeador

En los aires de currulao se presenta como el instrumento líder entre los tambores, es el que tiene licencia para episodios improvisatorios, marcando, abriendo y cerrando los ciclos durante el transcurso musical. A pesar de su carácter un poco libre en el tema musical, el golpeador ejecuta una base, combinando los golpes ABIERTO, CERRADO y MADERA. La forma de ejecución cambia de una región a otra, además de que se enriquece gracias al toque personal que cada ejecutante hace con el instrumento, surgiendo así diferentes bases. Como característica general, podemos notar el acento en el que todas las formas de ejecución coinciden en un fuerte golpe ABIERTO (5ª corchea).

5.2.1.1.1 BASE 1. “DELE DURO”

Iniciaremos la primera base combinando golpes ABIERTO y MADERA, con la ayuda de la onomatopeya “Déle duro”. Nótese que la última sílaba coincide con el golpe simultáneo ABIERTO -MADERA, así:

Déle duro



Base 1

Escuchar corte N°40 del disco compacto

5.2.1.1.2 BASE 2. “CON LA HORQUETA”

Esta segunda base resulta de la combinación rítmica de golpes ABIERTO y MADERA, apoyados en la onomatopeya “Con la horqueta”, así:

Con la horqueta



Base 2

Escuchar corte N°40 del disco compacto

5.2.1.1.3 BASE 3. “PAPA CON YUCA”

Combinando golpes ABIERTO y MADERA, con la ayuda de la onomatopeya “Papa con yuca”, ejecutaremos rítmicamente la siguiente base. Nótese que la última sílaba coincide con el golpe simultáneo ABIERTO -MADERA, así:

Papa con yuca



Base 3

Escuchar corte N°40 del disco compacto

5.2.1.1.4 BASE 4. “COGÉ TU BATEA”

Alternando golpes ABIERTO, MADERA y CERRADO ejecutaremos la onomatopeya “Cogé tu batea”. Para su ejecución tendremos en cuenta el acento en la sílaba “tu” con el golpe ABIERTO, además de la permanente alternancia entre los golpes realizados en el parche y en la madera, así:

Cogé tu batea



Base 4

Escuchar corte N°40 del disco compacto

5.2.1.1.5 APOYOS

El bombo golpeador realiza algunos apoyos a través del discurso musical con el objetivo de enlazar frases o ciclos. Para ello toca cualquiera de las bases explicadas y finalmente, incluye el apoyo, con la ayuda de las onomatopeyas, así:

Con la horqueta Con la horqueta Con la horqueta **cierra**



Apoyo 1.

Con la horqueta Con la horqueta Con la horqueta **acompañio**



Apoyo 2.

Con la horqueta Con la horqueta Con la horqueta **marcando**



Apoyo 3.

Escuchar corte N°41 del disco compacto

Actividad: el bombo golpeador en el currulao

Objetivo: Interpretar la base del bombo golpeador en aire de currulao.

- Realice la calistenia de preparación sugerida en “Posturas corporales iniciales”.
- Pida a los alumnos que se cuelguen el bombo correctamente y tomen el boliche y el palo.
- Usando la onomatopeya “Con la horqueta”, explique a los alumnos cómo interpretar el bombo golpeador a ritmo de currulao.
- Cántela con ellos repetidas veces y haga que mientras cantan, toquen el bombo golpeador.
- Una vez aprendida la base, acompañe a sus alumnos, primero con la marimba usando el bordón “Comé pintón” (Ver numeral 5.2.4.1 y Escuchar corte N°47 del disco compacto).
- Escuche la canción “Oi Marimba”, Escuchar corte N°49 del disco compacto, u otro tema tradicional y haga que sus alumnos lo acompañen con el bombo golpeador.

Sugerencia: Haga énfasis a sus alumnos en el golpe ABIERTO-MADERA al final de la onomatopeya.

Acompañe a los alumnos con otros instrumentos de percusión del conjunto de marimba que usted estime conveniente.

Después de que los alumnos hayan aprendido la base continúe la enseñanza de las otras bases y de los apoyos.

Evaluación: Observe que las posturas corporales y el asir de las baquetas sean correctos.

5.2.1.2 Bombo arrullador

Su función dentro del conjunto es la de sostener la base, como se ha mencionado anteriormente, además de sostener un diálogo permanente con el bombo golpeador.

BASE “BAMBUCO”

Alternado golpes CERRADO, MADERA y ABIERTO, se sostiene una base continua que arrullará el currulao. Para facilitar la ejecución utilizaremos la onomatopeya producida por el efecto sonoro del bombo arrullador “Bambuco”²⁰.

²⁰También puede usarse “Totuma, totuma”.

Los golpes CERRADO y ABIERTO que se realizan en el parche del bombo, serán ejecutados con la misma mano, así:



5.2.1.2.1 VARIACIÓN

Usualmente el bombo arrullador no hace variaciones, mencionaremos la que se hace para llenar los espacios que deja en ocasiones el bombo golpeador. Se toca alternando golpes ABIERTO y CERRADO, con la onomatopeya "empuja" y finaliza con golpes simultáneos ABIERTO y MADERA, con la onomatopeya "pa' que suene el bambuco". Nótese que al final de la variación se retoma la base con la onomatopeya "bambuco", así:



Actividad : el bombo arrullador en el currulao

Objetivo: Tocar la base del bombo arrullador.

- Realice la calistenia de preparación sugerida en "Posturas corporales iniciales".
- Pida a los alumnos que se cuelguen el bombo correctamente y tomen el boliche y el palo.
- Usando la onomatopeya "Bambuco", explique a los alumnos la ejecución del bombo arrullador.
- Una vez aprendida la base, acompañe a sus alumnos primero con la marimba, usando el bordón "Comé pintón" (Ver numeral 5.2.4.1 y escuchar corte N°47 del disco compacto), y luego con el bombo golpeador, usando la onomatopeya "Con la horqueta".
- Escuchen la canción "Oi Marimba", corte N°49 del disco compacto, o cualquier otro tema tradicional y haga que los alumnos identifiquen y sigan el bombo arrullador.
- Explique a sus alumnos la variación, teniendo en cuenta la secuencia de los golpes CERRADO y ABIERTO en el parche.

Sugerencia: Trabaje con sus alumnos por separado la mano que toca el parche, haciendo énfasis en los golpes ABIERTO y CERRADO que coinciden con la sílabas "bam-bu", de la onomatopeya. Cante repetidas veces la onomatopeya con sus alumnos y haga que mientras cantan, ejecuten el bombo arrullador.

Evaluación: Observe que las posturas corporales y las posiciones de las manos sean correctas.

5.2.2 Los cununos

En el caso específico del sistema currulao, las bases rítmicas del los cununos son diferentes tanto en el apagador como en el repicador. El cununo apagador sostendrá la base y el repicador acompañará, adornando los diferentes momentos de la obra, siguiendo muy de cerca el discurso musical y coreográfico en los diferentes momentos de la pieza. En el transcurso de la pieza musical, es posible que las funciones de apagar y repicar se turnen entre ambos cununeros.

Se utilizarán en la ejecución los golpes ABIERTO, TAPAO, DEDOS y LATERAL.

5.2.2.1 Cununo apagador

BASE "QUE PORQUÉ PORQUÉ"

Alternando golpes ABIERTO y TAPAO, el cununo apagador sostiene una base continua. Para facilitar la ejecución, utilizaremos la onomatopeya "Que porqué porqué"²¹ de la siguiente manera:



Actividad: el cununo apagador en el currulao

Objetivo: tocar la base del currulao del cununo apagador.

- Realice la calistenia de preparación sugerida en "Posturas corporales iniciales".
- Pida a los alumnos que se sienten correctamente frente al cununo y preparen las manos.
- Usando la onomatopeya "Que porqué porqué", explique a los alumnos cómo interpretar la base del cununo apagador en currulao.
- Una vez aprendida la base, acompañe a sus alumnos, primero con el bombo golpeador usando la onomatopeya "Con la horqueta" y luego con la marimba, usando el bordón "Comé pintón" (Ver numeral 5.2.4.1 y escuchar corte N°47 del disco compacto).
- Escuchen la canción "Oi Marimba", corte N°49 del disco compacto, o cualquier otro tema tradicional y haga que los alumnos identifiquen y sigan el bombo arrullador.
- Acompañe con otros instrumentos del formato que usted considere necesarios.

Sugerencias: Cante la onomatopeya con sus alumnos repetidas veces y haga que mientras cantan, ejecuten el instrumento.

Evaluación: Observe que las posturas corporales y la posición de las manos sobre el cununo sean correctas.

5.2.2.2 Cununo repicador

BASE "TRAIGALO PA' CA"

Utilizando golpes Abiertos el repicador establece esta base. Para facilitar su ejecución, utilizaremos la onomatopeya "Traigalo pa' ca", la primera sílaba ejecutada "Trai", es un repique simple, llamado en la música académica apoyatura simple o FLA; el resto de las sílabas son golpes ABIERTOS, de la siguiente manera:



Los golpes ABIERTOS con los que se ejecuta la base del repicador, en ocasiones son reemplazados por golpes LATERALES y golpes DEDOS, que cambian el timbre de la base y varían la dinámica (matices) del tema musical. Muchos de los cununeros de la región ejecutan la base del repicador de esta manera:



²¹También puede utilizar "Pac tu pac tu pac"

Tráigalo pa ca



Base con golpe lateral

Escuchar corte N°44 del disco compacto

En esta cartilla hemos escogido la anterior onomatopeya, porque facilita la ejecución de la base del cununo repicador, pero tradicionalmente, la onomatopeya más conocida para tocar esta base es: "Qué te pasa vo".

Qué te pasa vo



5.2.2.2.1 VARIACIONES

Tradicionalmente, los ejecutantes realizan variaciones utilizando diferentes golpes en el cununo, como, TAPAO, ABIERTO, LATERAL, DEDOS, que combinan de manera oportuna de acuerdo con el desarrollo de las piezas musicales. Recordemos que las funciones de repicador y apagador se turnan entre los cununeros, por lo tanto, las siguientes variaciones podrán ser ejecutadas por cualquiera de ellos.

Tráigalo tra tráigalo tra



Variación 1

Tráigalo ya tráigalo ya



Variación 2

Tráigamelo ya tráigamelo ya



Variación 3

Trai trai trai Trai trai trai



Variación 4

Tráiga traiga Traiga traiga



Variación 5

Pa tu casa pa tu casa



Variación 6

Tu sa tu sa



Variación 7

Pac tu pac tra Pac tu pac tra



Variación 8

Escuchar corte N°45 del disco compacto

Actividad: el cununo repicador en el currulao

Objetivo: Ejecutar la base y algunas variaciones del cununo repicador.

- Realice la calistenia de preparación sugerida en "Posturas Corporales iniciales".
- Pida a los alumnos que se sienten correctamente frente al cununo y preparen las manos.
- Usando la onomatopeya "Tráigalo pa cá", explique a los alumnos cómo interpretar la base del cununo repicador en el currulao.
- Escoja dos alumnos y asigne a uno de ellos la base del cununo apagador y al otro el cununo repicador.
- Acompañe el ensamble usando el bordón "Comé pintón" (Ver numeral 5.2.4.1 y Escuchar corte N°47 del disco compacto).
- Escuche la canción "Oi Marimba", corte N°49 del disco compacto, u otra canción tradicional y haga que sus alumnos toquen el cununo repicador y pagador.
- Explique a sus alumnos las variaciones del cununo repicador, ayudándose de las onomatopeyas como se indicó anteriormente. (Escuchar el corte N°45 del disco compacto).
- Pídale a sus alumnos que toquen cada variación sobre la base del cununo apagador
- Proponga juegos y actividades que usted estime convenientes para el mejor aprendizaje del cununo repicador, combinando las onomatopeyas expuestas.

Sugerencias: Cante la onomatopeya con sus alumnos repetidas veces y haga que mientras cantan ejecuten en el instrumento incluyendo las onomatopeyas tratadas anteriormente.

Evaluación: Observe que las posturas corporales y la posición de las manos sobre el cununo estén correctas.

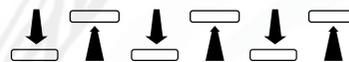
5.2.3 El guasá

El guasá cuenta con diferentes bases rítmicas, de las cuales mencionaremos tres que consideramos las más usuales. Para su ejecución, acudiremos a los movimientos LATERALES, ascendente y descendente, y FRONTALES, adelante y atrás.

5.2.3.1 BASE 1. "CHACA"

Con movimientos FRONTALES, adelante y atrás, ejecutaremos esta base con la ayuda de la onomatopeya "Chaca", de la siguiente manera:

Chaca chaca chaca



Base 1

Escuchar corte N°46 del disco compacto

5.2.3.2 BASE 2. “LLUVIA”

Con movimientos LATERALES, ascendente y descendente, ejecutaremos esta base con la ayuda de la onomatopeya “Lluvia lluvia”, de la siguiente manera.



Base 2

Escuchar corte N°46 del disco compacto

5.2.3.3 BASE 3. “GUAASÁ”

Con movimientos LATERALES ascendente y descendente, ejecutaremos esta base con la ayuda de la onomatopeya “guaasá”. Las características del instrumento hacen que las semillas del guasá, al ser sacudidas con movimiento LATERAL ascendente, produzcan un efecto sonoro de doble sonido. Para destacar este efecto, se ha utilizado la onomatopeya “guaasá”, con doble “a” en la primera sílaba, para representar los dos sonidos producidos con un sólo movimiento.



Base 3

Escuchar corte N°46 del disco compacto

Actividad: el guasá en el currulao

Objetivo: Interpretar las bases del currulao en el guasá.

- Realice la calistenia de preparación sugerida en “Posturas corporales iniciales”.
- Pida a los alumnos que tomen adecuadamente el guasá.
- Usando la onomatopeya “Chaca”, explique a los alumnos cómo interpretar la base del guasá a ritmo de currulao.
- Escoja tres alumnos y asigne a uno de ellos la base 1 del guasá, a otro la base del cununo apagador y al otro el bombo golpeador. Ayúdese de las onomatopeyas tratadas anteriormente.
- Acompañe el ensamble usando el bordón “Comé pintón” (Ver numeral 5.2.4.1 y Escuchar corte N°47 del disco compacto).
- Repita la actividad anterior usando las bases 2 “Lluvia” y 3 “Guaasá”.
- Escuchen la canción “Oi Marimba”, corte N°49 del disco compacto, mientras que los alumnos tocan y cantan las bases rítmicas del currulao en el guasá.
- Proponga juegos y actividades que usted estime convenientes para el mejor aprendizaje del guasá, combinando las onomatopeyas expuestas.
- Incluya los demás instrumentos del formato que estime convenientes.

Sugerencias: cante las onomatopeyas con sus alumnos repetidas veces y haga que mientras cantan ejecuten en el instrumento.

Evaluación: Observe que los movimientos al frente-atrás y ascendente-descendente, se realicen adecuadamente.

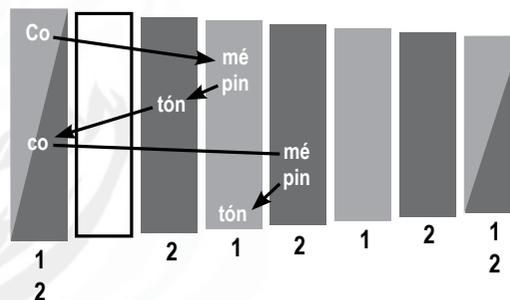
5.2.4 La marimba

En el sistema currulao podemos observar claramente cada una de las características y funciones de la marimba que citamos anteriormente (ver numeral 3.2.2.4.1). En sus interpretaciones los músicos suelen abarcar la totalidad de la extensión del instrumento (registro), que va desde la tabla más larga (grave), hasta la más corta (agudo).

5.2.4.1 El bordón

Base ritmo armónica que se repite constantemente y con pocas variaciones en el registro más grave de la marimba (bordones), cumpliendo el papel de “bajo”. Acompaña armónicamente a la melodía y también soporta rítmicamente el discurso musical. En el Pacífico Sur encontramos gran cantidad de bordones dentro del sistema currulao que sirven para acompañar diversidad de melodías cantadas o ejecutadas en la requinta de la marimba.

Ejemplo:



Bordón

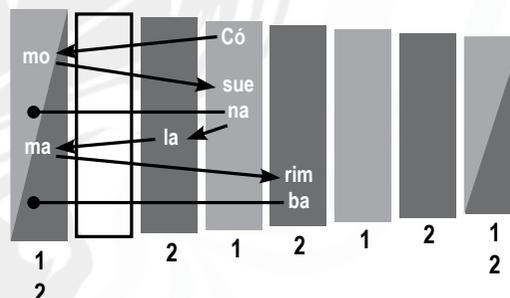
Escuchar corte N°47 del disco compacto

5.2.4.2 La revuelta

La conforman la base de la ondeada y la variación que se ejecutan en la zona del registro medio y agudo de la marimba y hace parte de las funciones del marimbero requintero:

- **Ondeada (o base de requinta):** Base ritmo armónica en la que se repite un motivo básico con unas pocas variaciones o se duplica la melodía. En ambos casos se suministra soporte armónico a las voces. Se interpreta en el registro medio de la marimba, cumpliendo funciones armónicas.
- **Variación:** Se denomina así la improvisación en la marimba. Se desarrolla en el registro agudo (segunda parte de la requinta), desempeñando el papel melódico. La variación se desarrolla desde los motivos rítmicos de la ondeada, a los que se suman algunos elementos de la melodía del canto vocal y otros aportados por de la habilidad del intérprete²².

Ejemplo:



Ondeada

Escuchar corte N°47 del disco compacto

²² Esta mezcla perfecta mantiene las características musicales básicas para que la revuelta de patacoré no “suené” a juga grande.

Actividad: Toquemos el bordón y la ondeada

Objetivo: Interpretar un bordón y una ondeada en la marimba.

- Realice la calistenia de preparación sugerida en "Posturas corporales iniciales".
- Escuche con sus alumnos el bordón "Comé pintón" y la ondeada "Cómo suena la marimba", en el corte N°47 del disco compacto, y pídale que los canten.
- Pida a los alumnos que tomen adecuadamente los tacos y se pongan de pie ante la marimba correctamente.
- Pida a sus alumnos que observen la representación gráfica del bordón citada anteriormente, y procedan a tocar la marimba siguiendo el recorrido de las flechas mientras cantan la onomatopeya correspondiente.
- Pida a sus alumnos que observen la representación gráfica de la ondeada citada anteriormente, y procedan a tocar la marimba siguiendo el recorrido de las flechas mientras cantan la onomatopeya correspondiente.
- Pida a sus alumnos que se agrupen en parejas y con su ayuda ensambren bordón y ondeada.
- Acompañe a sus alumnos con el bombo golpeador u otro instrumento del conjunto.

Sugerencia: Estimado profesor, no permita que los alumnos dejen de cantar el bordón o la ondeada mientras ejecutan la marimba y escuchan el acompañamiento de cualquiera de los instrumentos del conjunto.

Cree juegos con las onomatopeyas combinándolas entre sí e invite a los alumnos a crear nuevos bordones.

- Asigne a los alumnos los instrumentos del conjunto.
- Recuerde a sus alumnos las posturas adecuadas para cada instrumento.
- Pida a sus alumnos que canten y toquen las onomatopeyas y dirija el ensamble.
- Haga que sus alumnos roten los instrumentos y repita el punto anterior hasta que todos hayan ejecutado cada uno de ellos.
- Escuche con sus alumnos la canción "Oi marimba", corte N°49 del disco compacto, u otra canción tradicional y haga que ellos toquen los instrumentos del conjunto mientras usted canta la melodía.

Sugerencia: Estimado profesor, haga énfasis en el canto y ejecución simultáneos de las onomatopeyas y los ritmos de los instrumentos. Solicite a sus alumnos que propongan diferentes canciones tradicionales para interpretarlas con el conjunto instrumental.

Evaluación: Observe que las posturas corporales con cada uno de los instrumentos sean las adecuadas, además de verificar que las bases rítmicas de cada uno estén bien ejecutadas.

5.2.5 El canto del currulao

Antes de empezar a hablar del canto de este importante aire musical, es necesario familiarizarse con los nombres que reciben las voces de acuerdo con la función que cumplen en el canto, por ejemplo:

Glosador: nombre que recibe la persona que glosa el currulao, éste es el encargado de llevar el papel protagónico de la voz en la primera parte del canto; generalmente es el marimbero.

Entonador (a): nombre que recibe la persona que inicia y lleva la voz principal durante todo el canto.

Respondedoras: son las voces que le contestan al glosador o a la entonadora.

Bajo o bajón: nombre que se le da a la voz que canta la melodía más grave.

El currulao es un canto responsorial de textura polifónica, diferente y mucho más complejo que el bunde por la estructura y la función que cumple cada una de las voces que intervienen en él, las cuales forman un tejido melódico en el que cada voz es independiente de la otra.

El siguiente esquema muestra la estructura del canto del currulao, la cual también identifica al bambuco viejo del cual se hablará más adelante.

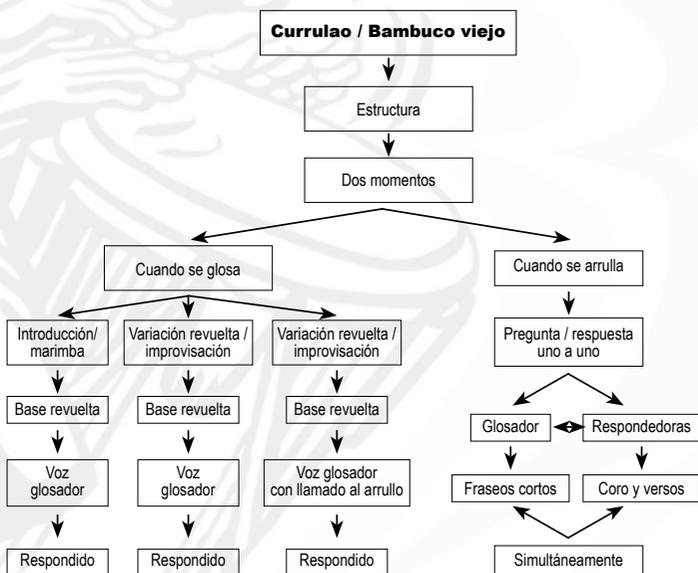
CUADRO GENERAL DE ONOMATOPEYAS DEL CURRULAO											
ONOMATOPEYAS											
BOMBO GOLPEADOR	con		lahor	que	ta		con		lahor	que	ta
BOMBO ARRULLADOR			bam	bu	co	bam	bu	co	bam	bu	co
CUNUNO APAGADOR	qué		por	qué		por	qué		por	qué	
CUNUNO REPICADOR		trái	ga	lo	pa	ca		trái	ga	lo	pa
GUASÁ		gua	a	sá	gua	a	sá	gua	a	sá	gua
MARIMBA BORDÓN			co	mé	pin		tón		co	mé	pin
MARIMBA ONDEADA		co	mo	sue		na		la	ma	rim	ba

Escuchar corte N°48 del disco compacto

Actividad: toquemos juntos el currulao

Objetivo: Practicar la ejecución de los instrumentos de percusión del sistema currulao en conjunto.

- Realice la calistenia de preparación sugerida en "Posturas corporales iniciales".
- Recuerde y cante con sus alumnos las onomatopeyas que representan los diferentes instrumentos del conjunto de marimba.
- Pida a sus alumnos que se distribuyan las onomatopeyas de todos los instrumentos del conjunto y, cantándolas, ensámblalas como está sugerido en él.
- Haga que sus alumnos roten las onomatopeyas y repita el punto anterior hasta que todos hayan cantado cada una de ellas.



Como se observa en el esquema, el currulao tradicional se caracteriza por tener dos momentos fundamentales, el primero, cuando se glosa, y el segundo, cuando se arrulla. En el primero, la voz principal está a cargo del glosador que habitualmente es el marimbero, aunque también puede ser cualquiera de los integrantes del conjunto, en esta parte del canto el glosador tiene la función de cantar tres veces una pequeña frase en forma de grito, que algunas veces no es fácilmente entendible, pero que posee una melodía particular sobre una base armónica representativa proporcionada por la marimba; la primera glosa se produce cuando el marimbero de la requinta termina de hacer la introducción y se ondea, es decir, se planta en la base de la revuelta; cuando el glosador suelta el grito, las respondedoras le contestan con otra frase o fonema vocálico cantado a varias voces, que se va desvaneciendo poco a poco; luego, el marimbero improvisa o varía la revuelta, lo que en el argot tradicional se llama registrar la marimba.

La segunda glosa se produce cuando el marimbero se ondea nuevamente; una vez que el grito se apaga, el marimbero juega con la revuelta como en el caso anterior. La tercera se da en forma similar a los dos anteriores, es decir, cuando el marimbero vuelve a plantarse en la base; ésta última glosa anuncia la entrada al arrullo, algunas veces el glosador canta los tres gritos iguales y después hace una especie de llamado; éste puede consistir en una serie de gritos o fraseos muy cortos en forma de falsete.

Cuando el currulao se arrulla, el papel de la voz principal se traslada a las respondedoras y la función del glosador cambia, en esta parte del canto las voces forman un tejido o entrecruzamiento a manera de pregunta y respuesta, donde el glosador va introduciendo fraseos muy cortos acompañados de susurros o falsetes, y las respondedoras van cantando un estribillo y agregando versos de manera superpuesta.

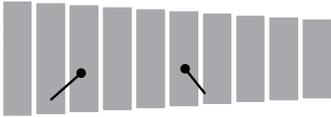
Durante el arrullo puede haber un espacio donde las voces se callan, pero el acompañamiento instrumental sigue; después de varias vueltas o ciclos de improvisación del bombo, el cununo o la marimba, entra nuevamente el canto con un llamado previo del glosador y así continúa hasta cuando deseen terminarlo. ¿Cuándo termina una mano de currulao o bambuco? Realmente no se sabe, un canto de estos puede durar mucho tiempo, incluso varias horas, dependiendo del entusiasmo y la calidad musical de los integrantes del conjunto.

Para cantar un currulao o un bambuco en la forma tradicional son necesarias tres o cuatro voces: el glosador y dos o tres respondedoras; es preciso aclarar que aunque muchas veces se observa la participación de un gran número de cantadoras, sólo son indispensables las antes mencionadas; esta es una diferencia notable con respecto a otros aires derivados del currulao, en los que no se aplica esta restricción.

Recomendaciones para el canto: a) el glosador debe conocer muy bien la entrada con relación a la marimba y tener en cuenta que siempre lo debe hacer sobre la base de la revuelta u ondeada; b) las respondedoras deben contestar el grito del glosador siempre a varias voces; c) cuando se arrulla, una de las voces respondedoras debe agregar versos con una melodía distinta a la otra voz y el glosador debe ir haciendo fraseos cortos con finales en forma de susurro.

Ejemplo: Escuche el  corte N°49 del disco compacto, currulao "Oí...marimba"



Estructura	
Primera parte – cuando se glosa	
Introducción de marimba	
Primera glosa	Canten cantadora ay...ay... Toque marimbero Que se oiga esa marimba...uuu...
Respondido	Eee...
Variación de la revuelta / improvisación	
Segunda glosa	Ya llegó la hora ay...ay... Toque marimbero Que se oiga esa marimba...uuu...
Respondido	Eee...
Variación de la revuelta / improvisación	
Tercera glosa	Lista respondedora ay...ay... Toque marimbero Que se oiga esa marimba...uuu...
Respondido	Eee...
Entrada al arrullo	U...e...u...e...u...e...
Segunda parte - cuando se arrulla simultáneamente	
Voz 1: glosador	Oí mi marimba... Oí suena, suena Oí, oí, oí...
Voz 2: respondedoras /una o dos voces	Oí marimba Oye mi marimba, (bis) Tiene dos marimberos (bis) El uno es de la requinta (bis) Y el otro es el bordonero (bis)
Voz 3: respondedora/versos	Para tocar la marimba (bis) Hay que saber la revuelta (bis) Oí como es que se sube (bis) Oí como es que se ondea (bis)

5.2.5.1 Guía de trabajo para el currulao

- **Paso 1.** El profesor reproduce en una grabadora o equipo de sonido la pista del currulao que ha seleccionado para la clase y pide a los estudiantes que concentren la atención únicamente en el canto.
- **Paso 2.** El profesor glosa el currulao acompañándose de la marimba y hace énfasis en el momento en el que debe entrar la voz.
- **Paso 3.** El profesor practica con los estudiantes la entrada del glosador sobre la ondeada de la marimba. Este paso debe ser repetido cuantas veces sea necesario, hasta que los estudiantes lo dominen.
- **Paso 4.** El profesor practica con los estudiantes el último glose que da la entrada al arrullo.
- **Paso 5.** El profesor enseña la función de cada una de las voces cuando el currulao se arrulla. Este paso debe ser trabajado muy despacio y cuidadosamente.

- **Paso 6.** El profesor escoge a dos estudiantes de la clase, preferiblemente niño y niña, el primero para que sea el glosador y la niña para que oficie como una de las voces respondedoras junto con el profesor. Cuando este pequeño ensamble vocal esté completamente listo, se van incluyendo los demás estudiantes por grupos.
- **Paso 7.** Finalmente, el profesor arma el conjunto de marimba con los estudiantes procurando que el marimbero sea el glosador.
- **Nota:** cada uno de estos pasos puede ser repetido o ajustado en la medida que el profesor lo considere necesario.

Actividad (dirigida al profesor)

Con base en la guía de trabajo, prepare una clase para enseñarle a cantar currulao a los estudiantes de su escuela. Tome como referencia el currulao tradicional "Oí marimba",  corte N° 49 del disco compacto.

Repita esta actividad tomando como referencia otros currulaos conocidos en su comunidad.

5.2.5.2 El canto de otros aires derivados del currulao.

5.2.5.2.1 El bambuco viejo

El canto del bambuco viejo tiene la misma estructura del canto del currulao, la diferencia radica básicamente en la velocidad y el texto, pues en el bambuco las palabras o frases que canta el glosador son poco explícitas, algunas veces son simplemente fonemas vocálicos cantados con una melodía particular que caracteriza a este aire. En el bambuco viejo se ve representada la forma antigua de cantar.

Es conveniente aclarar que en algunos pueblos el currulao y el bambuco viejo son considerados la misma cosa.

Actividad (dirigida al profesor)

Con base en la guía de trabajo, prepare una clase para enseñarles a cantar bambuco viejo a los estudiantes de su escuela. Tome como referencia el bambuco "Adiós por el hombre",  corte N° 51 del disco compacto.

Primera glosa: *Ay oío ya se fue...oío...adióoo - ay...oí...o...o...*

Respondido: *O...ay...oío...e...e - ay...oío...ó...o*

Segunda glosa: *Ay oío ya se fue...oío...adióoo - ay...oí...o...o...*

Respondido: *O...ay...oío...e...e - ay...oío...ó...o*

Tercera glosa: *O...ío ya se fue...oío...éee - oó...oó*

Respondido: *O...ay...oío...e...e*

Respondido / cuando se arrulla

*Oí por el hombre
O...i el hombre
El hombre adiós por el hombre*

Versos

*Mamita, mamita
Quién es mi papá
Andate a la calle
Poente a llorá
El que te acaricie
Ese es tu papá*

5.2.5.2.2 El canto del patacoré

La estructura del canto del patacoré tiene mucha similitud con la del currulao, aire del que se deriva; al igual que éste tiene dos momentos claramente diferenciados: el primero cuando se glosa y el segundo cuando se arrulla, con la diferencia que en el patacoré las glosas pueden ser más de tres y cuando se arrulla, una voz diferente a la del glosador canta unos versos característicos que dicen:

*Ya me va a cogé
El patacoré
Ante que me coja
Yo me embarcaré.*

Estos versos se cantan de manera repetida, mientras las otras voces responden con el estribillo "oí" después de cada verso, en forma de pregunta y respuesta. Escuche un ejemplo de patacoré en el  corte N° 52 del disco compacto.

Actividad (dirigida al profesor)

Con base en la guía de trabajo, prepare una clase para enseñarles a cantar patacoré a los estudiantes de su escuela. Tome como referencia el patacoré "Patacoré",  corte N°52 del disco compacto.

Primera glosa:

*Creo que el patacoré
Aió primo hermano, aió pue...e
E...é...e...é*

Respondido: *Eee*

Segunda glosa:

*Es lo que me va a cogé
Aió primo hermano, aió pue...e
E...é...e...é*

Respondido: *Eee...*

Tercera glosa:

*Pero antes que me coja
Aió primo hermano, aió pue...e
E...é...e...é*

Respondido: *Eee*

Cuarta glosa:

*Mejor yo me embarcaré
Aió primo hermano, aió pue...e
E...é...e...é*

Respondido: *Eee*

Cuando se arrulla

Versos

*Ya me va a cogé (bis)
El patacoré (bis)
Ante que me coja (bis)
Yo me embarcaré (bis)
Tolé oí, tolé oí
Respondido: oí*

5.2.5.2.3 El canto de la juga

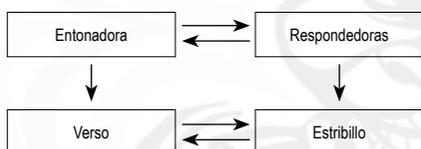
La juga es un aire musical de la familia del currulao, su canto también es responsorial pero su estructura es algo diferente, veamos porqué:

En el currulao el papel de la voz principal es compartido entre el glosador y las respondedoras en diferentes momentos. Además, recuerde que primero inicia la marimba y más adelante entra el glosador.

Ahora veamos lo que sucede en la juga:

En la juga

- El papel de la voz principal es asumido exclusivamente por la voz entonadora durante todo el canto.
- Primero inicia la entonadora, seguidamente las respondedoras y por último, de manera gradual va entrando la instrumentación.
- En la forma tradicional, la entonadora inicialmente canta el verso y el estribillo para indicarle a las respondedoras la forma como deben contestar los versos de ahí en adelante. Algunas veces cuando las respondedoras conocen muy bien la juga que se va a cantar, inician el respondido desde el primer verso que canta la entonadora.
- Se conserva de principio a fin la forma:



La juga es el canto tradicional que tiene el texto más explícito entre los aires musicales de la región y es cantada generalmente por las mujeres. En algunos pueblos, la juga también es conocida con el nombre de arrullo

Escuche a continuación un ejemplo de juga en el corte N°50 del disco compacto, "La guayabita"

5.3 Elementos teórico-musicales

Objetivo: Identificar los elementos teórico-musicales en el currulao.

5.3.1 Noción de ciclo

El concepto de ciclo se aplica al currulao de forma idéntica al expuesto en el capítulo del bunde. En los textos y las melodías vocales este concepto se evidencia en la manera como cada verso de la estrofa suministra la sensación de inicio y final, para luego volver a iniciar. La línea melódica que describe el verso se repite de forma similar, pero cada vez con un verso diferente. El tamaño de los ciclos depende de la longitud de los versos de las estrofas o el Estribillo. (Escuchar "La Guayabita" corte N°50 del disco compacto).

Paralelamente a los ciclos que describen los versos cantados, las bases rítmicas de los instrumentos de percusión describen ciclos de igual o menor tamaño. La sensación del ciclo en los tambores se percibe como consecuencia de la repetición constante de la base rítmica, que en determinados momentos alterna con variaciones que dan la sensación de final, para nuevamente retomar la base inicial. La cantidad de repeticiones de una base rítmica hace variar la dimensión de un cada ciclo, dependiendo del texto de la canción y la interpretación de los otros instrumentistas.

En el siguiente ejemplo se logra la sensación de ciclo al repetir varias veces la onomatopeya que da la base del bombo arrullador y finalizar con una variación. Observe que el final del ciclo y de la frase coincide.

Ciclo del bombo golpeador

Una guayabita de tu guayabal...



Base simple del bombo Base simple del bombo Base simple del bombo Variación

Actividad: sienta el ciclo

Objetivo: Adquirir la sensación de ciclo del currulao

Mientras uno de sus estudiantes interpreta el bombo del currulao, pida a los demás que organicen un círculo e imiten todo lo que usted hace. Proponga ejercicios que inicien y finalicen con el ciclo del bombo, no se limite a hacer figuras rítmicas con las palmas, enriquezca el ejercicio con movimientos y ademanes. Utilice inicialmente los ejemplos de la grabación. (Escuche "La Guayabita", corte N° 50 del disco compacto)

5.3.2 Noción de compás

En el currulao las bases simples de los instrumentos del formato, son iguales a una frase de onomatopeya, y ésta a su vez es igual a un compás. Varias palabras, entonces, equivaldrían a varios compases.

Actividad: reconocer compases

Objetivo: identificar los compases en relación con las gráficas, a partir de un ejemplo de base de currulao.

- Explique en qué consiste el compás.
- Toque la base simple del bombo golpeador varias veces y pida a sus alumnos que identifiquen el número de veces que se repite la palabra.
- Pida a sus alumnos que mencionen cuántos compases identificaron.
- Pida que zapateen sobre la sílaba "ro".

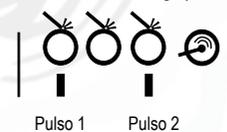


Sugerencia: Escuche la juga La caderona u otros que usted considere pertinentes, y pida a sus alumnos que identifiquen la cantidad de bases simples (compases) que hay en el Estribillo.

5.3.3 Noción de pulso

Cada base simple (compás) cuenta con dos pulsos. Un ejemplo claro del pulso lo tenemos en los golpes que realiza el bombo golpeador. Observe a continuación, cómo coincide con el pulso el golpe que realiza el bombo en la madera.

Los pulsos coinciden con los golpes en la madera.



Pulso 1 Pulso 2

Actividad: sintiendo el pulso

Objetivo: Concientizar al alumno del pulso, en el acento agógico.

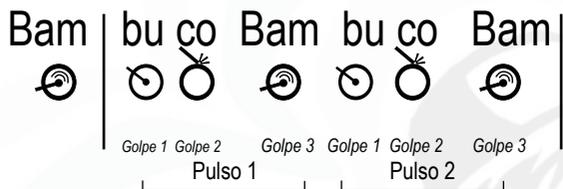
- Pida a los estudiantes que hagan coincidir sus pasos con los golpes del bombo en la madera (pulso).
- Mientras caminan pida a los alumnos que repitan las bases instrumentales (onomatopeyas) de cada instrumento, incluyendo los ademanes propios de la ejecución.
- Pida ahora que aplaudan sobre la sílaba "ro", del bombo golpeador.

5.3.4 División del pulso

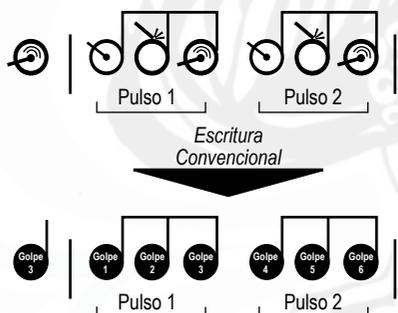
Cada pulso puede dividirse en porciones iguales, permitiendo la interpretación de tres o cuatro golpes por pulso; dependiendo de la división hecha será:

5.3.4.1 Primera división ternaria del pulso

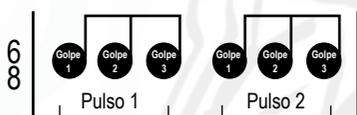
Significa dividir el pulso en tres. El mejor ejemplo de división ternaria lo tenemos en el bombo arrullador. Aunque la onomatopeya no coincide con el inicio del compás, en éste la división ternaria se deriva de realizar sobre cada pulso de tres golpes. A continuación se muestra cómo el primer golpe del pulso es un golpe cerrado, el segundo golpe en la madera y el tercer golpe abierto.



En la escritura musical la primera división ternaria del pulso se representa con las corcheas, de la siguiente forma.



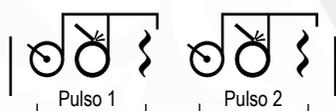
El máximo de corcheas posibles en un compás de currulao es seis (6), por esta razón se dice que el currulao se encuentra en seis por ocho (6/8).



El seis indica la cantidad de unidades (corcheas) que hay en el compás. El ocho indica que cada unidad equivale a una corchea²³. En algunas partituras también es posible encontrar el compás de 6/8 escrito como 6 sobre corchea, de la siguiente forma.



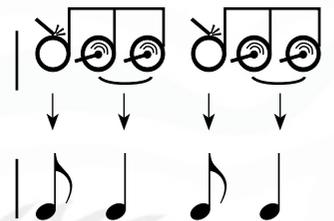
Silencios: Es posible que en el lugar donde están los golpes se ubiquen silencios, como se muestra a continuación.



Algunos silencios abarcan la totalidad del pulso, es decir, comprenden el equivalente a tres golpes.

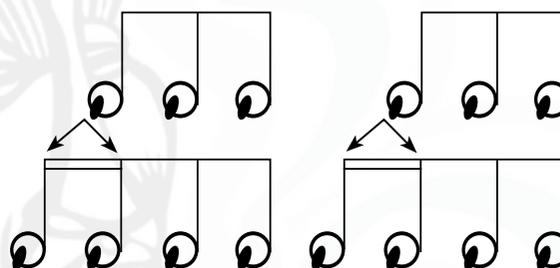


Ligaduras o uniones: Puede suceder que dos golpes vecinos se unan, haciendo que el sonido del primero se prolongue hasta el segundo. Cuando esto sucede entre dos corcheas, se reemplazan por una negra. En la siguiente representación se han unido la primera y segunda corchea del primer y segundo pulso, para convertirse ambas en negras.



5.3.4.2 Segunda división binaria de la división ternaria

La subdivisión binaria se observa en adornos o variaciones que realiza el cununo y la marimba, en lo que interviene la onomatopeya "Patu casa". De forma que donde había un golpe, ahora se hacen dos. En la escritura convencional la corchea pasa a ser sustituida por dos semicorcheas, como se muestra a continuación. (Escuchar corte N°45 del disco compacto, variación 6 del cununo repicador)



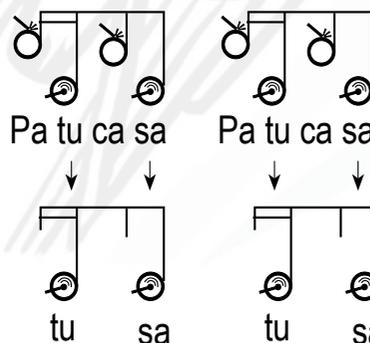
Actividad (para el profesor): figuras musicales en partituras

Objetivo: Identificar grafías de la escritura musical convencional y relacionarlas con las utilizadas.

- Observe partituras escritas en 6/8 y trate de identificar las figuras rítmicas que se parecen a las ya vistas.
- Escriba debajo de las figuras que reconozca las onomatopeyas correspondientes y trate de leerlas de nombrando las palabras.

5.3.4.3 Figuras especiales

En el currulao no son comunes las divisiones binarias del pulso, sin embargo, es frecuente la utilización de una figura rítmica derivada de la onomatopeya "Patu casa" que brinda ésta sensación. Los cununeros acostumbran realizar "patu casa" con golpes abiertos, alternando mano derecha e izquierda. Al realizar la misma figura en el bombo, golpeando con la mano derecha el parche y con la izquierda la madera, se escucha el ritmo base de la ondeada del bambuco viejo.



²³Cuando el número inferior es 4, la unidad es la figura de negra, cuando es 2, es la figura de blanca.



Actividad: tocar la figura tusa

Objetivo: Interpretar figuras rítmicas especiales.

- Haga que suene un bombo golpeador en currulao.
- Pídale a los alumnos que toquen "patu casa" en el bombo o el cununo, alternando las manos.
- Mientras hacen "patu casa", pídeles que una de las manos golpee en la pierna y dejen la otra golpear el tambor.
- Pídeles que pronuncien la onomatopeya "Tusa".

Sugerencia: siempre mantenga sonando el bombo golpeador, incluso si los alumnos parecen confundirse.

5.4 Base rítmica del currulao

A continuación se exponen en paralelo las bases de los cinco instrumentos. Note cómo coinciden algunos golpes entre:

- El cununo que tapa y el bombo arrullador.
- El guasá y el bombo golpeador.
- El cununo que repica y el guasá.

5.4.1 Variaciones de las bases rítmicas

5.4.1.1 Variaciones desde el texto

La estructura del texto y la rítmica de las palabras es determinante en la manera como se realizan variaciones o apoyos. Estos se encargan de sugerir el final del los ciclos musicales y los lugares de acentuación. Es costumbre apoyar algunas palabras o también rellenar los espacios en los que no hay texto con variaciones, especialmente con el bombo golpeador. En el siguiente ejemplo se muestra cómo un bombero apoyó con golpes abiertos determinadas sílabas del texto. (Escuche el corte N°39 del disco compacto)

Caderona caderona
caderona veni meneate
veni meneate pae namorate
caderona veni meneate

Actividad: variantes con el texto

Objetivo: Establecer relaciones entre el texto y las variaciones.

- Cante "La Caderona", corte N°39 del disco compacto, con sus alumnos y pídeles que respondan al Estribillo.
- Pida a los alumnos que respondan con el Estribillo mientras tocan los instrumentos.
- Escriba en el tablero la letra y subraye las sílabas que piensa acentuar.
- Cante la canción con los alumnos y pídeles que acentúen en los tambores sobre las sílabas subrayadas.

Sugerencia: Si desea incluir cortes en bloque, puede utilizar ésta estrategia en sus montajes.

5.4.1.2 Preguntas y respuestas

En los cununos es común que se alternen la exposición de las variaciones, por eso mientras uno hace variaciones, el otro tapa. Sin embargo, los bailarinos establecen un diálogo particular con el cununo, a manera de contrapunteo²⁴. En determinado momento de la interpretación, el cununero toca una variación que el bailarino repite o responde con los pies, a manera de respuesta.

Ver video, corte N°13: Zapateo. Preguntas y respuestas

De ésta forma cuando suenan todos los instrumentos al tiempo, las variaciones se alternan a manera de pregunta y respuesta. Sin embargo, puede suceder que coincidan varias figuras variantes en un momento.

Actividad: preguntas y respuestas entre tambores

Objetivo: Concientizar sobre el uso de técnicas de variación

Después de familiarizarse con las bases rítmicas de cada instrumento haga que los estudiantes tengan en cuenta el sentido de pregunta y respuesta, o alternancia de las variantes al interior del ciclo.

5.5 Lógicas armónicas de la marimba de chonta en el currulao

5.5.1 Momentos armónicos

Al igual que en el bunde, los momentos armónicos están estrechamente relacionados con los ciclos. En el currulao también se establece la relación desde las familias de tablas que se golpean, derivándose un momento armónico de las tablas 1 y otro momento armónico de las tablas 2, ambos conforman el ciclo armónico de la marimba.

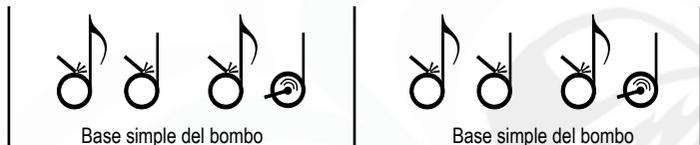
Ciclo armónico de la marimba	
Momento armónico de tablas 1	Momento armónico de tablas 2

²⁴ Reto a manera de desafío entre los dos intérpretes.

5.5.1.1 Duración de los momentos armónicos

La duración de los ciclos armónicos varía de acuerdo con el tipo de aire que se interpreta, siendo la unidad mínima de duración de un momento armónico la base simple del bombo (como lo muestra la siguiente imagen). No obstante, los cambios armónicos pueden estar anticipados o retardados en una corchea, en relación con la base simple del bombo.

Ciclo armónico de la marimba	
Momento armónico de tablas 1	Momento armónico de tablas 2



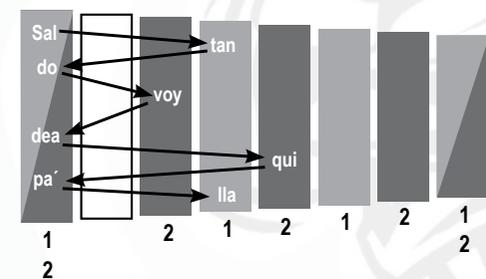
5.5.1.1.1 Aires "a un tiempo"

Este tipo de distribución armónica es propia de los aires como el bambuco viejo, patacoré, pango y torbellino. En estos la glosa puede desarrollarse a lo largo de los dos momentos o puede alternarse entre glosa y respuesta como se muestra a continuación.

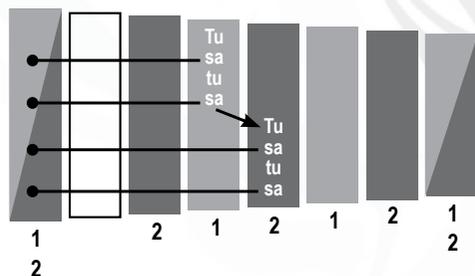
Ciclo de la marimba	
Momento tablas 1	Momento tablas 2
Frase del texto	
Glosa	Respuesta
Bombo	



Bambuco viejo "Adiós por el hombre"



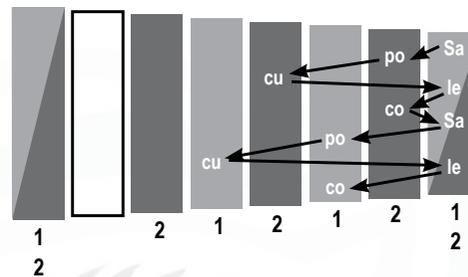
Bordón



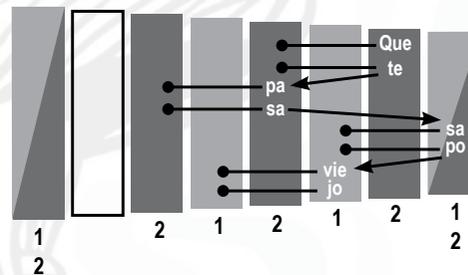
Ondeada.

Escuchar corte N°51 del disco compacto
Ver video, corte N° 14

Patacoré "Patacoré"



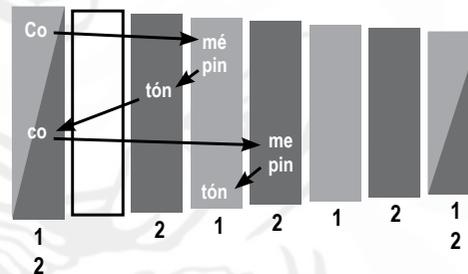
Bordón



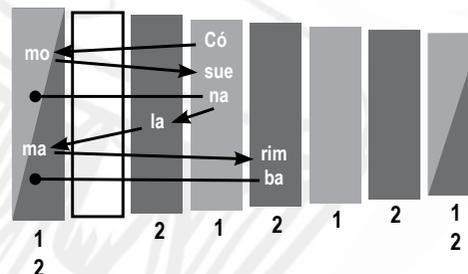
Ondeada

Escuchar corte N°51 del disco compacto
Ver video, corte N° 15

Currulao "Oí Marimba"



Bordón



Ondeada

Escuchar corte N°49 del disco compacto
Ver video, corte N° 16

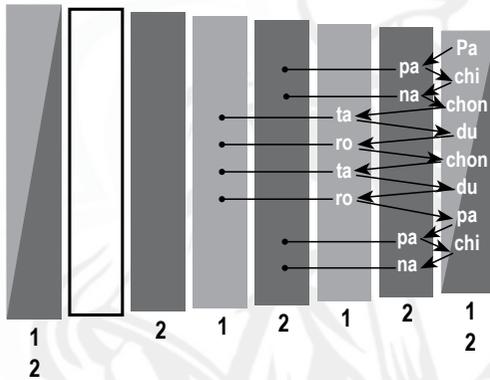
5.5.1.1.2 Aires “a dos tiempos”:

Este tipo de distribución armónica es propia de algunas partes de las jugas o las canciones. En estas la melodía se desarrolla a lo largo de ambos momentos.

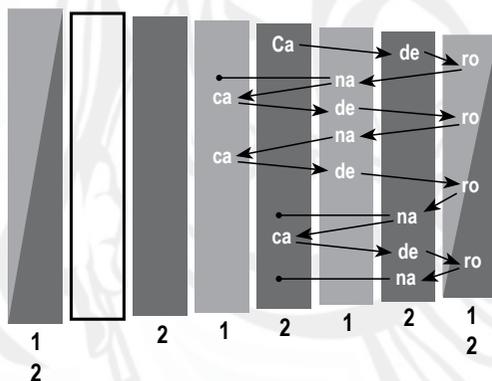
Ciclo armónico de la marimba			
Momento tablas 1	Momento tablas 1	Momento tablas 2	Momento tablas 2
Frase del texto			
Glosa (estrofa)		Glosa (estrofa)	
Bombo			



Juga
“La caderona”



Bordón



Ondeada

Escuchar corte N°39 del disco compacto
Ver video, corte N° 17

De acuerdo con lo anterior, utilizando las bases rítmicas del bombo y teniendo en cuenta los momentos armónicos que corresponden con las melodías, es posible construir bordones sencillos que mantienen el sentido de la música tradicional del Pacífico.

Actividad: aprender bordones

Objetivo: Tocar bordones de bambuco viejo
Utilice los modelos de bordón suministrados anteriormente.

- Enseñe a sus alumnos el bordón del bambuco viejo “Adiós por el hombre”. Escuche el corte N°51 del disco compacto y vea el corte N°14 del video.
- Mientras los alumnos tocan el bordón, ejecute la ondeada del bambuco viejo en la región de la requinta.
- Utilizando el bordón anterior toque otras melodías que usted estime conveniente.
- Una vez consolidado bordón y requinta, agregue los demás instrumentos del formato.
- Ahora realice esta misma actividad con los demás aires expuestos anteriormente, patacoré, currulao y juga.

Sugerencia: Puede distribuir dos o tres alumnos en la marimba para que realicen el bordón a la vez

Actividad: aprender ondeadas

Objetivo: Tocar ondeadas de bambuco viejo.
Utilice los modelos la ondeada en la requinta suministrados anteriormente.

- Enseñe a sus alumnos la ondeada del bambuco viejo “Adiós por el hombre”. Escuche el corte N°51 del disco compacto y vea el corte N°14 del video.
- Mientras los alumnos tocan la ondeada del bambuco viejo, ejecute el bordón del bambuco viejo.
- Enseñe otras melodías que usted estime adecuadas.
- Una vez consolidado bordón y requinta, agregue los demás instrumentos del formato.
- Ahora realice esta misma actividad con los demás aires expuestos anteriormente, patacoré, currulao y juga.

Sugerencia: Puede distribuir dos o tres alumnos en la marimba para que realicen la melodía a la vez.

5.5.2 Lógicas de variación del bordón

Una vez establecidas las primeras formas básicas de tocar el bordón, se pueden realizar variaciones. (Ver capítulo del Bunde, numeral 4.5.2).

5.5.3 Lógicas de acompañamiento de la requinta

El principal elemento de desarrollo de las melodías del currulao en la requinta, es el acompañamiento de la melodía en golpes simultáneos. (Ver capítulo del Bunde, numeral 4.5.3).

6. Bibliografía

ABADÍA, Guillermo. *Compendio general del folclor Colombiano* Bogotá 1997

ARENAS, Eliécer. Cuadernos de educación artística, *Aproximación a los fundamentos del programa de músicas tradicionales del PNMC*. Bogotá. Ministerio de Cultura 2009.

AROM, Simha y VOISIN, Frédéric. *Theory and technology in African music*, en The Garland encyclopedia of world music. v. 1. África. Editado por R. M. Stone. New York: Garland Pub. 1997.

COMPES 3491. *Política de Estado para el Pacífico*, Bogotá 2007

CONVERS, Leonor. *Gaiteros y tamboleros, e, 1ª edición*, Bogotá. 2007.

GRUESO, Mary. *Del baúl a la escuela Antología literaria infantil*, Feriva, Buenaventura, 2003.

MARULANDA, Octavio. *El folclor de Colombia*, 1984

Ministerio de Cultura. Lineamientos, Plan nacional de música para la convivencia

Escuelas de música tradicional. Bogotá. 2003.

_____. *Entre pasillo y bambucos*, 1ª edición. Bogotá. 2005.

_____. *Pitos y tambores*. 1ª edición. Bogotá. 2004.

_____. *Música llanera*. 1ª edición. Bogotá. 2004.

_____. *Viva quien toca*. 1ª edición. Bogotá. 2008.

_____. *CIRM Componente investigativo plan ruta de la marimba*. Cali. 2008

OCAMPO, Javier. *El folclor de Colombia*, Bogotá, 1985

TASCÓN, Héctor. Investigación "Marimba' e chonta", IDBA, Documento inédito. Cali. 2005.

_____. Investigación "Marimba' e Guapi", Fondo Mixto del Valle. Documento inédito, Cali. 2007.

_____. *A marimbar, método OIO para tocar la marimba de chonta*. N-textos, Cali 2008.

_____. Investigación "Aspectos musicales de la marimba de chonta, en 5 aires tradicionales que interpreta el conjunto de marimba, según 5 marimberos de Guapi", Beca nacional de investigación en música Programa Estímulos 2008, Documento Inédito, Cali 2008.

Créditos musicales del disco compacto

Productor musical: Alexander Duque G.

Narrador: Héctor Francisco Sánchez

Director musical: Héctor Francisco Sánchez

Estudio de grabación: Sala de música digital Instituto Departamental de Bellas Artes

Técnico de grabación: Neiver Francisco Escobar

Mezcla y masterización: Neiver Francisco Escobar y Alexander Duque G.

Arreglos: Héctor Sánchez y Alexander Duque G.

Músicos

Héctor Francisco Sánchez: Voz: cortes 20, 22, 48. Voz líder: cortes 34, 49, 51, 52. Coros: todos los temas. Marimbas: todos los temas y ejercicios - excepto los cortes 35, 36, 37, 38. Guasás: todos los temas y ejercicios. Bombos: cortes 1, 24, 25, 26, 27, 34, 39, 49, 50, 51, 52, 53. Cununos: cortes 39, 49, 50, 51, 52, 53

Alexander Duque G.: Voz: corte 48. Cununos: todos los temas y ejercicios. Bombos: todos los ejercicios y cortes 39, 49, 50, 51, 52. Guasás: cortes 39, 49, 50, 51, 52

Neiver Francisco Escobar: voz cortes 48.

Estudiantes de interpretación musical del instituto departamental de bellas artes

Freddy Walberto Cuero: Voz: cortes 19, 20, 21, 48. Voz líder: cortes 24, 25, 27. Coros: todos los temas. Bombos: cortes 25, 26, 27, 34. Cununos: corte 25

Heriberto Bonilla: Voz: corte 19. Voz líder: corte 26. Coros: cortes 23, 26, 27, 39, 49, 50, 51, 52. Marimba ejercicios: cortes 35, 36, 37, 38. Cununos: cortes 26, 27, 34.

Guillermo Rentería: Voz: corte 19. Coros: cortes 23, 24, 26, 27, 39, 49, 50, 51, 52. Marimba ejercicios: cortes 35, 36, 37, 38. Cununos: cortes 26, 27, 34.

Músicos invitados

Aleida Caicedo: Voz: cortes 18, 21. Voz líder: corte 53. Coros: cortes 25, 34, 53

Maysy Cundumí: Voz: corte 19, Voz líder: cortes 23, 39, 50. Coros: cortes 39, 49, 50, 51, 52.

Créditos audiovisuales del disco compacto

Productor audiovisual: Héctor Javier Tascón.

Director musical: Héctor Francisco Sánchez

Locaciones: Sala Julio Valencia del Instituto Departamental de Bellas Artes

Cámaras: Ricardo Ahumada y Héctor Javier Tascón

Edición: Héctor Javier Tascón

Luces: Heidy Tascón

Músicos

Guillermo Rentería: Bombo: video 1; Cununo: video 2; Guasá: video 3; Marimba: Video 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17 y 18.

Héctor Francisco Sánchez: Marimba: Video 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17 y 18.

Freddy Walberto Cuero: Baile: Video 12 y 13.

Diseño Y Programación Multimedia

Gaby Gómez V.

Lorena Cabra

Germán García

Luis Carlos Garcés

Fotografía

Héctor Javier Tascón

Alexander Duque G.

Tabla de contenido del disco digital

- 1 NUEVAS EXPRESIONES. "DÁNDOLE DURO" - 02:08 -
HÉCTOR SÁNCHEZ
- 2 EL BOMBO. GOLPE ABIERTO. - 00:25 -
 Corte No. 1 EL BOMBO.
- 3 EL BOMBO. GOLPE CERRADO. - 00:19 -
- 4 EL BOMBO. GOLPE MADERA - 00:15 -
- 5 EL BOMBO. GOLPES SIMULTÁNEOS. ABIERTO MADERA. - 00:22 -
- 6 EL BOMBO. GOLPES SIMULTÁNEOS. CERRADO MADERA. - 00:22 -
- 7 EL BOMBO. COMBINACIÓN DE TODOS LOS GOLPES. - 00:34 -
- 8 EL CUNUNO. GOLPE ABIERTO. - 00:18 -
 Corte No. 2 EL CUNUNO.
- 9 EL CUNUNO. GOLPE DEDOS. - 00:17 -
- 10 EL CUNUNO. GOLPE LATERAL. - 00:18 -
- 11 EL CUNUNO. GOLPE TAPAO. - 00:20 -
- 12 EL CUNUNO. GOLPES SIMULTÁNEOS TRA Y COMBINACIONES - 00:19 -
- 13 EL CUNUNO. COMBINACIONES DE GOLPES. - 00:19 -
- 14 EL GUASÁ. MOVIMIENTO LATERAL ASCENDENTE Y DESCENDENTE. - 00:25 -
 Corte No. 3 EL GUASÁ.
- 15 EL GUASÁ. MOVIMIENTOS FRONTAL ADELANTE Y ATRÁS. - 00:21 -
- 16 EL GUASÁ. COMBINACION DE MOVIMIENTOS. - 00:20 -
- 17 LA MARIMBA. MOVIMIENTO SIMPLE. ALTERNADO.
SIMULTÁNEO DESPLAZAMIENTOS. - 00:48 -
 Corte No. 4 LA MARIMBA
- 18 CUALIDADES ACÚSTICAS DE LA VOZ.
INTENSIDAD. TONO. COLOR. DURACIÓN - 00:42 -
- 19 "CHARLA ENTRE COMPADRES" - 01:43 -
- 20 COPLA. EJEMPLO Nº 1 - 00:22
TRADICIONAL
- 21 COPLA. EJEMPLO Nº2 - 00:19 -
TRADICIONAL
- 22 DÉCIMA DE UN MARIMBERO - 01:35 -
HÉCTOR SÁNCHEZ
- 23 CANTO DE BOGA. FORMA 1. "AGUACERITO LLOVÉ". FORMA 2. "OÍ VE"
TRADICIONAL
 Corte No. 5 MARIMBA. MELODÍA TRANSPORTADA
- 24 BUNDE "PARA EL NIÑO DIOS" - 03:14 -
TRADICIONAL
- 25 BUNDE "SAN ANTONIO". - 01:02 -
TRADICIONAL
- 26 BUNDE "APRENDAMOS EL BUNDE" - 03:55 -
ALEXANDER DUQUE
- 27 BUNDE "ESTE NIÑO QUIERE" 04:51
TRADICIONAL
- 28 EL BOMBO EN EL BUNDE. BASE TUMBA QUE RETUMBA.
VARIACIÓN 1: TUMBA EL BOMBO RETUMBA.
VARIACIÓN 2: TUMBA QUE TUMBA.
- 01:07 -
- 29 EL CUNUNO EN EL BUNDE. BASE TAPA.
VARIACIÓN 1: TAPA EL CUNUNO TAPA.
VARIACIÓN 2: TAPA TRATRATRA TAPA.
- 01:06 -
- 30 EL GAUSÁ EN EL BUNDE. BASE 1. EL GUASÁ. BASE 2. SUENA. VARIACIÓN.
EL GUASÁ SUENA CHACHACHA. - 01:12-
- 31 LA MARIMBA EN EL BUNDE. CANCIÓN "APRENDAMOS EL BUNDE"
MELODÍA ESTRIBILLO. MELODÍA VERSO I Y III. MELODÍA Y VERSO II. - 00:58 -
ALEXANDER DUQUE
- 32 LA MARIMBA EN EL BUNDE. CANCIÓN "APRENDAMOS EL BUNDE"
BORDÓN DEL ESTRIBILLO. BORDÓN VERSOS. - 00:35 -
ALEXANDER DUQUE
- 33 LA MARIMBA EN EL BUNDE. CANCIÓN "APRENDAMOS EL BUNDE"
ENSAMBLE DE BORDÓN Y MELODÍA DEL ESTRIBILLO.
ENSAMBLE DE BORDÓN Y MELODÍA DE LOS VERSOS I Y II. - 01:09 -
ALEXANDER DUQUE
- 34 BUNDE "LA MINA" 00:42
TRADICIONAL
- 35 BUNDE A UN TIEMPO. "PARA EL NIÑO DIOS" - 00:30 -
TRADICIONAL
 Corte No. 6 MARIMBA. BUNDE A UN TIEMPO. "PARA EL NIÑO DIOS"
- 36 BUNDE A DOS TIEMPOS. "APRENDAMOS EL BUNDE" VERSO II. - 00:33 -
ALEXANDER DUQUE
 Corte No. 7 MARIMBA. BUNDE A DOS TIEMPOS. "APRENDAMOS EL BUNDE"
- 37 BUNDE COMBINADO. "EL FLORÓN" - 00:29 -
TRADICIONAL
 Corte No. 8 MARIMBA. BUNDE COMBINADO. "EL FLORÓN"
- 38 LÓGICAS DE ACOMPAÑAMIENTO DE LA MELODÍA EN LA REQUINTA. BUNDE
"PARA EL NIÑO DIOS". POR DISTANCIA DE 8 TABLAS. POR DISTANCIA DE 3 TABLAS.
POR COMBINACIÓN - 00:49 -
TRADICIONAL
 Corte No. 9 MARIMBA. LÓGICAS DE ACOMPAÑAMIENTO DE LA MELODÍA. BUNDE
"PARA EL NIÑO DIOS". POR DISTANCIA DE 8 TABLAS.
 Corte No. 10 MARIMBA. LÓGICAS DE ACOMPAÑAMIENTO DE LA MELODÍA.
BUNDE "PARA EL NIÑO DIOS". POR DISTANCIA DE 3 TABLAS
 Corte No. 11 MARIMBA. LÓGICAS DE ACOMPAÑAMIENTO DE LA MELODÍA.
BUNDE "PARA EL NIÑO DIOS". POR COMBINACIÓN
- 39 AIRES A DOS TIEMPOS. JUCA "LA CADERONA". BORDÓN: PAPACHINA
CHONTADURO. ONDEADA: CADERONA - 02:50 -
TRADICIONAL
 Corte No. 12 BAILANDO LA JUGA
- 40 EL BOMBO GOLPEADOR EN EL CURRULAO. BASE 1. DÉLE DURO. BASE 2. CON
LA HORQUETA. BASE 3. PAPA CON YUCA. BASE 4. COGÉ TU BATEA. - 01:00 -
- 41 EL BOMBO GOLPEADOR EN EL CURRULAO. APOYOS
APOYO 1. CIERRO. APOYO 2. ACOMPAÑO. APOYO 3. MARCANDO. - 01:55 -
- 42 EL BOMBO ARRULLADOR EN EL CURRULAO. BASE BAMBUCO. VARIACIÓN.
EMPUJÁ PA QUE SUENE EL BAMBUCO - 01:22 -
- 43 EL CUNUNO APAGADOR EN EL CURRULAO.
BASE. QUÉ POR QUÉ. - 00:26 -
- 44 EL CUNUNO REPICADOR EN EL CURRULAO. BASE. TRAIGALO PA'CA. CON
GOLPE DEDOS. CON GOLPE LATERAL. - 00:53 -
- 45 EL CUNUNO REPICADOR EN EL CURRULAO. VARIACIONES.
VARIACIÓN 1. TRAIGALO TRA. VARIACIÓN 2. TRAIGALO YA.
VARIACIÓN 3. TRAIGAMELO YA. VARIACIÓN 4. TRAITRAITRAI.
VARIACIÓN 5. TRAIGA TRAIGA TRÁIGALO PA TRA. VARIACIÓN 6. PA TU CASA.
VARIACIÓN 7. TU SA VARIACIÓN 8. PAC TU PAC TRA. - 02:10 -
- 46 EL GUASÁ EN EL CURRULAO. BASE 1. CHACA. BASE 2. LLUVIA.
BASE3. GUAASÁ. - 01:26 -
- 47 LA MARIMBA EN EL CURRULAO. BORDÓN: COMÉ PINTÓN. ONDEADA:
CÓMO SUENA LA MARIMBA
ENSAMBLE: BORDÓN COMÉ PINTÓN Y ONDEADA CÓMO SUENA LA MARIMBA
- 00:53 -
- 48 ENSAMBLE DEL CURRULAO CON ONOMATOPEYAS. 00:35 -
- 49 AIRES A UN TIEMPO. CURRULAO "OÍ MARIMBA". BORDÓN: COMÉ PINTÓN.
ONDEADA: COMO SUENA LA MARIMBA - 02:49 -
- 50 JUCA "LA GUAYABITA" - 03:14 -
TRADICIONAL
 Corte No. 13 ZAPATEO. PREGUNTAS Y REPUESTAS.
- 51 AIRES A UN TIEMPO. BAMBUCO VIEJO "ADIÓS POR EL HOMBRE". BORDÓN:
SALTANDO VOY DE AQUÍ PA'LLÁ ONDEADA: TUSA - 02:32 -
TRADICIONAL
 Corte No. 14 MARIMBA. AIRES A UN TIEMPO. BAMBUCO VIEJO. BORDÓN:
SALTANDO VOY DE AQUÍ PA'LLÁ. ONDEADA: TUSA
- 52 AIRES A UN TIEMPO. PATACORÉ "PATACORÉ". BORDÓN: SAPO CULECO.
ONDEADA: QUÉ TE PASA SAPO VIEJO - 02:50 -
TRADICIONAL
 Corte No. 15 MARIMBA. AIRES A UN TIEMPO. PATACORÉ. BORDÓN: SAPO
CULECO. ONDEADA: QUÉ TE PASA SAPO VIEJO
 Corte No. 16 MARIMBA. AIRES A UN TIEMPO. CURRULAO. BORDÓN: COMÉ
PINTÓN. ONDEADA: COMO SUENA LA MARIMBA
 Corte No. 17 MARIMBA. AIRES A DOS TIEMPOS. CURRULAO "LA CADERONA".
BORDÓN: PACHINA, CHONTADURO. ONDEADA: CADERONA
- 53 BUNDE "EL FLORÓN" - 00:42 -
TRADICIONAL
 Corte No. 18 MARIMBA. LA GUAYABITA

TIEMPO TOTAL: 65:00 minutos



¿QUE TE PASA VO!

CANTO DE PIEL, SEMILLA Y CHONTA



Como una forma de contribuir a la pervivencia cultural de nuestros pueblos y al reconocimiento y preservación de sus aportes al acervo de nuestras expresiones estéticas, el Ministerio de Cultura desarrolla un notable proyecto pedagógico y editorial en el que se inscribe esta cartilla, cuya realización se ha confiado a un destacado grupo de músicos investigadores, docentes del Instituto Departamental de Bellas Artes, que desde tiempo atrás indaga los ricos y diversos entornos sonoros del Pacífico Sur colombiano.

Ese vasto territorio en el que música y danza, cantos de boga y alabaos, arrullos y décimas, marimba y cununo, bombo y guasá, bunde y currulao, animados en la cotidianidad por músicos y cantaoras, se dan cita en un extraordinario concierto de aires que ofrecen sus matices, para componer ese intangible patrimonio que fluye entre los ríos, los manglares, las ensenadas y los palafitos de esta tantas veces desatendida región de nuestro país.

Con metódico empeño, puesto en la recuperación de esta importante tradición musical, los autores perfilan una pieza de “doble canto” que da cuenta de la forma como se estructuran los elementos más relevantes de la música en esta región, a la vez que ofrece nuevas didácticas que permiten trascender la enseñanza oral, de generación en generación, a través de un detallado trabajo escrito y gráfico, destacable en su función educadora, apoyado por el uso de medios audiovisuales para potenciar el aprendizaje a las nuevas generaciones.

Alberto Ayala M.

EL PLAN NACIONAL DE MÚSICA PARA LA CONVIVENCIA

El Gobierno Nacional, a través del Plan Nacional de Desarrollo “Estado Comunitario: Desarrollo Para todos”, ha priorizado como parte de su Programa de Fortalecimiento de la Convivencia y los Valores, la puesta en marcha del Plan Nacional de Música para la Convivencia (PNMC). A partir del año 2002, el PNMC viene formulando y consolidando una política de Estado hacia la música, que contribuya a fortalecer la expresión musical individual y colectiva como factor de construcción de ciudadanía, y que favorezca la sostenibilidad del campo musical a través de la inversión pública continuada y de la articulación de actores, en condiciones de equidad. Esta política se fortalece en el año 2006, con la firma del documento Conpes 3409, en el cual se establece la política de inversión y se definen los cuatro criterios y ocho factores para garantizar el fortalecimiento y la sostenibilidad de las Escuelas de Música.

El ministerio de Cultura, en su propósito de dinamizar la actividad musical del país, apoyar y fomentar las músicas regionales y generar una propuesta de formación musical masiva que parta del contexto local, estructura el Programa Nacional de Músicas Populares, el cual, en el marco del Plan Nacional de Música para la Convivencia, genera una propuesta integrada que abarca estrategias de investigación, divulgación (fomento a festivales nacionales y regionales en diversas músicas populares, tradicionales y urbanas), diseño de programas formativos, materiales didácticos y espacios de encuentro musicales y académicos.

De la misma manera, se ha estructurado un proyecto editorial con asesoría de expertos en músicas tradicionales, para la elaboración de cartillas de formación musical a partir de las dinámicas y lógicas propias de las músicas tradicionales regionales. Este proyecto incorpora la experiencia formativa del PNMC y se articula con los lineamientos formativos concertados con músicos y organizaciones culturales.

En el año 2007 se puso en marcha la estrategia de sostenibilidad del **Plan Nacional de Música para la Convivencia 2007- 2010**. En desarrollo del plan de acción del cuatrienio, se distribuyeron anualmente ocho departamentos prioritarios y **140 municipios** de esos mismos departamentos, con el objeto de cubrir la totalidad del país y lograr alcanzar la meta de **560 escuelas consolidadas en igual número de municipios**.



BELLAS ARTES
Entidad Universitaria
Cali - Colombia



Libertad y Orden
Ministerio de Cultura
República de Colombia



MÚSICA
PARA LA CONVIVENCIA