



PITOS Y TAMBORES

Cartilla de iniciación musical

**Plan Nacional de Música
para la Convivencia**



Libertad y Orden
Ministerio de Cultura
República de Colombia

PITOS Y TAMBORES

Cartilla de iniciación musical

VICTORIANO VALENCIA RINCÓN

PLAN NACIONAL DE MÚSICA PARA LA CONVIVENCIA

DIRECCIÓN DE ARTES - ÁREA DE MÚSICA



Libertad y Orden

Ministerio de Cultura
República de Colombia

MINISTRA DE CULTURA
MARÍA CONSUELO ARAÚJO CASTRO

VICEMINISTRA DE CULTURA
ADRIANA MEJÍA HERNÁNDEZ

SECRETARIA GENERAL
MARÍA BEATRIZ CANAL ACERO

DIRECTORA DE ARTES
CLARISA RUIZ CORREAL

ASESOR DE MÚSICA
ALEJANDRO MANTILLA PULIDO

PROGRAMA NACIONAL DE MÚSICAS POPULARES
LEONARDO GARZÓN ORTIZ
YANETH REYES SUÁREZ

AUTOR
VICTORIANO VALENCIA RINCÓN

MÚSICOS ASESORES
ARLINGTON PARDO PLAZA
MANUEL ANTONIO RODRÍGUEZ
GUSTAVO ANGULO

COORDINADOR DE EDICIÓN
LEONARDO GARZÓN ORTIZ

REVISIÓN DE TEXTOS
LEONARDO GARZÓN

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN
MARTHA CARRIZOSA

IMPRESIÓN
TÉCNICA GRÁFICA SAN

PRODUCCIÓN EDITORIAL
ASOCIACIÓN CULTURAL ARTESANO
artesanoac@hotmail.com

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

PROGRAMA NACIONAL DE MÚSICAS POPULARES

Calle 9 No. 8-31
Teléfonos: (+1) 3369238 - 3369241 - 3369222
Bogotá, D.C. Colombia
www.mincultura.gov.co

PRIMERA EDICIÓN, 2004
© 2004, MINISTERIO DE CULTURA

REPÚBLICA DE COLOMBIA
MINISTERIO DE CULTURA
ISBN 8159-93-8

CONTENIDO

PRESENTACIÓN	4
INTRODUCCIÓN	5
1. LOS PRIMEROS DÍAS EN LA ESCUELA	6
• Los primeros días en la escuela	7
• Actividades a desarrollar con las canciones	7
• D. C. Cortes 1 y 2. EL MUEVE QUE MUEVE	8
• D. C. Cortes 3 y 4. COMO SUENAN	8
• D. C. Cortes 5 y 6. CURRUTÁ o LA RONDA DE LOS INSTRUMENTOS	9
• D. C. Cortes 7 y 8. LA ADIVINANZA	9
• D. C. Corte 9. PÁRATE	10
• Cuadro de Formatos Instrumentales	11
2. ELEMENTOS BÁSICOS DEL SISTEMA MÉTRICO	12
• Pulso	13
• Acento y Compás	13
• Primera división del Pulso	14
• Segunda división del Pulso	15
• División ternaria del Pulso	16
• Matriz Métrica	17
• Modelos de acentuación	18
• Hemíolas y divisiones irregulares del Pulso	20
3. GRAFÍAS PARA ESCRITURAS DE PERCUSIONES	21
• Grafías para escrituras de percusiones	22
• Convenciones generales para la notación musical	23
• Convenciones para maracas y guacho	23
• Convenciones para tambora (bombo)	24
• Convenciones para tambor llamador (tambor macho)	24
• Convenciones para tambor alegre (tambor hembra-currulao)	24
• Convenciones para bombo de banda	26
• Convenciones para redoblante	26
• Convenciones para platillos	26
4. BASES DE PERCUSIÓN	27
• Bases para percusión	28
• Recomendaciones metodológicas para el profesor	28
• Los elementos rítmicos	29
• Corte 10. Ritmo de Tambora	30
• Corte 12. Ritmo de Chandé	31
• Corte 14. Ritmo de Guacherna	32
• Corte 16. Ritmo de Bullerengue	33
• Corte 18. Ritmo de Chalupa	34
• Corte 20. Son de Negro	35
• Corte 22. Ritmo de Cumbia	36
• Corte 24. Ritmo de Puya	36
• Corte 26. Ritmo de Perillero	37
• Corte 28. Ritmo de Gaita	38
• Corte 30. Ritmo de Porro	38
• Corte 32. Son Corrido	39
• Corte 34. Ritmo de Puya	40
• Corte 36. Porro Palitiao o Pelayero	41
• Corte 38. Porro Tapao o Sabanero	45
• Corte 40. Ritmo de Fandango	47
• Variaciones de Maraca sola	48
• Variaciones de dos Maracas	48
• Variaciones de Guacho	48
• Corte 44. Variaciones de Tambora en Cumbia	49
• Anexo 1	50
• Glosario	51
• Contenido del Disco Compacto	52
• Créditos	52



PRESENTACIÓN

A partir del año 2003, el Ministerio de Cultura puso en marcha el *Plan Nacional de Música para la Convivencia* como Política de Estado, proyecto que se enmarca dentro del Programa Fortalecimiento de la Convivencia y los Valores del Plan Nacional de Desarrollo "Hacia un Estado Comunitario".

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

Para el logro de estos propósitos, el Plan se estructura en componentes de la siguiente manera: gestión, formación, dotación de instrumentos y de materiales didácticos, divulgación y consolidación de sistemas de información.

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

Desde 1999 el Área de Música del Ministerio de Cultura inició la implementación del Proyecto de Músicas Tradicionales como experiencia Piloto en los municipios de los Montes de María en Bolívar y Sucre, Tumaco en Nariño y los departamentos del Meta, Araruca, Vichada y Casanare. El proceso priorizó el trabajo formativo con niños, jóvenes y maestros de estos municipios y el fortalecimiento de sus Escuelas. Con la puesta en marcha del *Plan Nacional de Música para la Convivencia*, este proyecto logra cobertura en todos los departamentos del país, atendiendo las particularidades de las músicas tradicionales de cada región o subregión, en una propuesta de Ejes de Música Tradicional.

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

- eje de músicas isleñas: músicas de shotiss, calipso, zoka y otros.
- eje de música vallenata: formatos de acordeón y guitarras con músicas de son, merengue, puya y paseo.
- eje de músicas de pitos y tambores: formatos de gaita, pito atravesado, tambora, baile cantado, 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, abzaos, alabaos y otras prácticas vocales.
- eje de músicas del Pacífico Sur: formato de marimba con músicas de currulao, berejú, entre otros y prácticas vocales.
- eje de músicas andinas del centro oriente: formatos de torbellino, estudiantinas, tríos y prácticas vocales, entre otros, con 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, shofís, rumba y otros.
- eje de músicas andinas del centro sur: formato cucamba, tríos, duetos vocales, con músicas de sanjuanero, caña, rajaleña, bambuco y otros.
- eje de músicas andinas del sur occidente: formatos campesinos, bandas de flautas, andino sureño, con músicas de sanjuanito, pasillo, tincu, hayno y otros.
- eje de músicas llaneras: formatos de arpa y bandola llanera con cuatro y capachos, con músicas de joropo.
- eje de músicas de la amazonía: formatos diversos con músicas de frontera entre músicas de Colombia y de otros países; músicas híbridas entre músicas de colonización y músicas indígenas.

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

Como resultado de varios años de trabajo en procesos de investigación y de experimentación pedagógica, tenemos el placer de entregar la colección Cartillas de Iniciación Musical para Músicas Tradicionales de la presente edición, como una forma de 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.

Los textos están dirigidos a la actualización de músicos que lideran la formación en las Escuelas Municipales en torno a las músicas tradicionales y están destinados a apoyar los procesos de formación con niños y jóvenes.

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

INTRODUCCIÓN

Este material se propone como apoyo y guía pedagógica para la labor de los profesores de las escuelas de música tradicional del eje de pitos y tambores, específicamente para el trabajo del primero de los cuatro niveles propuestos en el proyecto formativo de las escuelas: ritmo-percusivo, ritmo-armónico, melódico e improvisatorio.

De la diversidad de formatos instrumentales correspondientes a la tradición musical del eje de pitos y tambores (departamentos de Córdoba, Sucre, Bolívar, Atlántico y parte del Magdalena), fueron seleccionados para esta cartilla cinco formatos que son: tambora, son de negro y bailes cantaos, millo, gaitas y banda, y tres ritmos por cada uno de ellos. Sin embargo, el profesor debe tener presente que en esta región es común la interpretación de un mayor número de ritmos, los cuales deberán ser incluidos en su proceso de escuela, especialmente aquellos ritmos que corresponden a la práctica musical con mayor influencia en su municipio o subregión.

En la *primera parte* de la cartilla el profesor encontrará cinco canciones diseñadas especialmente para orientar la iniciación musical de los estudiantes y algunas recomendaciones para el trabajo de *los primeros días en la escuela* con base en ellas. El montaje de estas canciones y el desarrollo de las actividades propuestas posibilitarán el contacto con el mundo sonoro tradicional del caribe colombiano a partir de la práctica vocal (onomatopeyas y canto), corporal (movimiento, danza, coreografías) e instrumental. Complementa esta parte del material una caracterización de los formatos, instrumentos y ritmos del eje de pitos y tambores.

En el disco compacto se presentan las canciones en los cortes 1,3,5,7,9, y la pista de las cuatro primeras en los cortes 2,4,6,8, con el fin de motivar la dinámica permanente en el aula y la participación de los estudiantes grupal e individualmente. En las pistas se suprimen algunos canales de grabación o fragmentos para posibilitar el ejercicio vocal-instrumental, coreográfico y creativo. Es muy importante anotar que la utilización de estas canciones no debe limitar el uso de otros repertorios con estas y otras características. Se recomienda al respecto acudir a repertorios lúdicos regionales como rondas infantiles, rimas, adivinanzas y otros, que pueden contribuir en la etapa de iniciación articulando aún más el vínculo de la escuela con la tradición regional.

Con base en las mismas canciones y otras del disco compacto, en la *segunda parte* de la cartilla se abordan progresivamente los rasgos ritmo-métricos de los sistemas musicales del eje de pitos y tambores articulándolos a desempeños instrumentales específicos. Por ejemplo, pulso=palmas y tablas; contratiempo=llamador; primera y/o segunda división=alegre o redoblante... Como apoyo para el desarrollo de estos rasgos métricos se recomienda la consulta permanente del glosario anexo, el cual contiene los conceptos musicales empleados; de igual manera, la consulta de las bases de percusión correspondientes cuando se ejemplifican los contenidos en ritmos específicos. La utilidad de la noción teórica se hace evidente no sólo como herramienta explicativa del fenómeno sonoro sino como herramienta pedagógica para el ejercicio instrumental y ordenadora de la práctica grupal.

La *tercera parte* del material se orienta al montaje de las bases de percusión representativas de los formatos instrumentales y repertorios del eje de pitos y tambores, incluyendo unas recomendaciones metodológicas. Las bases aparecen en el disco compacto a partir del corte 10. Cada corte incluye la presentación del ritmo correspondiente, la audición de ocho compases de la base de percusión con los distintos instrumentos que la conforman y la presentación progresiva de los distintos instrumentos de percusión incluyendo las estructuras rítmicas y variaciones de mayor uso.

La aparición de cada instrumento en la grabación tiene como guía métrica un pulso constante que prepara mediante dos pulsaciones y acompaña cada estructura rítmica. Dicho pulso se escucha en el canal izquierdo de la grabación, mientras que el instrumento aparece en el canal derecho. Cada base de percusión desarrollada es acompañada de una pieza musical que ejemplifica dicho ritmo. La grabación de las bases corresponde a cortes pares del 10 hasta el 40, mientras que las piezas de referencia se encuentran en cortes impares del 11 hasta el 41. Finalmente, se presentan tres cortes de variaciones; en los cortes 42 y 43 de maraca y guacho respectivamente, y en el 44 de tambora en cumbia ordenadas según la utilización gradual de elementos rítmicos más complejos.

Las herramientas teóricas incluidas en esta propuesta deberán siempre ser adaptadas a las particularidades de la música tradicional y en cierta medida traducidas a los discursos del contexto musical. La escritura musical, utilizada en la cartilla para ilustrar los elementos rítmicos y para graficar las estructuras de percusión de los ritmos, se concibe en primera instancia como un recurso del profesor para orientar su labor pedagógica y no como herramienta para que los estudiantes comprendan o trabajen la música. Si el profesor decide abordar esta herramienta en la escuela, se le recomienda tener en cuenta que cada elemento abordado deberá ser vivenciado auditiva, corporal e instrumentalmente antes de presentarlo gráficamente en partitura.

En los ritmos del eje de pitos y tambores se encuentra una gran cantidad de variaciones y estilos sonoros entre distintas poblaciones, agrupaciones y músicos, por lo que es necesario relativizar el abordaje de las estructuras rítmicas, técnicas de ejecución y sonido de este material como verdades absolutas a reproducir en la escuela. Por lo anterior, se le sugiere al profesor contrastar la información suministrada con el conocimiento que tiene de la música de su entorno, con la consulta y análisis de toques de músicos mayores y otros de su entorno y con el intercambio con otros profesores en los talleres de formación. Cada una de estas fuentes y saberes resultarán igualmente válidos para el proceso de escuela.

Finalmente, es necesario destacar la importancia que reviste la participación de reconocidos intérpretes de la tradición musical del caribe colombiano en la grabación del disco compacto, aspecto que garantiza el aporte de estas versiones como una fuente sonora, técnica y estilística de gran valor tanto para la formación de nuevas generaciones de músicos como para la consulta abierta.



1. LOS PRIMEROS DÍAS EN LA ESCUELA

LOS PRIMEROS DÍAS EN LA ESCUELA

Es indudable que los tiempos han cambiado. Antes, tal como lo vivenciaron muchos de los profesores que van a utilizar este material en las escuelas, la música tradicional se aprendía con los mayores, en la casa con un familiar o cerca de ella en donde la música que inundaba el pueblo atraía la curiosidad de muchos. Hoy día, las condiciones de la nueva vida han transformado los mecanismos para acceder a este mundo musical y allí es en donde la escuela se convierte en eje vital para garantizar que la práctica musical continúe cautivando a niños y adultos.

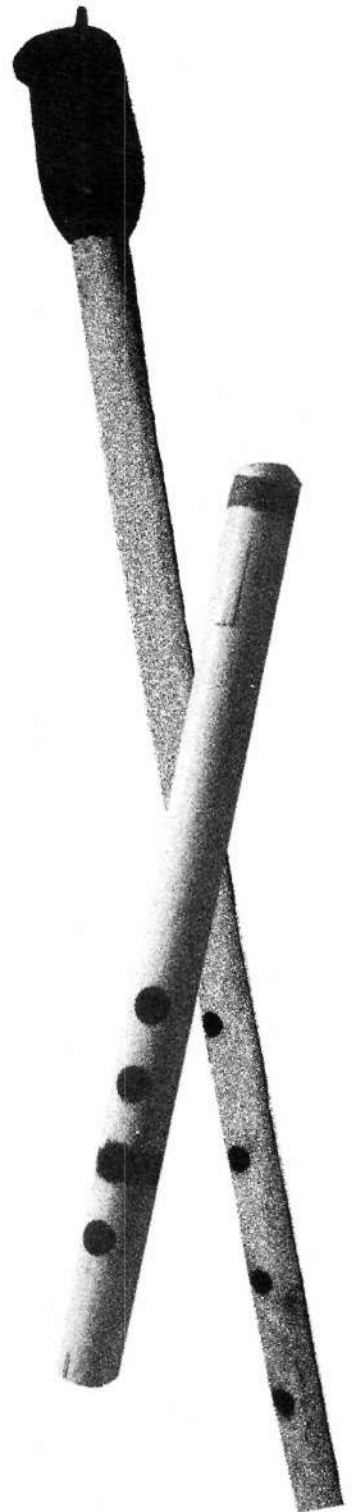
Uno de los valores trascendentes de la música tradicional es su vigencia en la comunidad; antes de aprender a tocarla se escucha, baila y disfruta profundamente, es posible encontrarla en muchos rincones, de ahí que la primera recomendación para el profesor es empapar de esta música al niño que empieza a asistir a la escuela. El disco compacto que acompaña a este material escrito es muy útil al respecto; también se podrán utilizar fuentes sonoras adicionales y se deberán construir estrategias de gestión para traer grupos y músicos mayores al encuentro con los estudiantes. En síntesis, la escuela debe llenarse de sonidos, historias y amigos, y progresivamente convertirse en un polo de gran convocatoria en donde estudiantes, familia y comunidad generan vida y convivencia.

Al iniciar el proceso formativo y antes de abordar las distintas unidades de formación teórica y técnica, se le recomienda al profesor que desarrolle estrategias lúdicas para el contacto entre el niño y la escuela. Bailar, montar coreografías, cantar, construir historias con las distintas canciones de referencia del disco compacto y trabajar concienzudamente las primeras cinco, serán un buen punto de partida.

EL MUEVE QUE MUEVE (1) busca estimular el desarrollo motriz y conciencia del cuerpo en los niños, el trabajar su pista (2) posibilitará en los niños y jóvenes proponer movimiento de otras partes del cuerpo y otros desplazamientos espaciales. CÓMO SUENAN (3), posibilitará apropiar las principales estructuras rítmicas de la cumbia mediante montajes por grupos y rotación interna reproduciéndolas en la pista correspondiente (4). Igual recurso puede utilizarse en CURRUTÁ (5 y 6), en el cual se incorporan características rítmicas y fímblicas de los instrumentos del formato de banda del caribe. LA ADIVINANZA (7), es una canción que busca estimular la creatividad de los estudiantes mediante la creación de textos de adivinanzas y su montaje en la pista (8). Por último, en PÁRATE (9), el profesor contará con una muestra sonora para orientar a sus estudiantes en el amplio y diverso panorama musical tradicional de eje de pitos y tambores mediante ritmos ternarios de los distintos formatos instrumentales trabajados en este material.

ACTIVIDADES A DESARROLLAR CON LAS CANCIONES

Para la práctica de estas canciones se recomienda un espacio amplio y libre de obstáculos que puedan limitar los desplazamientos corporales. El profesor deberá contar con un buen equipo reproductor de discos compactos. Se le recomienda además preparar el material previamente, esto significa, aprenderse las canciones, revisar las bases de percusión y tocarlas, ya que eventualmente puede prescindir de la grabación y cantar y tocar directamente. La práctica instrumental con los estudiantes que se desprenda de estas canciones deberá asumirse en forma posterior a su vivencia auditiva, corporal, lúdica y vocal.



D. C. Cortes 1 y 2. EL MUEVE QUE MUEVE



Este es el baile (je—je)
Del mueve que mueve (je—je)
Vamos a mover...
Las partes del cuerpo...
Mueve que mueve...
Mueve la cabeza...
Muévela pa'lante...
Muévela pa'trás...
Muévela pa'lante, muévela pa'trás
Muévela pa'lante, muévela pa'trás
Muévela, muévela
Muévela, muévela

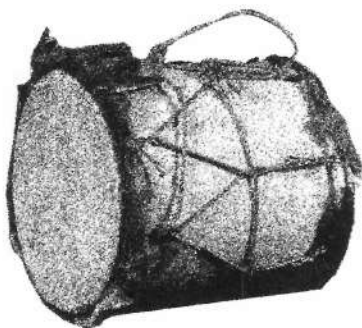
Este es el baile (je—je)...

ACTIVIDADES

- Prepare el trabajo con esta canción mediante juegos en los que se identifiquen ágilmente las partes del cuerpo, verificando que todos los estudiantes las reconozcan. Realice también juegos de desplazamientos con sentidos espaciales opuestos: adelante-atrás, arriba-abajo, izquierda-derecha.
- Escuchen el corte 1 exigiendo la atención acerca de las partes del cuerpo nombradas en la canción y los movimientos que se piden.
- En una segunda audición motive la realización de los movimientos indicados en la canción. Posibilite la propuesta de los estudiantes pero contribuya usted con sus movimientos a propiciar el ambiente lúdico y expresivo. Inicialmente todo el grupo realizará los movimientos de las partes propuestas en la grabación.
- Luego, mientras un grupo de estudiantes realiza la coreografía, otro grupo puede estar cantando el coro responsorial y llevando el pulso con palmas.
- La pista musical posibilita la creación de otros textos orientados al movimiento de distintas partes del cuerpo y otras posibilidades coreográficas. Asigne esta tarea para desarrollarla en grupos.

NOTA: Ver base de EL MUEVE QUE MUEVE en Anexo 1. Pág. 50

D. C. Cortes 3 y 4. CÓMO SUENAN



Oye bien, oye bien cómo suena
Ay, el bom, ay, el bombo en la cumbia
(tá, ti-ti, tá, ti-ti, tá, ti-ti, tá, pum) Bis

Pero escucha bien lo que digo yo
Porque va a sonar es el llamador
(pin, pin, pin, pin) Bis

Pero escucha bien lo que allí sonó
Porque tocaré el alegre yo
(ta-pi-ti-pi-ta-pi-ti, ta-pi-ti-pi-ta-pi-ti) Bis

Pero escucha bien lo que va a sonar
Porque sonarán las maracas ya
(qzz-chá, qzz-chá, qzz-chá, qzz-chá) Bis

Pero escucha bien lo que va a sonar
Porque sonará bombo y llamador...

Pero escucha bien lo que allí sonó
Porque va a sonar bombo, alegre y llamador...

Pero escucha bien lo que allí sonó
Porque sonará toda la percusión...

ACTIVIDADES

- Prepare el trabajo con esta canción mediante la audición de los temas de gaitas y millo incluidos en el disco compacto. Comente acerca de los distintos instrumentos y su función musical.

- Escuchen el corte 3 exigiendo la atención acerca de los instrumentos nombrados en la canción y las onomatopeyas con las cuales se representa la rítmica de cada uno.
- En una segunda audición divida los estudiantes en cuatro grupos para motivar el aprendizaje de una estructura específica en cada uno. Entonces usted podrá ejemplificar en cada instrumento la rítmica correspondiente pidiendo a los estudiantes que imiten el movimiento en la ejecución instrumental mientras reproducen vocalmente las onomatopeyas.
- En las siguientes audiciones cada grupo de estudiantes imitará al instrumento respectivo.
- Rote los grupos por distintos instrumentos a fin de incorporar las diferentes estructuras rítmicas.
- El trabajo con la pista musical, corte 4, posibilita verificar la apropiación de cada una de las estructuras.

NOTA: Ver base de cumbia. Pág. 36

D. C. Cortes 5 y 6. CURRUTÁ o LA RONDA DE LOS INSTRUMENTOS

Currutá, currutá, currutá, currutá, currutácu suena el redoblante
(...) suena el redoblante

Y se armó la gran fiesta imitando los sonidos
Así suenan las trompetas, clarinete y bombardinos
Así suena la trompeta (...) *trompeta*
Así suena el clarinete (...) *el clarinete suena a caña*
Así suena el bombardino (...) *suenan el bombardino*
Así suenan los trombones (...) *trombón, trombón*
Y también suena la tuba (...) *pu, pu, pu, pu, pu*

Y se armó la gran fiesta imitando los sonidos
Así suena el redoblante, con el bombo y los platillos
Así suenan los platillos (...)
Así suena el redoblante (...)
Así también suena el bombo (...)

Y se armó la gran fiesta
Imitando los sonidos
Así suena to'a la banda
Clarinete y bombardino...



ACTIVIDADES

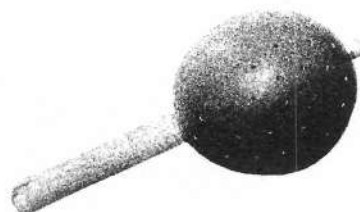
- Prepare el trabajo con esta canción mediante la audición de los temas de banda incluidos en el disco compacto. Comente acerca de los distintos instrumentos y su función musical en la banda; busque la manera de que los estudiantes conozcan dichos instrumentos (utilice fotos, videos, invite a músicos...). Es posible ambientar el espacio de la música de banda jugando con los estudiantes a la fiesta de toros.
- Escuchen el corte 5 exigiendo la atención acerca de los instrumentos nombrados en la canción y las onomatopeyas y/o texto con los cuales se representa el sonido de cada uno.
- Indague acerca de gustos de los estudiantes por un determinado instrumento. Una vez seleccionado el instrumento, ubique a los estudiantes en forma de media luna, tal como se distribuye la banda tipo pelayera en escena, agrupados por instrumentos.
- En las siguientes audiciones cada grupo de estudiantes imitará al instrumento respectivo.
- Rote los grupos por distintos instrumentos, a fin de incorporar las diferentes funciones instrumentales y estructuras rítmicas.
- El trabajo con la pista musical, corte 6, posibilita verificar la apropiación de cada una de las estructuras.

NOTA: Ver base de porro tapao o sabanero. Pág. 45

D. C. Cortes 7 y 8. LA ADIVINANZA

Oye esta adivinanza que me enseñaron a mí
Oye esta adivinanza que me enseñaron a mí
Agua pasó por aquí cate que yo no la vi
Agua pasó por aquí cate que yo no la vi
Agua no, cate si
Agua no, cate si
Adiví, adiví, adivinador
Adiví, adiví, adivinador

Oye esta adivinanza que me enseñaron a mí...



ACTIVIDADES

- Prepare el trabajo con esta canción mediante una sesión de adivinanzas con los estudiantes. Se recomienda acudir previamente donde personas mayores, vecinos, tratando de indagar sobre adivinanzas de la región tal vez ya en desuso.
- Escuchen el corte 7 exigiendo la atención acerca de las adivinanzas contadas. Al terminar la audición consulte sobre el significado de cada una. Repita la audición si es necesario.
- Luego pida a sus estudiantes que canten respondiendo en eco a cada una de las frases de la solista. Pueden acompañarse simultáneamente con palmas. Este ejercicio es fundamental para incorporar elementos rítmicos básicos tales como ataques de frase (entradas), simetría y cuadratura en la forma.
- Con o sin el referente del disco compacto divida a los estudiantes en dos grupos, desarrollando la forma melódica en forma de pregunta-respuesta, es decir, una frase en un grupo y el eco en el otro.
- Posteriormente puede promover el intercambio de las frases. Un grupo canta la primera frase y el segundo le responde con la segunda, tercera o cuarta, siendo 1y2 contrastantes con 3y4. Este ejercicio puede motivar la superposición ritmo-melódica entre estos dos segmentos principales de la canción.
- Finalmente, a partir de la pista, corte 8, proponga con la misma estructura ritmo-melódica el montaje de otras adivinanzas. Posibilite la propuesta creativa de los estudiantes en grupo.

NOTA: Ver base de Son Corrido. Pág. 39

D. C. Corte 9. PÁRATE



Párate, párate ya, a bailar el seis octavos
Párate, párate ya, en los ritmos del Caribe (Bis)
E-e-e-e,

Ven a bailar el fandango y en la corraleja vamos a torear

Párate, párate ya... E-e-e-e,
Ven y bailamos la puya que ya en Barranquilla empezó el Carnaval

Párate, párate ya... E-e-e-e,
Ven a bailar son de negro que en Santa Lucía vamos a cantar

Párate, párate ya... E-e-e-e,
Ven a bailar la Guacherna en el Festival aquí en San Sebastián

ACTIVIDADES

- Escuchen el corte 9.
- Después de una audición completa pregunte a sus estudiantes sobre la cantidad de ritmos distintos escuchados. Lea el texto de la canción y pregunte sobre si conocen o han escuchado hablar de los distintos sitios que allí se mencionan. Generando estas inquietudes sería un buen momento para hablar de los distintos formatos de música tradicional incluidos en el disco compacto, estableciendo las nociones de formato, instrumento y ritmo. Paralelo al progresivo montaje vocal de la canción puede entonces desarrollar las siguientes actividades:
- Realice audiciones de fragmentos de música de cada uno de los formatos a partir de las piezas de referencia incluidas en el disco compacto. Apóyese en el cuadro de la siguiente página y la hoja de contenido del disco.
- Aborde el conocimiento de los distintos instrumentos que conforman dichos formatos escuchando los cortes de las bases, en donde es posible identificarlos claramente uno a uno. Realice entonces observaciones acerca del nombre de los instrumentos, las diferencias en afinación, algo de la técnica de ejecución y posiblemente algo sobre materiales y técnicas de construcción. Entonces posiblemente podrá invitar a la escuela a algún constructor de instrumentos o visitarlo a su lugar de trabajo.
- Consulte acerca de fiestas y festivales de la región Caribe e historias locales y regionales que reflejen el vínculo entre música y comunidad. Invite a un investigador o a un gestor reconocido para que hable con los estudiantes y amplíe su horizonte de conocimiento acerca de la música que están trabajando en la escuela.
- Esta temática puede apoyarse mediante lecturas de geografía e historia de la región caribe colombiana. El apoyo en un mapa en el salón de clase podría ser muy útil.
- Desarrolle otras actividades que usted considere convenientes y adecuadas para reforzar la asimilación del tema tratado.

NOTA: Ver base de PÁRATE en Anexo 1. Pág. 50

FORMATO INSTRUMENTAL	ZONA DE INFLUENCIA	CARACTERÍSTICAS	CONFORMACIÓN INSTRUMENTAL	RITMOS INCLUIDOS EN ESTE MATERIAL
TAMBORA	Depresión momposina, parte de Magdalena y Cesar	Práctica musical de baile cantao, caracterizada melódicamente por la alternancia solista — coro con acompañamiento de palmas y percusiones instrumentales.	Voz y coros, líderes melódicos. Tambor Currulao (tambor improvisador), Tambora (bombo), Palmas y tablas (o gallitos), Maracas (eventualmente guacho).	TAMBORA—TAMBORA CHANDÉ GUACHERNA
SON DE NEGRO Y BAILE CANTAO	Dique y litoral atlántico Comunidades con predominio afroamericano	Al igual que la tambora, se caracteriza por canto con alternancia solista — coro con acompañamiento de palmas y percusiones instrumentales.	Voz y coros, líderes melódicos. Además, En Son de Negro: Tambor Alegre, Palmas y Guacharaca. En Baile Cantao: Tambor Alegre, Tambor Llamador, Tambora (de reciente uso), Palmas y tablas, Maracas.	SON DE NEGRO BULLERENGUE CHALUPA
MILLO (Conjunto de Cañamilleros)	Atlántico y sabanas de Bolívar, Sucre y Córdoba	Interpreta repertorio instrumental y vocal — instrumental en los distintos ritmos (el perillero es fundamentalmente instrumental). Los membranófonos se afinan comparativamente más agudos que en los demás contextos musicales.	Caña de millo o pito atravesado, líder melódico. Tambor Llamador, Tambor Alegre, Tambora, Maracas o Guacho (también llamado Guache). Voz — coros en repertorio vocal — instrumental.	CUMBIA PUYA (atlanticense) PERILLERO
GAITAS (Conjunto de Gaitas)	Montes y sabanas de Bolívar, Sucre y Córdoba	En gaita larga, la gaita hembra tiene cinco orificios y la macho dos. Gaita macho y maraca son ejecutadas por el mismo intérprete, denominado <i>machero</i> . La tambora es de reciente vinculación al formato. Se ejecutan piezas instrumentales y vocales instrumentales. La gaita corta, machihembra o machiembra tiene seis orificios.	Hembrero (Gaita hembra) líder melódico, Machero (Gaita macho) acompañante con maraca sola, Tambor Llamador o Macho, Tambor Alegre o Hembra, Tambora o Bombo (de reciente uso). Voz — coros en repertorio vocal — instrumental. Gaita corta, líder melódico, Maracas o Guacho (Guache). Mismos membranófonos que en el formato de gaita larga.	GAITA PORRO SON CORRIDO (merengue o puya) PUYA (sabanera, en gaita corta)
BANDAS	Sabanas de Córdoba, Sucre y Bolívar	Aunque su origen es europeo, la banda de vientos se incluye dentro del ámbito tradicional por la importancia de su proceso de popularización en el desarrollo socioeconómico y musical del Bolívar Grande, por la adopción de ritmos tradicionales gaiteros y de baile cantado y por la generación de nuevas formas y estilos sonoros que hacen parte de la memoria cultural sinuana y sabanera.	Trompetas (2, 3 o más), Clarinetes (2, 3), Bombardinos (2, 3), Trombones de pistones (2, 3), Tuba (poco usada actualmente), Bombo, redoblante y platillos.	PORRO PALITIAO (campesino o pelayero) PORRO TAPAO (urbano o sabanero) FANDANGO



2. ELEMENTOS BÁSICOS DEL SISTEMA MÉTRICO

PULSO

El pulso, tiempo o metro en ocasiones es ejecutado por un instrumento, como en el caso del bullerengue y otros bailes cantados, en los cuales es común el acompañamiento de la música con palmas y tablas. En otros casos, el pulso no es explícitamente ejecutado, tal como sucede en el porro tapao de banda. Aún así, puede ser percibido y extraído de la música, tal como lo hacen los danzantes quienes realizan sus movimientos en sincronía con ella. El pulso, tiempo o metro puede manifestarse en distintas velocidades. En bullerengue, gaita y porro tiende a ser comparativamente más lento que en chalupa, puya y fandango. En interpretaciones espontáneas, el manejo de la regularidad del pulso no es absolutamente rígido, y en muchos casos en el calor de la fiesta puede apreciarse un incremento gradual del tiempo, fenómeno inconciente para músicos y danzantes. Hoy día, como consecuencia de técnicas de grabación en estudio, es común apreciar una tendencia a exigir una regularidad rigurosa en el manejo del tiempo musical. La percepción del pulso es básica para la práctica musical de conjunto, razón por la cual se le sugiere frecuentemente a los instrumentistas, especialmente en los momentos de iniciación, el llevar el pulso con un pié, con un chasquido de lengua, o acompañar las ejecuciones con movimientos dancísticos. Manejar el pulso ayuda también en el aprendizaje de estructuras rítmicas tanto simples como complejas, de ahí su valor como herramienta de primera mano en la actividad pedagógica.

ACTIVIDADES

Escuchen el tema 3, CÓMO SUENAN.

- Mientras se reproduce el tema pida a sus estudiantes que escuchen con atención las palmas y tablas que acompañan la canción. Pida que las reproduzcan primero con sonidos vocales (pá, tá, chá, u otras sílabas); luego con palmas; luego caminando, haciendo que los pasos coincidan con cada uno de los pulsos.
- Guarde especial cuidado en garantizar la regularidad. Si aprecia que uno o varios de los estudiantes tiene dificultades en adaptarse a la regularidad del tiempo pídale que observe a sus compañeros y trate de imitarlos; también puede ayudar el que usted percuta con los dedos suavemente en alguna parte de su cuerpo. Desde este momento es fundamental que usted exija a sus estudiantes la importancia de escuchar la música, escuchar a sus compañeros y escucharse a sí mismo.
- Repita los mismos ejercicios con el tema 7, LA ADIVINANZA. Realice audiciones comparadas entre este tema y el 3, ya trabajado. Pida a los estudiantes que expresen en cuál de las piezas perciben un pulso más lento o más rápido. Realice estas comparaciones con otros temas del disco compacto.
- Desarrolle otras actividades que usted considere convenientes y adecuadas para reforzar la asimilación del tema tratado, la danza puede ser un elemento corporal de gran ayuda.

EVALUACIÓN

- Realice los ejercicios con el tema 5, CURRUTÁ, en el cual el pulso no es ejecutado efectivamente por ningún instrumento. En este punto usted podrá evaluar la capacidad de percepción y extracción de este elemento rítmico en sus estudiantes.
- Realice entonces ejercicios de ejecución del pulso con palmas e instrumentos de percusión menor, tales como baquetas, tablas, claves y otros, sobre las piezas del formato de tambora (10, 12, 14) y de son de negro y bailes cantaos (16, 18, 20).

ACENTO Y COMPÁS

Aunque en los sistemas de música tradicional es posible detectar acentuaciones características de los ritmos, el propósito de este capítulo es trabajar en torno al acento que agrupa los pulsos para definir los compases. En el repertorio musical de las agrupaciones instrumentales del eje de pitos y tambores, es casi generalizado el uso de compases de dos pulsos, característica métrica básica de la que los estudiantes deben apropiarse. El manejo de la noción de compás es de gran utilidad para determinar la extensión y periodicidad de los patrones rítmicos, aspecto fundamental tanto para el aprendizaje como para la práctica instrumental. Contribuye además en la apropiación de rasgos rítmicos de la forma musical tales como la simetría y cuadratura y para definir nociones temporales amplias como frases y secciones.

ACTIVIDADES

- Escuchen el tema 1, EL MUEVE QUE MUEVE.
- Mientras se reproduce el tema pida a sus estudiantes que lleven el pulso con palmas. Llame entonces la atención sobre el sonido más perceptible del bombo. En ese momento usted podrá reproducir dicho sonido con la onomatopeya *pum* (reproduzca únicamente el sonido abierto). Luego lleve usted el pulso con palmas y pida a sus estudiantes que imiten el sonido del bombo con la onomatopeya *pum*. Luego pida que marquen de nuevo el pulso con palmas en forma simultánea.
- Indague entonces en sus estudiantes con qué regularidad perciben el acento, es decir, cada cuántos pulsos ejecuta el bombo ese sonido abierto. Estableciendo el número dos como la cantidad de pulsos en las que se manifiesta el acento pida

entonces a sus estudiantes que cuenten los pulsos pronunciando los números *ún-dos, ún-dos*, marcando un especial énfasis o acento en el *ún*, el cual debe coincidir con el *pum* del bombo. Complemente este ejercicio con pasos, alternando con pies pulso acentuado y no acentuado.

- Repita los mismos ejercicios con el tema 9, PÁRATE.
- Con base en estos mismos temas realice ejercicios de conteo de acentos, es decir, de compases, completando las extensiones de las frases y secciones principales de los temas; observe con sus estudiantes que dichas extensiones se dan generalmente de cuatro, ocho y dieciséis compases. Promueva el montaje de coreografías con cambios de pasos cada cuatro u ocho compases. Además de reforzar la noción de compás, los estudiantes estarán apropiando elementos estructurales de frases y secciones de forma en la música tradicional.
- Desarrolle otras actividades que usted considere convenientes y adecuadas para reforzar la asimilación del tema tratado. Se recomienda realizar audiciones de músicas con acentos que agrupen distintos números de pulsos (bolero a cuatro, vals a tres, pasodoble a dos...).

EVALUACIÓN

- Realice los ejercicios con el tema 5, CURRUTÁ, en el cual el acento no es ejecutado efectivamente por ningún instrumento.
- Realice ejercicios de ejecución con instrumentos de percusión como la tambora y otros de madera y parche. Trabaje ejecución alternada de parche (pulso acentuado) y madera (pulso no acentuado).

PRIMERA DIVISIÓN DEL PULSO

DIVISIÓN BINARIA. CONTRATIEMPO

En ciertas músicas del eje de pitos y tambores la división binaria del pulso es ejecutada por un instrumento, tal como lo hacen las maracas en la cumbia. En el aprendizaje de la rítmica de este instrumento resalte la ubicación del movimiento a tiempo (abajo) y a contratiempo (arriba) comunes en la maraca sola y en par y en el guacho. Estableciendo un paralelo, en las secciones de clarinetes de los porros de banda el movimiento hacia abajo descrito coincide con el apagado de los platillos y el movimiento hacia arriba con el roce abierto. Volviendo a la cumbia, el tambor llamador ejecuta el contratiempo, es decir, coincide con el movimiento hacia arriba de los idiófonos ya mencionados. Como estrategia inicial para la práctica del llamador en la cumbia, el ejecutante puede marcar el pulso con la otra mano suavemente sobre el cuero o el vaso del tambor, dependiendo de su colocación vertical u horizontal respectivamente.

ACTIVIDADES

- Escuchen el tema 3, COMO SUENAN.
- Mientras se reproduce el tema aborde el pulso con los estudiantes según la metodología anteriormente trabajada. Finalmente indíqueles que lleven el pulso con la onomatopeya *chá*. Llame entonces la atención sobre el sonido de las maracas en los fragmentos en los que suena. Pida entonces la imitación del sonido de dicho instrumento manteniendo la onomatopeya *chá* a tiempo y agregando la onomatopeya *qz* a contratiempo. Sugiera agregar palmas para llevar el pulso.
- En un segundo ejercicio, reproduzca de nuevo el tema y pida a sus estudiantes que lleven el pulso con palmas. Llame entonces la atención sobre el sonido del tambor llamador. Pida entonces la imitación del sonido de dicho instrumento con la onomatopeya *pin*.
- Divida entonces a sus estudiantes en dos grupos. Mientras todos llevan el pulso con palmas un grupo imita el sonido de las maracas mientras que el otro imita el llamador; posteriormente intercambie los roles. Luego intente realizarlo suprimiendo las palmas e intercambie de nuevo los grupos. Es posible subdividir entonces el grupo en tres o cuatro. Uno lleva la onomatopeya de las maracas, otro del llamador, otro de las palmas y otro puede llevar pulso acentuado y no acentuado en percusiones. El ejercicio puede complementarse rotando las distintas líneas cada cuatro u ocho compases.
- Repita los mismos ejercicios con el tema 7, LA ADIVINANZA.
- Posteriormente es factible llevar las estructuras de maraca y llamador a los instrumentos correspondientes. Realice la orientación técnica instrumental adecuada.
- Desarrolle otras actividades que usted considere convenientes y adecuadas para reforzar la asimilación del tema tratado. Se recomienda el montaje de la danza de la cumbia en la cual un pié completamente apoyado marca el tiempo mientras que el otro, apoyado solo en la punta, marca el contratiempo.

EVALUACIÓN

- Verifique la apropiación de las estructuras de maraca y llamador (primero con onomatopeyas y después en instrumentos) sobre los temas 23 (cumbia) y 29 (gaita) y posteriormente sobre los temas 39 (puya en gaita corta) y 33 (son corrido).
- Proponga el montaje autónomo de bases en grupos de tres estudiantes, uno palmas (pulso), otro maracas (división binaria), y otro llamador (contratiempo) con rotación de instrumentos.

SEGUNDA DIVISIÓN DEL PULSO

SUBDIVISIÓN BINARIA

El tambor alegre en la cumbia tipo soledad representa un ejemplo de segunda división del pulso en ritmo binario. Un aspecto técnico a resaltar en tambores cuando la rítmica presenta la subdivisión del pulso es la alternancia en la ejecución: *derecha-izquierda-derecha-izquierda...* o *izquierda-derecha-izquierda-derecha...* dependiendo tanto de la lateralidad predominante en el instrumentista como de las fímblicas usadas. En términos generales, para el montaje de las distintas bases de percusión del material se recomienda la ubicación de pulso y contratiempo en mano derecha para alegre y redoblante y la subdivisión en la mano izquierda, técnica que deberá invertirse para ejecutantes con lateralidad izquierda predominante.

La tambora de cumbia también presenta la segunda división del pulso, aunque solamente en el segundo elemento de la división del pulso, es decir, subdivide el contratiempo. La subdivisión del contratiempo es muy común también en variaciones de maraca sola y en par y característica de la guacharaca de paseo vallenato, no trabajada en este material. Al igual que con el alegre, en idiófonos se da la tendencia a la alternancia *abajo-arriba-abajo-arriba...* en las estructuras que presentan la segunda división del pulso.

ACTIVIDADES

- Escuchen el tema 2, pista de EL MUEVE QUE MUEVE.
- Mientras se reproduce el tema pida a sus estudiantes especial atención en la estructura que desarrolla el tambor alegre, si es necesario ejecútela usted mismo sobre la grabación, permitiendo que ellos lo observen cuidadosamente.
- Luego intente ir construyendo dicha estructura con onomatopeyas en tres pasos. En el primer paso pida a los estudiantes que lleven el pulso con la onomatopeya *tá*, que representa el *canteo*. En el segundo paso se agrega el contratiempo con *tú*, que representa el *tapado*, evidencie que estos dos golpes son ejecutados con la mano derecha. En el tercer y último paso introduzca la onomatopeya *pi*, representando los golpes de dedos de la mano izquierda, de esta manera cada pulso queda representado *tá, pi, tú, pi*. Es posible entonces que usted muestre la variación ejecutada en la sección sin coro, en donde puede proponer las onomatopeyas *tá, pi, tá, pi*, ya que la mano derecha solo percute en canteo.
- Disponga a los estudiantes sentados en semicírculo y repita los pasos anteriores. Luego pida que percutan con sus manos sobre las piernas alternando derecha e izquierda, llevando tiempo y contratiempo con la mano derecha. Puede practicarlo simultáneamente con onomatopeyas o prescindiendo de ellas. Luego invierta la mano de iniciación y pida que se reproduzca la misma estructura llevando tiempo y contratiempo con mano izquierda. Tenga entonces especial cuidado en detectar la lateralidad predominante en cada uno de sus estudiantes (diestra o izquierda) para que el posterior montaje de las bases de percusión se adecue a sus condiciones.
- Apropiada esta estructura, llévela a percusiones tales como baquetas sobre una misma superficie o con discriminación de dos o tres fímblicas, por ejemplo, tiempo una, contratiempo otra y subdivisión otra.
- Ejemplifique ante los estudiantes otras estructuras de tambor alegre basadas en la segunda división del pulso comentando que contienen la misma estructura aunque presentan distintas fímblicas y acentuaciones.
- Desarrolle otras actividades que usted considere convenientes y adecuadas para reforzar la asimilación del tema tratado.

EVALUACIÓN

- Verifique la apropiación de la segunda división del pulso mediante acompañamiento con percusiones corporales y onomatopeyas de piezas binarias del disco compacto, por ejemplo, bullerengue, cumbia y porro de banda.
- Promueva la práctica en la ejecución grupal e individualmente del alegre de EL MUEVE QUE MUEVE sobre la grabación.
- Proponga el montaje autónomo de bases en grupos de cuatro estudiantes, uno palmas (pulso), otro maraca (división binaria), otro llamador (contratiempo) y otro alegre (subdivisión). Exija la rotación de instrumentos.

DIVISIÓN TERNARIA DEL PULSO

CONTRATIEMPO TERNARIO

La división ternaria del pulso es ejecutada por el tambor alegre en puya atlanticense, el redoblante en fandango y la guacharaca en son de negro. En la técnica instrumental alternada *derecha-izquierda-derecha-izquierda...* o *abajo-arriba-abajo-arriba...* debe anotarse que el pulso se traslada de sentido, debido a la división en tres elementos, aspecto que debe trabajarse ampliamente para la definición de los acentos correspondientes. Es importante observar la tradición técnica en el redoblante de fandango en banda que omite dicha traslación por la ejecución *derecha-derecha-izquierda* en cada pulso.

El llamador en la puya atlanticense marca el punto de contratiempo más usado en los ritmos de los diferentes formatos instrumentales del eje de pitos y tambores: el segundo elemento de la división ternaria. Este punto es además acentuado por el guache, aunque es conveniente anotar la tendencia interpretativa casi generalizada a binarizar este contratiempo ternario en idiófonos y platillos de banda. De esta manera, el segundo evento de la división ternaria se aproxima un poco al tercero. Por supuesto, en algunos contextos musicales dicha tendencia no se da, ubicando el contratiempo ternario en su punto métrico teórico con rigor.

ACTIVIDADES

- Escuchen el tema 9, *PÁRATE*.
- Trabaje el fragmento del coro *párate, párate ya*. Comience recitando el texto (sin entonación) y luego cántelo cuando se haya logrado la precisión rítmica.
- Luego, sin referente de audio, establezca un pulso constante con palmas y recite el texto exigiendo la imitación en espejo de sus estudiantes. Es decir, usted recita el texto y los estudiantes lo imitan. Observe que entre su recitación y la respuesta existe un pulso de separación, con lo cual cada intervención suya o de los estudiantes dura dos compases.
- Enriquezca el ejercicio con otras palabras esdrújulas, tales como: *gózalo, gózalo, ya, báilalo...*; *bríncale...*; *tócalo...* e incluso con onomatopeyas, tales como: *tápiti-tápiti-tá; tácurru-tácurru-tá; cháquichi-cháquichi-chá...* que van a ser de gran utilidad al abordar los instrumentos de percusión. Promueva también la participación de los estudiantes en la utilización de otras palabras y onomatopeyas.
- Disponga a los estudiantes sentados en semicírculo y pida que percutan con sus manos sobre las piernas alternando derecha e izquierda estableciendo la división ternaria del pulso. Observe que debido a la alternancia de manos y a la división del pulso en tres fracciones, los pulsos sucesivos se trasladan de una mano a la otra. Pida a los estudiantes que cuenten los pulsos del compás *ún-dos, ún-dos...* Haga coincidir a todos el *ún* con mano derecha, así el *dos* coincidirá con la izquierda. Posteriormente reinicie el ejercicio haciendo coincidir el *ún* con mano izquierda. Finalmente realice práctica de percusiones de esta rítmica con baquetas o manos en instrumentos.
- Para trabajar el contratiempo ternario reproduzca de nuevo el tema y pida a sus estudiantes que lleven el pulso con la onomatopeya *chá*. Llame entonces la atención sobre el sonido de las maracas en los fragmentos en los que suena. Pida entonces la imitación de dicho sonido manteniendo la onomatopeya *chá* a tiempo y agregando la onomatopeya *qz* a contratiempo. Sugiera entonces agregar palmas para llevar el pulso.
- En un segundo ejercicio reproduzca de nuevo el tema y pida a sus estudiantes que lleven el pulso con palmas. Llame entonces la atención sobre el sonido del tambor llamador. Pida entonces la imitación de dicho sonido con la onomatopeya *pin*.
- Divida entonces a sus estudiantes en dos grupos. Mientras todos llevan el pulso con palmas un grupo imita el sonido de las maracas mientras que el otro imita el llamador. Posteriormente intercambie los roles. Luego intente realizarlo suprimiendo las palmas e intercambie de nuevo los grupos. Superponga entonces el ejercicio de palabras esdrújulas y onomatopeyas de instrumentos ya trabajado. En este momento es posible subdividir el grupo en tres o cuatro, asignando distintos roles a cada uno y rotando las distintas rítmicas cada cuatro u ocho compases.
- Posteriormente es factible transferir las estructuras de maraca y llamador a los instrumentos correspondientes. Realice la orientación técnica instrumental adecuada.
- Desarrolle otras actividades que usted considere convenientes y adecuadas para reforzar la asimilación del tema tratado.

EVALUACIÓN

- Verifique la apropiación de las estructuras de maraca y llamador (onomatopeyas primero y después en instrumentos) sobre el tema 25 (puya atlanticense).

- Proponga el montaje autónomo de bases en grupos de cuatro estudiantes, uno palmas (pulso), otro maracas (división binaria), otro llamador (contratiempo) y otro llevando la estructura de la matriz (seis eventos) con manos o baquetas en otro instrumento de percusión. Exija la rotación de instrumentos.

MATRIZ MÉTRICA

Dos matrices métricas reúnen los diferentes ritmos del eje de pitos y tambores. Una, binaria, de ocho eventos definidos por acento, pulso, primera división del pulso y segunda división del pulso (subdivisión). La otra, ternaria, de seis eventos definidos por pulso, acento y primera división.

MATRIZ MÉTRICA BINARIA



MATRIZ MÉTRICA TERNARIA



En las estructuras rítmicas de percusión la noción de matriz es una herramienta sumamente útil para la sincronización de los patrones de los instrumentos mediante la 'alineación' de los golpes o eventos coincidentes en determinados puntos de la matriz. Tener una clara conciencia de dichas alineaciones es garantía para obtener una buena estabilidad del tiempo en el ritmo abordado. Por otra parte, la noción de matriz constituye un sólido punto de partida para la aproximación a la lectura y escritura musical, el afianzamiento de los elementos rítmicos y el desarrollo de criterios técnicos instrumentales tales como alternancia y lateralidad.

ACTIVIDADES

- Escuchen el tema 23 DOS COLOMBIAS—Cumbia. Posteriormente escuchen el corte 22, RITMO DE CUMBIA.
- Desarrolle el montaje de dicho ritmo siguiendo el orden del disco compacto. Realice la orientación técnica adecuada en cada instrumento. Trabaje el tiempo necesario para lograr el montaje autónomo de dicha base en grupos de estudiantes.
- Superponga entonces la estructura que representa la matriz métrica binaria percutiendo con baquetas en una superficie contrastante tímbricamente con los instrumentos del conjunto.
- Siempre tocando, los estudiantes la base de cumbia y usted la matriz, pida que observen con cuál o cuáles golpes de la matriz coinciden los del tambor alegre. La conclusión es que en el patrón básico de cumbia tipo 'soledeño' el alegre reproduce la matriz métrica binaria.
- Pida entonces acompañar la estructura del alegre únicamente con palmas a tiempo (marcando el pulso). Exija la atención sobre los golpes del alegre que coinciden con las palmas (1 y 5 de la matriz). Superponga entonces el llamador y observe las coincidencias (3 y 7). Luego el guacho (1, 3, 5 y 7). Paralelo a este análisis de alineaciones en golpes de los instrumentos podrá establecerse la ubicación de elementos rítmicos en el alegre (y la matriz) tales como pulso, primera división y contratiempo.
- Resalte la importancia que reviste para la estabilidad del tiempo el buscar la mayor exactitud en la ejecución de los golpes que coinciden.
- La matriz métrica representa un recurso apropiado para la aproximación a la lectura y escritura musical. De todas formas es un recurso opcional en el aula y está supeditado al desarrollo escolar de los estudiantes ya que exige ciertas capacidades de abstracción e incluso el uso de elementos del lenguaje escrito.
- Utilizando como recurso gráfico puntos o rayas, grafique los ocho eventos de la matriz en el tablero y numérelos encima.
- Entonces puede graficar directamente el alegre colocando bajo dichos puntos D=derecha o I=izquierda y más abajo las iniciales de los golpes realizados A=abierto, Q=quemao... (ver códigos de escritura para tambor alegre).
- Grafique entonces los elementos rítmicos trabajados, a saber, pulso, acento, división, contratiempo... utilizando símbolos diferenciados e incluso figuras de instrumentos que representen dichos elementos. Por ejemplo: una mano-palma o una tabla para el pulso; un llamador para el contratiempo; una maraca o guacho con flecha abajo para el tiempo y con flecha hacia arriba para el contratiempo...
- Finalmente pida observar la correspondencia entre los golpes del alegre y de la tambora abordando sus golpes uno a uno, por ser una estructura relativamente más compleja. Primero ubique el golpe en madera a tiempo, después el primero de los dos del aro (contratiempo), después el del parche... Si es necesario reduzca el tempo (velocidad del ritmo) para aclarar la percepción.
- Para la graficación de la tambora deberá utilizarse una matriz doble, es decir, dieciséis eventos, momento en el cual podrán adicionarse las barras divisorias y la

noción de compás. También en este momento puede hacerse el tránsito de los puntos o rayas iniciales a corcheas sin cabeza agrupadas por pulsos para representar la matriz.

- Repita el mismo procedimiento desarrollado con el ritmo de cumbia para el montaje de un ritmo ternario. Se propone la base 24 PUYA ATLANTICENSE.

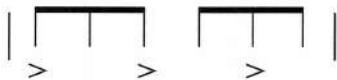
EVALUACIÓN

- Con base en la audición de distintas piezas del disco compacto exija la deducción de la matriz correspondiente practicándola en percusiones corporales, onomatopeyas o percusiones instrumentales.
- Proponga la ejecución colectiva de una matriz determinada en percusiones, llevando el pulso con los pies. Exija entonces la reproducción de elementos rítmicos determinados (pulso, acento, contratiempo...) con onomatopeyas. Transfíeralos a la percusión acentuando los elementos de la matriz correspondientes.
- Si aborda la lectura y escritura musical diseñe ejercicios elementales de lectura a partir de la matriz que involucren los elementos rítmicos básicos.

MODELOS DE ACENTUACIÓN
(REGÍMENES ACENTUALES O CLAVES)

En las músicas tradicionales del eje de pitos y tambores es posible identificar varios modelos de acentuación. Unos de un compás de extensión, tales como:

MODELO 1



Este modelo manifiesta tres acentuaciones sobre la matriz ternaria ubicadas en los elementos 1, 3 y 5. Estructura ritmos como el fandango y la puya atlanticense. La acentuación del elemento 3 de la matriz produce la síncopa central ternaria.



ACTIVIDADES

- Desarrolle base de bombo de PÁRATE.
- Desarrolle base de bombo del corte 40 (fandango).
- Desarrolle base de tambora del corte 24 (puya atlanticense).

MODELO 2



Es una de las formas de binarización del modelo anterior acentuando los elementos 1, 4 y 7 de la matriz. Este modelo se denomina clave africana, clave tres+tres o tresillo cubano. Se encuentra en el ritmo viejo de EL MUEVE QUE MUEVE. La acentuación del elemento 4 produce la síncopa central binaria.



ACTIVIDADES

- Desarrolle base de bombo de EL MUEVE QUE MUEVE.
- Realice audiciones de champeta y reggaeton.

MODELO 3



Variación del modelo anterior. Es posible denominarlo clave de jalao. Estructura ritmos tales como son corrido (jalao, puya sabanera), perillero, chalupa y berroche. Posee también tres puntos enfáticos, ubicados en el segundo, cuarto y séptimo elementos de la matriz binaria. La acentuación del segundo elemento genera un segundo punto de síncopa en la matriz binaria, muy frecuente a nivel melódico.



En síntesis, estos son los dos puntos más frecuentes de síncopa en la matriz binaria.



ACTIVIDADES

- Desarrolle base de tambora del corte 32 (son corrido).
- Desarrolle base de tambora del corte 26 (perillero).

Otros modelos de acentuación se desarrollan en dos compases, tales como:

MODELO 4



Esta clave consiste en la acentuación del séptimo elemento de la matriz binaria cada dos compases, el cual se marca por acción del parche de la tambora en la cumbia, razón por la que se denomina clave de cumbia. Este modelo está presente también en el bullerengue, en el porro palitiao de banda y en los ritmos de gaita y porro del conjunto de gaitas.

ACTIVIDADES

- Desarrolle base y variaciones de tambora del corte 44 (tambora en cumbia).
- Desarrolle base y variaciones de bombo del corte 36 (porro palitiao).

MODELO 5



Esta clave manifiesta tres acentuaciones en el transcurso de dos compases. En el primer compás se acentúan el primer y séptimo elemento de la matriz mientras que en el segundo el quinto elemento, en el porro esta última acentuación no es tan rígida. Esta clave está presente en el ritmo de tambora y en el porro tapao.

ACTIVIDADES

- Desarrolle base de tambora del corte 10 (tambora).
- Desarrolle base de bombo del corte 38 (porro tapao).

Complementando este modelo con golpes usuales en el ritmo de tambora, se genera:



Modelo conocido como clave colombiana (sustentado entre otros por el maestro Antonio María Peñalosa).

EVALUACIÓN

- Verifique la apropiación de las distintas estructuras de tambora y bombo propuestas en las actividades en las piezas de referencia que aparecen después de cada base.
- Realice audiciones de estructuras de tambor alegre en los ritmos que presentan los modelos expuestos y promueva su identificación por parte de los estudiantes.
- Proponga el montaje autónomo de bases en grupos de cinco estudiantes.

HEMIOLAS Y DIVISIONES IRREGULARES DEL PULSO

Una de las hemiolas más comunes en la música del eje de pitos y tambores se encuentra en el fandango de banda, sobre matriz ternaria, en el cual es frecuente encontrar acentuaciones en bombo, redoblante o platillos que agrupan sucesivamente cuatro elementos de la matriz. De esta manera, en la extensión de dos compases se perciben tres acentos principales y no dos como ocurre con dos compases normales de tiempo ternario. En el ejemplo, en los dos primeros compases de presenta la base y en los dos siguientes la hemiola. Las líneas punteadas marcan la 'nueva' percepción de acentos. Vale anotar que esta hemiola no necesariamente se practica en forma simultánea en todos los instrumentos de la base.

Platillos

Bombo

Redoblante

En los ritmos del eje de pitos y tambores la división irregular del pulso se da tanto en la subdivisión ternaria del pulso en ritmos binarios, tal como opera el alegre en gaita (ver dicha base) y también en algunos repiques de maracas (ver variaciones del track 42), como en la subdivisión binaria en ritmos ternarios, tal como ocurre en ciertas variaciones de redoblante en fandango y de alegre callejero en son de negro (vea las bases correspondientes). A continuación un ejemplo de división irregular del pulso en el alegre de la gaita. Observe que las matrices de tambora y alegre se oponen.

Tambora

Tambor Alegre

ACTIVIDADES

- Tenga en cuenta que hemiolas y divisiones irregulares del pulso son recursos rítmicos de gran utilidad a nivel improvisatorio. Estos conceptos deberá abordarlos en forma posterior al montaje de las distintas bases.
- Realice audición colectiva del tema 41, VÁMONOS CAMINANDO, identifique con los estudiantes los sectores en donde se producen hemiolas. Un buen recurso para abordar la hemiola del fandango consiste en trabajar inicialmente la clave ternaria *púm-ta-ta, púm-ta-ta...* cuyos sonidos se ubican en los elementos uno, tres y cinco de la matriz. Luego, manteniendo la misma rítmica, modifique las onomatopeyas de la siguiente manera: *púm-ta, púm-ta, púm-ta...* obteniendo así tres acentuaciones en vez de las dos originales. Divida a los estudiantes en dos grupos y superponga las dos onomatopeyas. Transfiera las acentuaciones a los instrumentos de percusión.
- Con base en el mismo tema identifique con los estudiantes los sectores en donde se producen divisiones irregulares del pulso en el redoblante. Trabaje inicialmente la división ternaria del pulso con la onomatopeya *tácurru-tácurru...* Luego, subdivida cada pulso utilizando la onomatopeya *tácurrucu-tácurrucu...* estructura en la que cada evento se produce en forma más ágil. Divida a los estudiantes en dos grupos y superponga las dos onomatopeyas. Transfiera las acentuaciones al redoblante y otros instrumentos de percusión.
- Para divisiones irregulares del pulso en ritmos binarios se recomienda trabajar base y variaciones de alegre en gaita, corte 28 del disco compacto.

3. GRAFÍAS PARA
ESCRITURA DE PERCUSIONES

GRAFÍAS PARA ESCRITURA DE PERCUSIONES

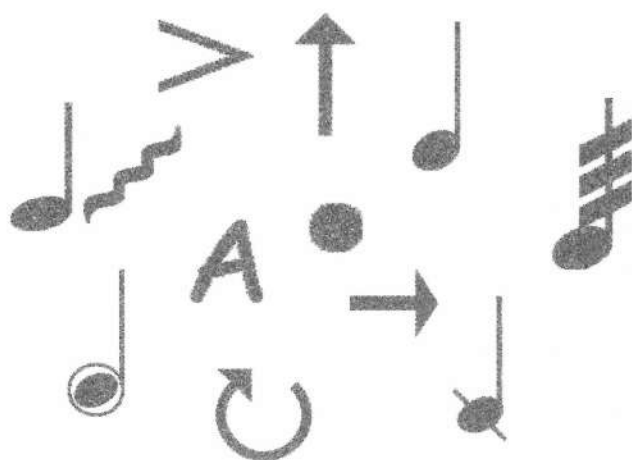
NOTA

Este contenido se desarrolla como guía para el maestro, por lo que no contiene actividades específicas a desarrollar con los estudiantes.

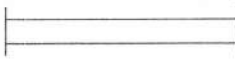
Una grafía es un signo o conjunto de signos con que se representa un sonido. Aunque los instrumentos de percusión de los formatos instrumentales del eje de pitos y tambores son de afinación indeterminada, en su interpretación producen distintos timbres diferenciados tanto por su constitución física como por los modos de acción ejercidos sobre él. En términos generales, para el establecimiento de estos códigos gráficos se tuvieron en cuenta cuatro aspectos:

- *Posibilidades tímbricas del instrumento y/o número de elementos que lo conforman.* Este aspecto condujo a la selección de uno o dos planos diferenciados para la escritura de los instrumentos. Por ejemplo, la tambora cuenta con madera y parche obligando a la escritura en dos planos, mientras que el tambor alegre, instrumento en el que generalmente se percute en el parche, se grafica en un sólo plano. También se escriben a dos planos las maracas (en par), con el propósito de discriminar la acción de cada una.
- *Recursos técnicos en la ejecución.* En este aspecto se tiene en cuenta tanto las posibilidades en modos de acción, tales como el percutir con la mano, con un dedo, presionando, rebotando..., como el sector del instrumento en el que se percute: en el borde, en el centro... Cada uno de estos modos de acción y tímbrica producida recibe comúnmente un nombre específico. En la propuesta se recogen las denominaciones más usuales de dichos golpes, especialmente en el tambor alegre. Sin embargo, el profesor deberá estar atento a enriquecer y/o traducir dichas denominaciones con términos usuales en su subregión que tal vez no aparecen en este material. Como se aprecia en los códigos de alegre, esta tímbrica se representa, generalmente, por la letra inicial de su nombre; A=abierto, B=bajoneo...
- *Lateralidad en la acción.* En este aspecto se indica la mano que ejecuta el movimiento o golpe principal. I=izquierda y D=derecha. Al respecto, se le recomienda al profesor detectar la lateralidad predominante en sus estudiantes con el fin de adecuar, mediante inversión, las propuestas de lateralidad que aparecen en los distintos patrones escritos.
- *Direccionalidad del movimiento.* En este aspecto se indica el movimiento espacial aproximado para producir el sonido con flechas, hacia arriba, hacia abajo, giros... Se establece esencialmente en idiófonos (maraca sola, en par, guacho, totuma y guacharaca).

La propuesta gráfica establece inicialmente unos signos generales. Posteriormente, se aborda instrumento por instrumento codificando las tímbricas (golpes) usuales con indicaciones acerca de formas de acción sobre el instrumento para la producción del sonido respectivo. Se comprende que la grabación es limitada para orientar acerca de la producción del sonido, tarea en la cual el profesor debe contribuir con la ejemplificación y orientación técnica adecuada.

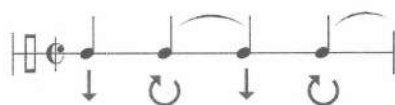


CONVENCIONES GENERALES PARA LA NOTACIÓN MUSICAL

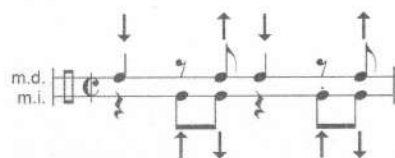
CONVENCIÓN	DESCRIPCIÓN
	Monograma. Pauta de una línea utilizada para instrumentos de percusión de altura indeterminada.
	Pauta de dos líneas. Se utiliza para escribir instrumentos dobles (por ejemplo maracas) o instrumentos de percusión con dos tímbricas contrastantes (por ejemplo, madera y parche en la tambora).
	Clave para instrumentos de percusión con altura indeterminada.
	Acento. Se utiliza para indicar un énfasis especial en uno o varios golpes de un patrón o serie.
	Percusión o movimiento con mano izquierda. Se escribe sobre la tímbrica deseada.
	Percusión o movimiento con mano derecha. Se escribe sobre la tímbrica deseada.
	Redoble, revuelo, rebruje... En tambores, ejecución alternada de manos lo más rápido posible. En semillas, movimiento ágil permitiendo la fricción.

CONVENCIONES PARA MARACAS Y GUACHO

CÓDIGO	TÍMBRICA – DENOMINACIÓN
	Golpe seco, sin permitir que las semillas hagan fricción.
	Fricción. Movimiento permitiendo que las semillas friccionen el interior del instrumento.
	Movimiento ascendente.
	Movimiento descendente.
	Movimiento ascendente con giro de muñeca. En el guache depende de la lateralidad del ejecutante.
	Movimiento hacia el frente.
	Movimiento hacia atrás (hacia el cuerpo del ejecutante).
	Golpe de muñeca hacia arriba.
	Golpe de muñeca hacia abajo.



Ejemplo de escritura para guache o una maraca.



Ejemplo de escritura a dos maracas.

CONVENCIONES PARA TAMBORA

CÓDIGO



Abierto o cuero. Golpe con baqueta en parche.



Tapado. Percusión en parche impidiendo la vibración. Se percute presionando el parche con la punta de la baqueta.



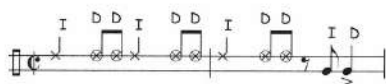
Redoble (rebote) en parche con una baqueta.



Madera. Percusión en el vaso de la tambora.



Aro. Percusión en la parte del cuero que abraza el vaso de la tambora.



Ejemplo de escritura a dos planos.
Arriba madera y abajo cuero.

CONVENCIONES PARA TAMBOR LLAMADOR (TAMBOR MACHO)

CÓDIGO



Notación para golpe con la mano en el parche. Es suficiente para la mayoría de sus participaciones a contratiempo. En ocasiones se complementa con:

A

Abierto (normal).

T

Tapado (cerrado, presionado, ahogado).

U

Palma. Golpe con la parte anterior de la palma de la mano.

P

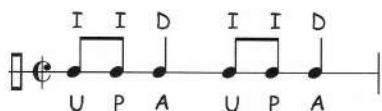
Punta. Golpe con la punta de la mano.



Madera. Golpe eventual con baqueta en el cuerpo del tambor.



Ejemplo de escritura. Base sencilla.



Ejemplo de escritura con golpes complementarios.

CONVENCIONES PARA TAMBOR ALEGRE (TAMBOR HEMBRA – CURRULAO)

CÓDIGO

TÍMBRICA – DENOMINACIÓN



Notación para golpe con la mano en el cuero. Se complementa con las siguientes convenciones.

A

Abierto.

B

Bajoneo (fondeo).

T

Tapado (cerrado, presionado, ahogado).

C

Canteo. Percusión en el borde del tambor.

Ç

Canteo con dedo índice.

K

Campaneo (quemado abierto).

Q

Quemado cerrado.

U

Palma. Golpe con la parte anterior de la palma de la mano.

P

Punta. Golpe con la punta de la mano.

S

Sobado. Roce de la mano sobre el parche.



Sentido del desplazamiento en el sobado. La primera indica desplazamiento hacia el cuerpo del ejecutante. La segunda hacia adentro del tambor.



Apoyo (golpe fantasma, golpe muerto). Golpe complementario casi imperceptible.



Arrastrado (glissando). Deslizamiento de un dedo sobre el parche.



G



R

Redoble de dedos con mano apoyada.

G=Graneo, con la punta de los dedos.

R=Rasguñado, con la yema de los dedos.

i

m

Golpe con un dedo manteniendo apoyada la palma de la mano. La letra minúscula indica la inicial del nombre del dedo (i es índice, m es medio...).

.

Apoyo de un dedo sobre el parche mientras se percute con la otra mano.

+

Apoyo de una mano sobre el parche mientras se percute con la otra.

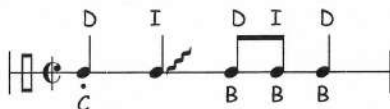


C



Q

Ejemplos de golpes apoyados. El primer golpe es un canteo apoyado con dedo. El segundo, un quemado apoyado con mano.



Ejemplo de escritura para alegre.

CONVENCIONES PARA BOMBO DE BANDA

CÓDIGO



Percusión normal. Golpe con la porra en el parche.



Golpe tapado o apoyado. Percusión con la porra en el parche mientras la mano libre impide la vibración oprimiendo el parche opuesto.



Apagado. Golpe (presión) de la mano libre en el parche opuesto para interrumpir la vibración.



Palíteo. Percusión en madera.

TÍMBRICA – DENOMINACIÓN

CONVENCIONES PARA REDOBLANTE

CÓDIGO



Percusión normal. Golpe con baqueta en parche.



Aro (rim shot). Percusión simultánea en aro y parche.



Palíteo (stick on stick). Percusión sobre baqueta que reposa sobre el parche.



Redoble de baqueta. Percusión permitiendo que la baqueta rebote sobre el parche.



Percusión simultánea con las dos baquetas

TÍMBRICA – DENOMINACIÓN

CONVENCIONES PARA PLATILLOS

CÓDIGO



Abierto. Choque normal.

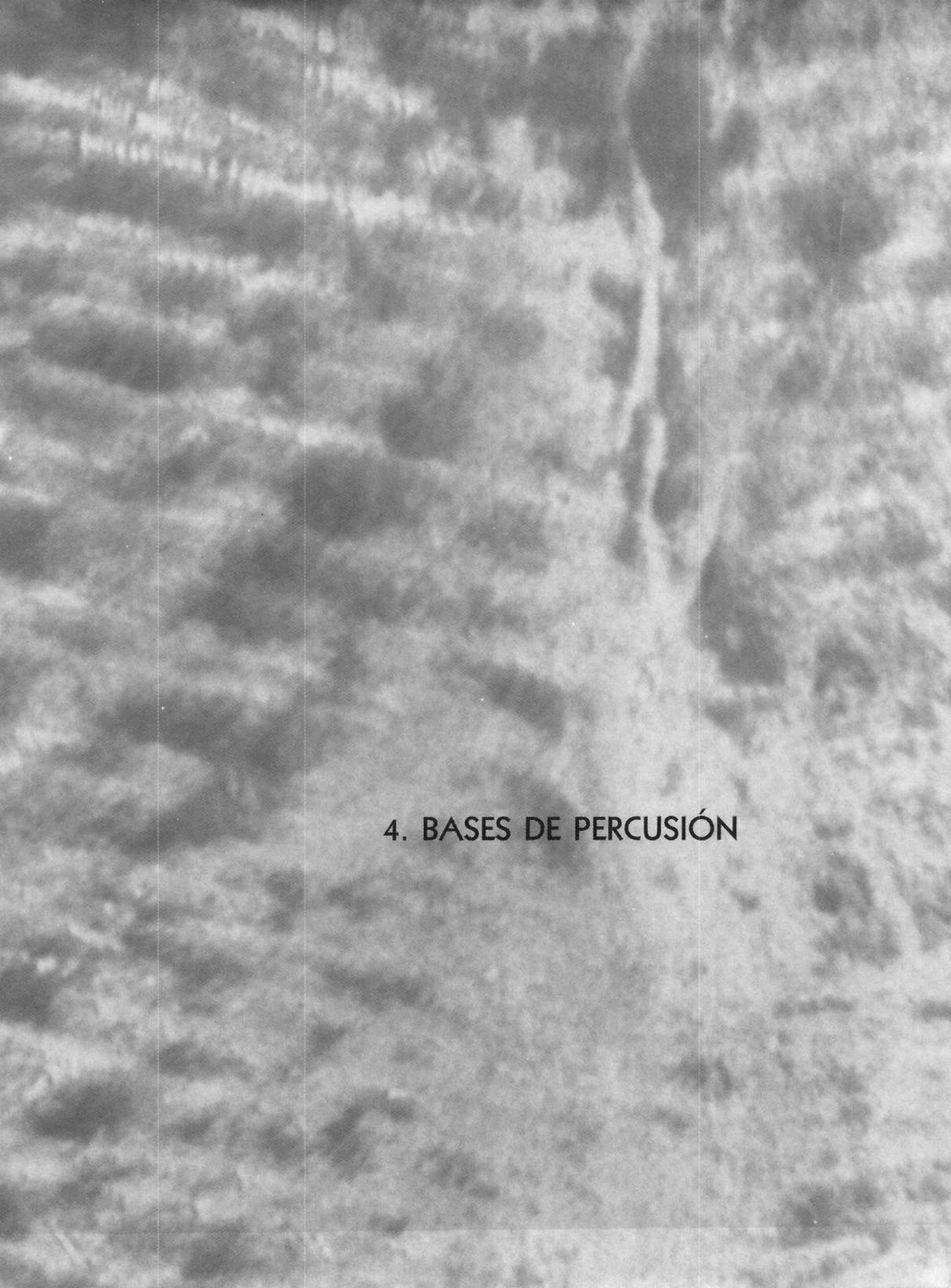


Fricción o roce. Choque permitiendo que el borde de los platos rocen. Efecto similar al charles (hi-hat) de la batería.



Apagado. Choque impidiendo la vibración de los platos.

TÍMBRICA – DENOMINACIÓN



4. BASES DE PERCUSIÓN

BASES DE PERCUSIÓN

Una base de percusión (base ritmo-percusiva o base rítmica) hace referencia a una estructura bien definida, a un patrón, constituido por la acción de uno a más instrumentos de percusión y que soporta a otros niveles sonoros, tales como el armónico, el melódico, el formal... en un determinado tipo de música. Los rasgos rítmicos de las bases o patrones son tan fuertes y definidos que limitan la libertad de los percusionistas tanto en sus variaciones como segmentos improvisados, aspecto que lleva a apreciar cuándo un ejecutante se encuentra amarrado con la base o por fuera de ella. La extensión de la base o patrón es generalmente de uno o dos compases, estructura que se repite constantemente hasta alcanzar la forma de una sección o de toda la pieza. Así, en algunos ritmos una sola base o patrón puede servir para acompañar toda una pieza musical, tal como sucede en la guacherna de tambora, aunque en el transcurso de sus distintas secciones sea posible apreciar variaciones en algunas de sus líneas que no llegan a alterar la estructura general. En otros ritmos, puede encontrarse la utilización de dos o más bases o patrones contrastantes marcando cambios seccionales en carácter y contenido rítmico, tal como sucede en el porro palitiao de banda.

Para el profesor es muy importante tener en cuenta que en la música tradicional la acción de los instrumentos de percusión se ha transformado progresivamente, más en unos contextos musicales y ritmos que en otros. Dicha transformación se ha dado, desde formas de acompañamiento a un instrumento melódico líder mediante algunos patrones y mucha libertad improvisatoria, hacia el establecimiento progresivo de estructuras más estables casi autónomas, reales bases, fenómeno generado por influencia de músicas populares urbanas y el acceso a técnicas de grabación en estudio.

RECOMENDACIONES METODOLÓGICAS PARA EL PROFESOR

- Tal como se plantea en la INTRODUCCIÓN, contraste la información suministrada en este material con el conocimiento que tiene de la música de su entorno y con otras fuentes y saberes igualmente valiosos para el proceso de la escuela.
- Inicie por la primera base que corresponda a su contexto musical cercano. Por ejemplo, para una escuela de música tradicional en un municipio de los Montes de María se recomienda iniciar por el montaje del ritmo de gaita (corte 28) y no de tambora (corte 10), el cual sería adecuado para el trabajo en la región de la Depresión Momposina y Magdalena. De esta forma los estudiantes estarían abordando las estructuras musicales con las cuales estarán posiblemente más familiarizados y de las que podrán encontrar mayores referentes cercanos (músicos, grabaciones, investigadores).
- Tenga en cuenta las diferentes denominaciones de un mismo ritmo en distintas poblaciones o subregiones, tal como sucede con el Son Corrido, Merengue o Puya, distintos nombres para un fenómeno relativamente igual en Bolívar, Sucre y Córdoba. También es necesario establecer los rasgos que permiten relacionar a este ritmo con los de otros contextos, como el Jalao (Atlántico), el Berroche (Magdalena) e incluso la Chalupa (Bolívar).
- Aborde los instrumentos según el orden en el que aparecen en el disco compacto. Eventualmente su experiencia contribuirá para decidir algún cambio al respecto. En términos generales el orden sugerido es primero idiófonos y luego membranófonos. En idiófonos, primero palmas y tablas y luego maracas, guacharaca o platillos, según corresponda. En membranófonos, primero tambor llamador (macho), luego tambora (bombo) y finalmente tambor alegre (hembra o currulao) o redoblante. En cierta medida se recomienda primero abordar los instrumentos más estables en su patrón para abordar progresivamente los que incluyen mayor número de variaciones e improvisación. Como guía para el montaje de los ritmos incluidos en el disco compacto y otros ritmos, se sugiere ordenar el abordaje de instrumentos según la complejidad de elementos rítmicos que presentan en sus patrones, así: primero los instrumentos que lleven el pulso; luego los que lleven la primera división del pulso; el contratiempo; la matriz métrica; hasta los que desempeñen alto nivel de síncope.
- Garantice que siempre suene todo el conjunto instrumental. Para la práctica de los primeros instrumentos apóyese en el disco compacto y despréndase de éste cuando tenga la certeza que la base va a sonar completa. Así, usted deberá asumir en primera instancia roles como los del tambor alegre (hembra o currulao) o redoblante. Pronto alguno o varios de sus estudiantes van a poder asumir dichos desempeños; cuando esto suceda estímúelos asignándoles esa responsabilidad pero no se relaje; intente llevar a la mayor cantidad de estudiantes a esos logros. Por ahora, no intente encasillar a ninguno de ellos en un instrumento determinado, rótelos constantemente.

- Aborde inicialmente los patrones básicos e intente montar autónomamente las bases con todos los instrumentos. Luego trabaje progresivamente las variaciones del disco compacto y transmita las que usted conoce y las que va aprendiendo de otros músicos. Aunque no debe forzar muy pronto la improvisación estimule a los estudiantes para que se vayan soltando, utilizando rítmicas de otras bases y otras variaciones para así ir creando poco a poco su propio vocabulario de frases rítmicas. Oriente siempre en el aspecto estilístico, buscando orden interpretativo.
- Invite a músicos mayores y otros a tocar con los estudiantes. Analicen entre todos, los golpes, técnica y estilo propio de cada uno de ellos.
- Desarrolle otras actividades que usted considere convenientes y adecuadas para reforzar la asimilación del tema tratado.

EVALUACIÓN

- El indicador de logro para cada base es que pueda ser ejecutada por grupos de estudiantes autónomamente, es decir, sin referencia del disco compacto. Cada estudiante debe estar en capacidad de asumir los distintos instrumentos. Un primer logro consistiría en ejecutar los patrones básicos para luego ir abordando progresivamente las distintas variaciones.
- Un logro mínimo general del proceso consiste en el montaje de los ritmos correspondientes al formato con mayor influencia en el lugar de ubicación de la escuela, incluyendo por supuesto, las distintas variaciones y logrando desempeños improvisatorios menores.
- Un logro ideal del proceso consiste en montar todas las bases de percusión incluidas en el disco compacto con variaciones de los distintos instrumentos. Adicionalmente, los estudiantes estarían en la capacidad de involucrar patrones propios de su contexto musical y de identificar rasgos estilísticos de músicos mayores y otros de su comunidad.

LOS ELEMENTOS RÍTMICOS

Los elementos teóricos abordados en este material son de suma utilidad para el montaje de los patrones de cada instrumento y su ensamble en conjunto.

Aplique la noción de pulso para:

- Palmas y tablas en bailes cantados.
- Totuma en bullerengue.
- Golpe seco descendente en maracas y guacho.
- Golpe a tiempo con baqueta en madera en tambora de cumbia.

Aplique la división binaria del pulso para:

- Maraca y guacho, observe los sonidos a tiempo abajo y a contratiempo arriba.
- Platillos en porro.

Aplique el contratiempo para:

- Llamador de cumbia, gaita, porro, chalupa, son corrido, puya sabanera (contratiempo binario).
- Llamador de puya atlanticense (contratiempo ternario).

Aplique la subdivisión binaria del pulso para:

- Estructuras de alegre y redoblante en la mayoría de ritmos binarios.
- Maracas en par, cuando se subdivide el contratiempo.
- Tambora en cumbia, cuando se subdivide el contratiempo.

Aplique la división ternaria del pulso para:

- Estructuras de alegre y redoblante en ritmos ternarios.
- Guacharaca en son de negro.
- Estructuras de maracas, guacho y platillos en ritmos ternarios.

Aplique la noción de matriz para:

- Ajuste entre los distintos patrones instrumentales.

Aplique la noción de modelo de acentuación para:

- Evitar 'cruces' con las estructuras de base.

Corte 10. RITMO DE TAMBORA

Referencia: SOMBRERITO BLANCO (11)

(Formato instrumental de tambora) 128 pulsos por minuto

Palmas y Tablas

D. Maracas I.

Tambora

Currulao (Tambor Alegre)

Tambora Variaciones

1

Tambora Variaciones

2

Tambora Variaciones

3

Tambora Variaciones

REPIQUE

Tambora Variaciones

GOZA'O

Currulao Variaciones

1

Currulao Variaciones

GOZA'O

Corte 12. RITMO DE CHANDÉ

Referencia: LA MULETILLA (13)

(Formato instrumental de tambora) 148 pulsos por minuto

Palmas y Tablas

D. Maracas I.

Tambora

Currulao (Tambor Alegre)

Currulao Variaciones

1

2

RITMO DE CHANDÉ. BASE TERNARIA

Palmas y Tablas

D. Maracas I.

Tambora

Currulao (Tambor Alegre)

Currulao Variaciones

1

2

Corte 14. RITMO DE GUACHERNA

Referencia: LA AVISPA (15)

(Formato instrumental de tambora) 132 pulsos por minuto

Palmas y Tablas

D. Maracas

Tambora

Currulao (Tambor Alegre)

Maracas Variaciones

Tambora Variaciones

1

1

Tambora Variaciones

2

Tambora Variaciones

3

Currulao Variaciones

1

Currulao Variaciones

2

Currulao Variaciones

3



Corte 16. RITMO DE BULLERENGUE

Referencia: CARAMBANTÚA (17)

(Baile cantao) 90 pulsos por minuto

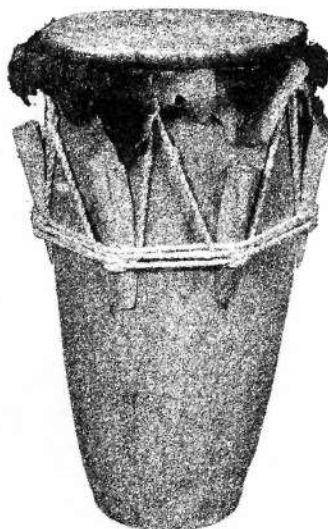
Musical notation for the Bullerengue rhythm, showing four staves: Palmas y Tablas, Totuma, Tambor Llamador, and Tambor Alegre. The notation includes rhythmic patterns and notes, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The Tambor Alegre staff includes letter notation (D, I, C, G, B, i, C, C, G) and a key signature change to one sharp (F#). The Tambor Alegre Variaciones section includes three variations (1, 2, 3) with rhythmic patterns and notes.

Tambor Alegre Variaciones

1

2

3



Corte 18. RITMO DE CHALUPA

Referencia: VA A SONÁ' (19)

(Baile cantao) 128 pulsos por minuto

Palmas y Tablas

D. Maracas

Tambor Llamador

Tambora

Tambor Alegre

Q A A Q B A A A Q T Q Q B A A A

Tambor Alegre Variaciones

Q A A Q B A A A Q A A Q B A A A

1

Tambor Alegre Variaciones

A A T A A Q T A A A T A A Q T A A A

2

Tambor Alegre Variaciones

Q T T Q (A) A A A (I D) A A A A A

3

Tambor Alegre Variaciones

A A A A A A T Q T T Q T T Q T

4



Corte 20. SON DE NEGRO

Referencia: VIVA EL TAMBÓ' (21)

(Son de negro) 156 pulsos por minuto

Palmas y Tablas

Guacharaca

Tambor Alegre Sentado

Tambor Alegre Variaciones

Tambor Alegre Variaciones

Tambor Alegre Variaciones

Tambor Alegre Variaciones

Tambor Alegre Variaciones

Tambor Alegre Variaciones

ALEGRE
CALLEJERO



Corte 22. RITMO DE CUMBIA

Referencia: DOS COLOMBIAS (23)

(Formato instrumental de Millo) 100 pulsos por minuto

Guacho

Tambor Llamador

Tambora

Tambor Alegre

Tambor Llamador Variaciones

Tambor Llamador Variaciones

Tambor Alegre Variaciones

1

2

1

Corte 24. RITMO DE PUYA

Referencia: EL GALLO GIRO (25)

(Formato instrumental de Millo) 168 pulsos por minuto

Guacho

Tambor Llamador

Tambora

Tambor Alegre

Tambor Alegre Variaciones

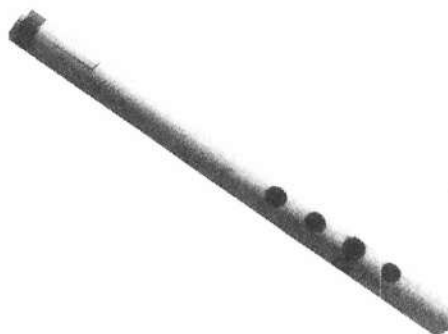
1

Tambor Alegre Variaciones

2

Tambor Alegre Variaciones

3



Corte 26. RITMO DE PERILLERO

Referencia: LA ESCUBILLA (27)

(Formato instrumental de Millo) 120 pulsos por minuto

Guacho

Tambora

Tambor Alegre

Tambor Alegre Variaciones

1

Tambor Alegre Variaciones

2

Corte 28. RITMO DE GAITA

Referencia: EL NIÑO LLORA (29)

(Formato instrumental de Gaita) 100 pulsos por minuto

Maraca de Macho

Tambor Llamador

Tambora

Tambor Alegre

Tambor Alegre Variaciones 1

Tambor Alegre Variaciones 2

Corte 30. RITMO DE PORRO

Referencia: MARÍA DE LOS REYES (31)

(Formato instrumental de Gaita) 93 pulsos por minuto

Maraca de Macho

Tambor Llamador

Tambora

Tambor Alegre

Tambor Alegre Variaciones 1

Tambor Alegre Variaciones 2



Tambor Alegre Variaciones

[illegible]

Corte 32. SON CORRIDO (merengue o puya)

Referencia: LA ESCARRUCHÁ (33)

(Formato instrumental de Gaita) 148 pulsos por minuto

Maraca de Macho

Tambor Llamador

Tambora

Tambor Alegre

A Q A Q A Q A A A A T T Q T K T T T Q T K T

Tambora Variaciones

1

Tambora Variaciones



2

Tambora Variaciones

Tambor Alegre
Variaciones

D I D I D I D I

R T Q T K T R T Q T K T

1

Tambor Alegre
Variaciones

D I D I D I D I D I D I D I D I

R T Q T K T A (T) Q A A A T

2

Tambor Alegre
Variaciones

3

Corte 34. RITMO DE PUYA

Referencia: LA GOLERA (35)

(Formato instrumental de Gaita Corta) 110 pulsos por minuto

Maraca

Tambor Llamador

Tambora

Tambor Alegre

Tambora Variaciones

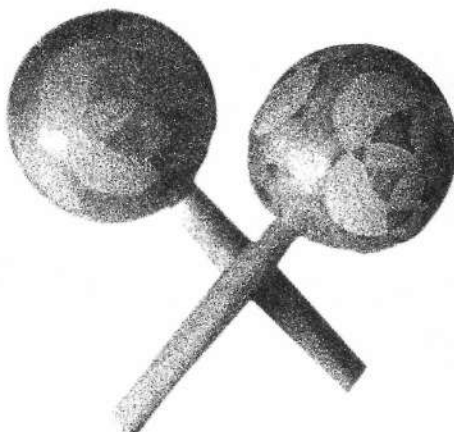
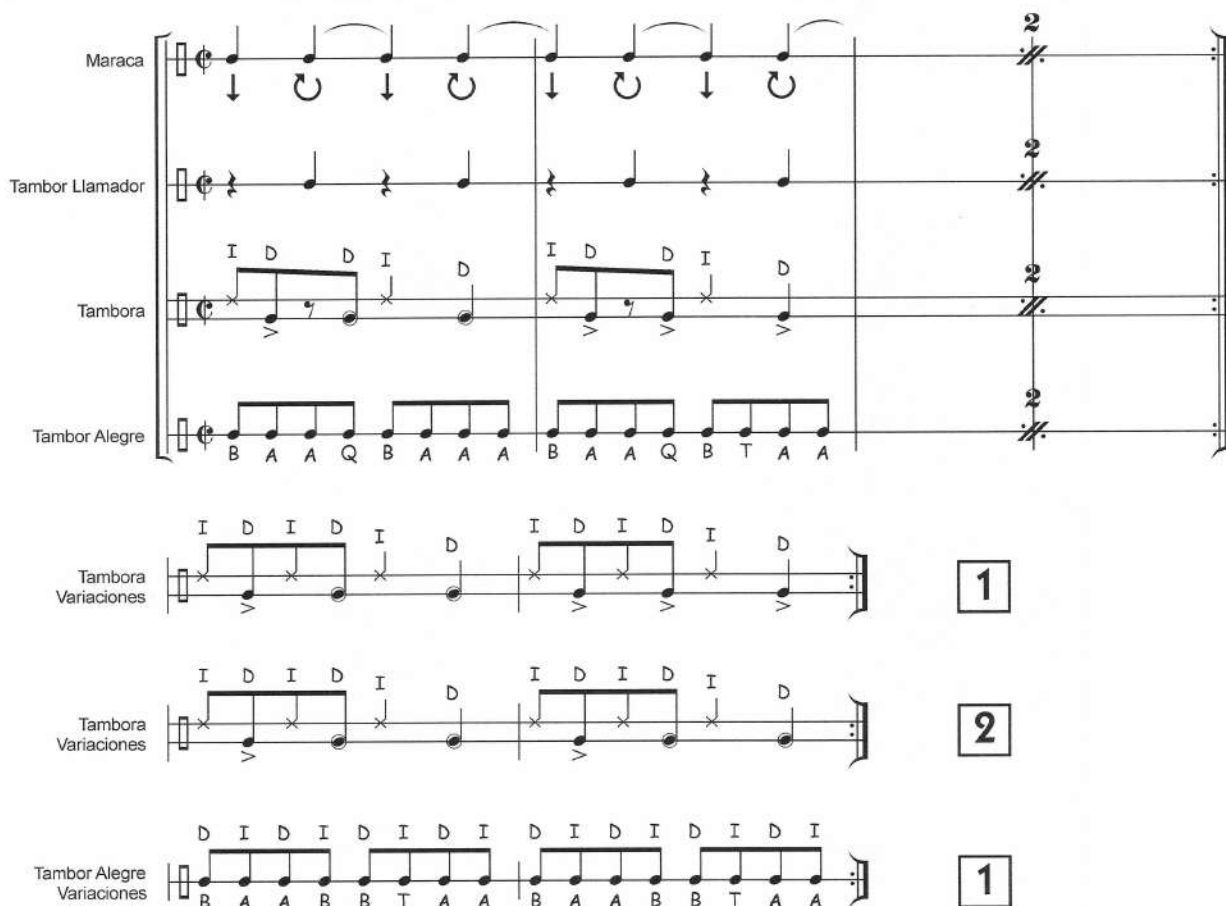
Tambora Variaciones

Tambor Alegre Variaciones

1

2

1



Corte 36. PORRO PALITIAO o PELAYERO

Referencia: LA MONA CAROLINA (37)

(Formato instrumental de Banda) 80 pulsos por minuto

INTRODUCCIÓN. DANZA

Platillos

Bombo

Redoblante

The introduction consists of three measures. The first two measures show a rhythmic pattern for all three instruments. The third measure is a double bar line followed by a 2/4 time signature and a final measure with a half note and a quarter rest.

SECCIÓN A. TROMPETAS

Platillos

Bombo

Redoblante

Section A consists of four measures. The first two measures show a rhythmic pattern for all three instruments. The third measure is a double bar line followed by a 2/4 time signature and a final measure with a half note and a quarter rest.

Platillos Variaciones

Bombo Variaciones

Redoblante Variaciones

Section A consists of four measures. The first two measures show a rhythmic pattern for all three instruments. The third measure is a double bar line followed by a 2/4 time signature and a final measure with a half note and a quarter rest.

VARIACIONES SECCIÓN DE TROMPETAS

Platillos
Variaciones

1

Bombo
Variaciones

1

Bombo
Variaciones

2

Bombo
Variaciones

3

Bombo
Variaciones

4

Redoblante
Variaciones

Redoblante
Variaciones

Redoblante
Variaciones

3

Redoblante
Variaciones

4

PUENTE. VARIACIÓN 1

Platillos

Bombo

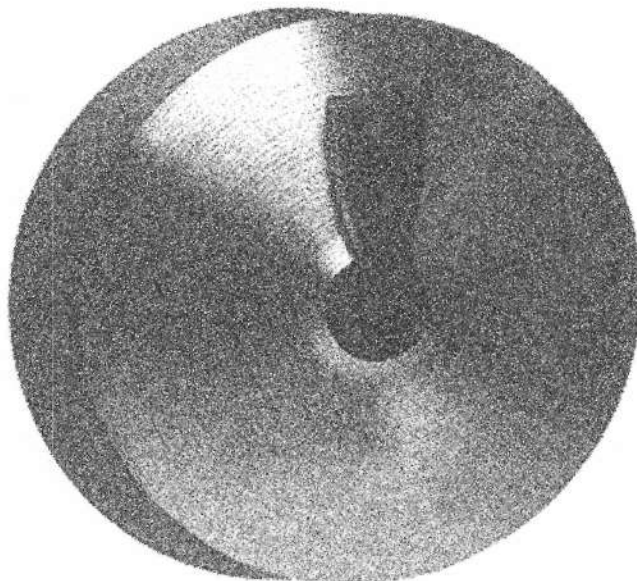
Redoblante

PUENTE. VARIACIÓN 2

Platillos

Bombo

Redoblante



SECCIÓN B. CLARINETES

Platillos

Bombo
Paliteo

Redoblante

Platillos
Variaciones

1

Paliteo
Variaciones

1

Paliteo
Variaciones

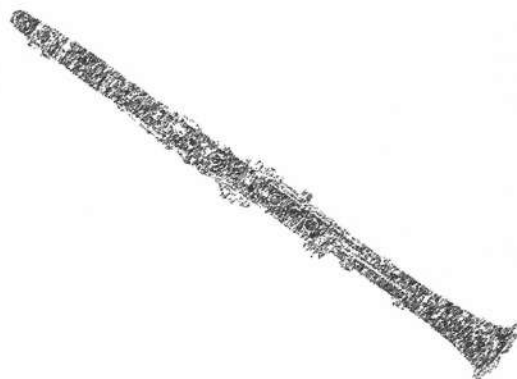
2

Paliteo
Variaciones

3

Paliteo
Variaciones

4



Corte 38. PORRO TAPAO o SABANERO**Referencia: EL CULEBRO (39)**

(Formato instrumental de Banda) 90 pulsos por minuto

SECCIÓN A. TROMPETAS

Platillos

Bombo

Redoblante

Platillos Variaciones

Bombo Variaciones

Redoblante Variaciones

Bombo Variaciones

1

Bombo Variaciones

2

Bombo Variaciones

3

Bombo Variaciones

4

PUENTE

Platillos

Bombo

Redoblante

D I D I I D D I D D I D

SECCIÓN B. CLARINETES

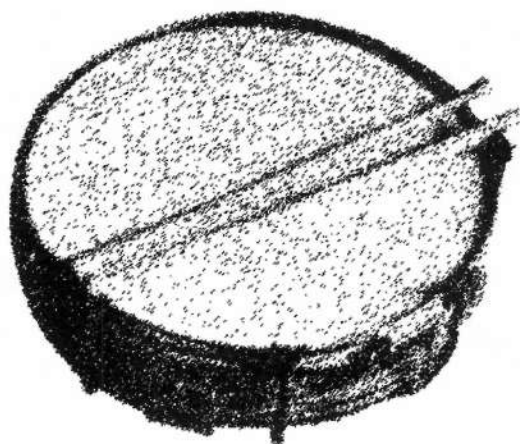
Platillos

Bombo

Redoblante

Bombo Variaciones

1



Corte 40. RITMO DE FANDANGO

Referencia: VÁMONOS CAMINANDO (41)

(Formato instrumental de Banda) 152 pulsos por minuto

Platillos

Bombo

Redoblante

Platillos Variaciones

1

Platillos Variaciones

2

Bombo Variaciones

1

Bombo Variaciones

2

Redoblante Variaciones

1

Redoblante Variaciones

2 y 3

Redoblante Variaciones

4 y 5

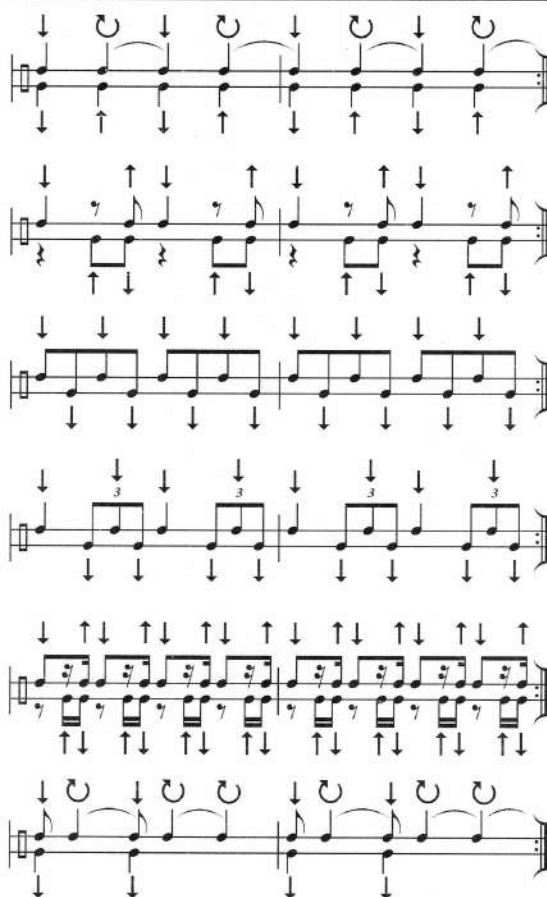
Redoblante Variaciones

6 y 7

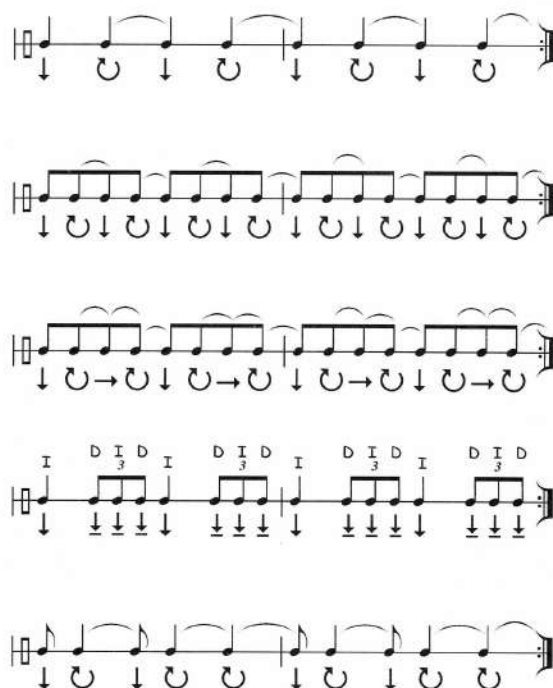
42A. VARIACIONES DE MARACA SOLA



42B. VARIACIONES DE DOS MARACAS

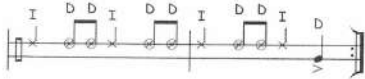
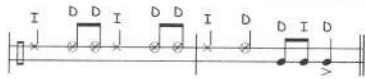
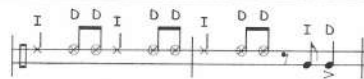
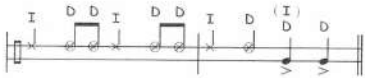
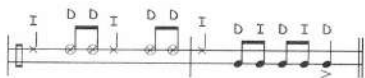
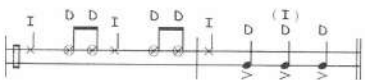
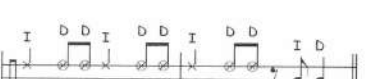
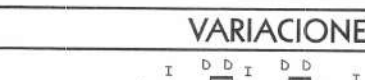
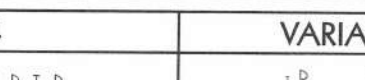
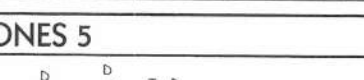
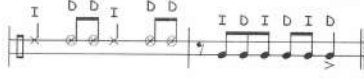
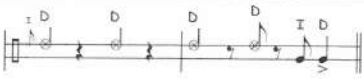
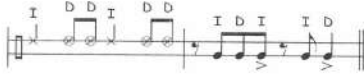
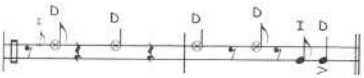
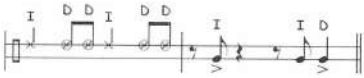
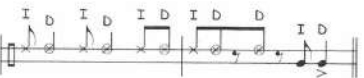
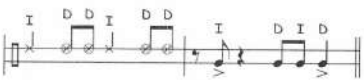
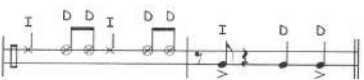
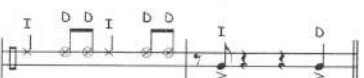
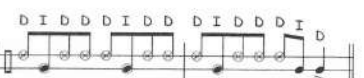
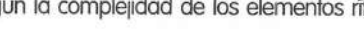


43. VARIACIONES DE GUACHO



Estas variaciones son posibles en diversos ritmos binarios, tales como: cumbia, perillero, gaita, porro, son corrido, chalupa...

Corte 44. VARIACIONES DE TAMBORA EN CUMBIA

VARIACIONES 1	VARIACIONES 2	VARIACIONES 3
		
		
		
		
		
		
		
		
		
		
		
		
		
		
		
		
		
		
		
		
		
		
		
		
		

Estos grupos de variaciones están ordenados con criterio pedagógico según la complejidad de los elementos rítmicos utilizados.

ANEXO 1

BASE DE EL MUEVE QUE MUEVE

Esta base se denomina Ritmo Viejo en la región del Sinú, usada por el conjunto de los hermanos Izquierdo: 'Siete Notas Musicales de Pueblo Bujo', con otros instrumentos.

The musical score for 'Base de El Mueve que Mueve' is written for four instruments: Palmas y Tablas, D. Maracas I., Bombo, and Tambor Alegre. The score is divided into two main sections, labeled 1. and 2. The first section consists of 16 measures, with the first 12 measures being identical and the last 4 measures being a variation. The second section consists of 8 measures, with the first 4 measures being identical and the last 4 measures being a variation. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Below the main score, there are two additional staves for 'Maracas Coro' and 'Tambor Alegre Coro', which provide a call-and-response pattern. The 'Maracas Coro' staff has 8 measures, and the 'Tambor Alegre Coro' staff has 8 measures. The score concludes with the instruction 'PARA VOLVER A BASE'.

BASE DE PÁRATE

The musical score for 'Base de Párate' is written for four instruments: Palmas y Tablas, Guacho, Tambor Lamador, and Bombo. The score is divided into two main sections, labeled 1. and 2. The first section consists of 8 measures, with the first 4 measures being identical and the last 4 measures being a variation. The second section consists of 8 measures, with the first 4 measures being identical and the last 4 measures being a variation. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The score concludes with the instruction 'PARA VOLVER A BASE'.

GLOSARIO

ACENTO

Acento significa énfasis. El pulso que recibe mayor énfasis en la cadena de pulsos se denomina pulso acentuado o acento. Por otra parte, se le denomina acento a aquellos puntos de énfasis de una determinada música o patrón rítmico. Por ejemplo, el señalado por el parche de la tambora en la cumbia.

AERÓFONO / Pito

Instrumento de viento. En los aerófonos utilizados del eje de pitos y tambores el sonido se produce por soplo humano. También es posible encontrar instrumentos de viento cuyo sonido se produce por soplo mecánico, como en el órgano de tubos.

BASE / Patrón

Estructura que le da piso a la melodía y que comprende la acción de uno o varios instrumentos. La base rítmica se constituye por acción de uno o varios instrumentos de percusión. La base armónica, a su vez, por la acción de uno o varios instrumentos que produzcan acordes.

COMPÁS

Agrupación de pulsos en la cual el acento marca el primer pulso del grupo o compás. En música existen, básicamente, compases de dos, tres y cuatro pulsos. En las músicas del Caribe colombiano es casi generalizado el uso de compases de dos pulsos.

CONTRATIEMPO

En la división del pulso el evento que coincide con el pulso se denomina *a tiempo*, mientras que el que se produce inmediatamente después se denomina *a contratiempo*.

DIVISIÓN

Cada una de las fracciones en las que se divide el pulso o tiempo. En la primera división el pulso puede fraccionarse en dos partes, denominada división binaria, o en tres, denominada división ternaria. A su vez cada uno de estos fragmentos puede subdividirse, lo que se denomina segunda división o subdivisión del pulso.

DIVISIÓN IRREGULAR

División del pulso en fracciones que no corresponden a la matriz de base. Suele denominarse oposición métrica puesto que la irregularidad presenta fracciones de la matriz contraria. Por ejemplo, segunda división ternaria en ritmos binarios y subdivisión binaria en ritmos ternarios.

FORMATO / Agrupación, Grupo

Conjunto de instrumentos, agrupación instrumental. La banda, el coro y la orquesta sinfónica son ejemplos de formatos instrumentales, cada uno con características instrumentales distintas. Las prácticas musicales abordadas en este material corresponden a cinco formatos distintos de música tradicional del Caribe colombiano: tambora, son de negro y bailes cantados, millo, gaitas y banda. Existen además en la región prácticas musicales tradicionales con relativa vigencia como la de ocarinas, corcova-do, violina, arco musical, sextetos... y cantos, tales como el grito de monte, el de vaquería, la décima, las zafras y otros.

GRAFÍA

Signo o conjunto de signos con que se representa un sonido.

HEMIOLA

Percepción de pulsos distinta al del sistema métrico de base producida por una sucesión de acentos que agrupan a un número de elementos de la matriz distinto al normal.

IDIÓFONO / Semilla

Instrumento en el cual el sonido se produce por la vibración de su cuerpo entero. En el eje de pitos y tambores son usados idiófonos de sacudimiento como las maracas, de fricción, como la guacharaca y de choque, como los platillos.

LATERALIDAD

Derecha o izquierda; lado hacia el que se orienta una acción.

MATRIZ MÉTRICA o MATRIZ

Estructura que contiene todas las unidades rítmicas usadas por una música. En los ritmos binarios del Caribe colombiano esta estructura está dada por la segunda división del pulso (ocho eventos por compás), mientras que en los ritmos ternarios por la división ternaria del pulso (seis eventos por compás).

MEMBRANÓFONO / Tambor, Cuero

Instrumento de percusión cuyo sonido se produce por la vibración de membranas o parches. En los formatos de música tradicional del Caribe colombiano se encuentran instrumentos de una y dos membranas, tales como el tambor llamador y la tambora, respectivamente.

MODELO DE ACENTUACIÓN, RÉGIMEN ACENTUAL o CLAVE RÍTMICA

Patrón de acentuaciones distribuidas en distintos puntos de la matriz métrica. Estos patrones, por ejemplo, la clave de son, generan estructuras rítmicas características de determinada música, simetría y cuadratura en la forma, puntos especiales de alineación o sincronía de los instrumentos de la base, puntos de síncopa, puntos de cambio armónico...

PIEZA / Tema, Son, Canción, Número

Cada una de las partes que constituye un conjunto. En música, es cada una de las obras que pertenecen a un determinado ritmo o que son ejecutadas por una agrupación.

PULSO / Tiempo, Medida, Metro

Cadena de eventos simétricos que se suceden con regularidad. En algunas músicas el pulso es ejecutado efectivamente por algún instrumento y en otras no; aún así puede ser percibido y extraído de la música.

REPERTORIO

Conjunto de obras o piezas musicales que hacen parte de un conjunto. El repertorio puede hacer referencia al conjunto de piezas de un tipo de formato (por ejemplo, el repertorio de tambora), de un ritmo (por ejemplo, el repertorio de porros), de una agrupación (por ejemplo, de los Gaiteros de San Jacinto), o de un intérprete (por ejemplo, el repertorio que se sabe el millero).

SÍNCOPA

Evento rítmico en el cual un elemento ubicado en tiempo o parte de tiempo débil se prolonga hasta el tiempo o parte de tiempo fuerte siguiente. También se asocia con la síncopa la acentuación que se realiza de un elemento rítmico débil.

TÍMBRICA / Sonido, Golpe

Hace relación al timbre, cualidad del sonido. En música se relaciona con la percepción del sonido de los instrumentos y sus combinaciones. En instrumentos de percusión es común denominar cada uno de los sonidos que produce como una tímbrica específica. En este sentido, bajoneo, abierto, canteo, quemao... serían tímbricas distintas, todas ellas ejecutadas en el tambor alegre.

TRANSCRIPCIÓN

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

ZONA O REGIÓN DE INFLUENCIA

Sector geográfico en donde se conoce o práctica algo con mayor naturalidad.



CONTENIDO DEL DISCO COMPACTO

01 EL MUEVE QUE MUEVE — Arlington Pardo	17 CARAMBANTÚA — Bullerengue Tradicional	31 MARÍA DE LOS REYES — Porro Toño Fernández
02 EL MUEVE QUE MUEVE — Pista	18 RITMO DE CHALUPA	32 RITMO DE SON CORRIDO
03 CÓMO SUENAN — Arlington Pardo	19 VA A SONA' — Chalupa Gustavo Angulo	33 LA ESCARRUCHÁ — Son Corrido Gustavo Angulo
04 CÓMO SUENAN — Pista	20 RITMO DE SON DE NEGRO	34 RITMO DE PUYA EN GAITA CORTA
05 CURRUTÁ — Arlington Pardo	21 VIVA EL TAMBÓ' — Son de Negro Gustavo Angulo	35 LA GOLERA — Puya Tradicional
06 CURRUTÁ — Pista	22 RITMO DE CUMBIA	36 RITMO DE PORRO PALITIAO
07 LA ADIVINANZA — Arlington Pardo	23 DOS COLOMBIAS — Cumbia Efraín Mejía	37 LA MONA CAROLINA — Porro Palitiao Tradicional
08 LA ADIVINANZA — Pista	24 RITMO DE PUYA ATLANTICENSE	38 RITMO DE PORRO TAPAO
09 PÁRATE — Victoriano Valencia	25 EL GALLO GIRO — Puya Atlanticense Tradicional	39 EL CULEBRO — Porro Tapao Pedro 'Peyo' Torres
10 RITMO DE TAMBORA	26 RITMO DE PERILLERO	40 RITMO DE FANDANGO
11 SOMBRERITO BLANCO — Tambora Tradicional	27 LA ESCUBILLA — Perillero Arlington Pardo	41 VÁMONOS CAMINANDO — Fandango Tradicional
12 RITMO DE CHANDÉ	28 RITMO DE GAITA	42 VARIACIONES DE MARACAS
13 LA MULETILLA — Chandé Martina Camargo	29 EL NIÑO LLORA — Gaita Juan Lara	43 VARIACIONES DE GUACHO
14 RITMO DE GUACHERNA	30 RITMO DE PORRO	44 VARIACIONES DE TAMBORA EN CUMBIA
15 LA AVISPA — Guacherna Tradicional		
16 RITMO DE BULLERENGUE		

CRÉDITOS

VOZ LÍDER
SARA CARVAJAL (1, 3, 5, 7, 9)
MARTINA CAMARGO (11, 13, 15, 17)
RONALD GUARDO (19)
GUSTAVO ANGULO (21)
JUAN FERNÁNDEZ POLO (31)

COROS
MARTINA CAMARGO
SARA CARVAJAL
GUSTAVO ANGULO
MANUEL A. RODRÍGUEZ
RONALD GUARDO
VICTORIANO VALENCIA

GAITAS HEMBRA Y MACHO
GUSTAVO ANGULO

GAITA CORTA
ARLINGTON PARDO

CAÑA'E MILLO (PITO ATRAVESAO)
ARLINGTON PARDO
GUSTAVO ANGULO

TROMPETAS
FREDDY SOTO

CLARINETES
VÍCTOR PATERNINA

BOMBARDINOS Y TROMBONES
TOMÁS BENÍTEZ

TAMBOR ALEGRE (HEMBRA, CURRULAO)
GUSTAVO ANGULO
MANUEL A. RODRÍGUEZ
ARLINGTON PARDO

TAMBOR LLAMADOR (MACHO)
MANUEL A. RODRÍGUEZ
GUSTAVO ANGULO

TAMBORA
GUSTAVO ANGULO
MANUEL A. RODRÍGUEZ
ARLINGTON PARDO

MARACAS Y GUACHO
GUSTAVO ANGULO

GUACHARACA
MANUEL A. RODRÍGUEZ

PALMAS Y TABLAS
GUSTAVO ANGULO
MANUEL A. RODRÍGUEZ
ARLINGTON PARDO

BOMBO, REDOBLANTE Y PLATILLOS
RAFAEL CASTRO

LOCUCIÓN
SARA CARVAJAL

DIRECCIÓN MUSICAL
MANUEL A. RODRÍGUEZ
GUSTAVO ANGULO
ARLINGTON PARDO
VICTORIANO VALENCIA

PRODUCCIÓN GENERAL
VICTORIANO VALENCIA

GRABACIÓN, EDICIÓN Y MEZCLA
VICTORIANO VALENCIA

GRABADO EN
MVM STUDIO. Bogotá, D.C.
Entre mayo y junio de 2004

PLAN NACIONAL DE MÚSICA PARA LA CONVIVENCIA

La música hace visible la pluralidad de contextos y voces, es expresión del sentir de los pueblos y ofrece espacios de encuentro generacional, alegría y diálogo. A partir de esta certeza, el Ministerio de Cultura adelanta el Plan Nacional de Música para la Convivencia, cuyo propósito está orientado a promover vínculos de convivencia pacífica basados en el respeto a la diversidad, fortalecer la institucionalidad cultural e impulsar la participación social, mediante la práctica, la comprensión y el disfrute de la música en todas las regiones de Colombia.

Para lograr este objetivo, el Plan está impulsando la creación o el fortalecimiento de escuelas de música en torno a las prácticas de bandas, coros, orquestas y músicas tradicionales, mediante acciones de formación, gestión, divulgación, dotación de materiales didácticos y consolidación de sistemas de información, en todo el país.

PROGRAMA NACIONAL DE MÚSICAS POPULARES

Las músicas populares son expresiones artísticas profundamente entroncadas en la vida de las comunidades, cristalizando identidades locales de gran valor patrimonial. Pitos y tambores, marimbas, chirimías, conjuntos de cuerdas, acordeones, grupos llaneros e isleños, el rap, el rock, el reggae son solo algunas de las manifestaciones presentes en cada uno de los rincones del país, caracterizando a Colombia como una de las naciones de mayor diversidad sonora en el mundo.

La innegable proyección de las músicas tradicionales como uno de los más promisorios campos del mundo musical, es prueba fehaciente de su vigencia como códigos comunicacionales representativos de realidades históricas, sociales y territorialidades únicas, con fuerte repercusión en las sociedades contemporáneas.

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 o urbanas) diseño de programas formativos, materiales didácticos y espacios de encuentros musicales y académicos.

La propuesta formativa se orienta a la actualización de músicos de práctica tradicional que se desempeñen como formadores de nuevas generaciones, siendo el objeto final la consolidación de escuelas que fomenten dichas prácticas. El intercambio generacional que se da al interior de estos procesos, permitirá a jóvenes y niños apropiar y disfrutar este patrimonio musical transmitido desde sus abuelos, resignificarlo y tener una participación activa en la vida cultural de sus municipios.