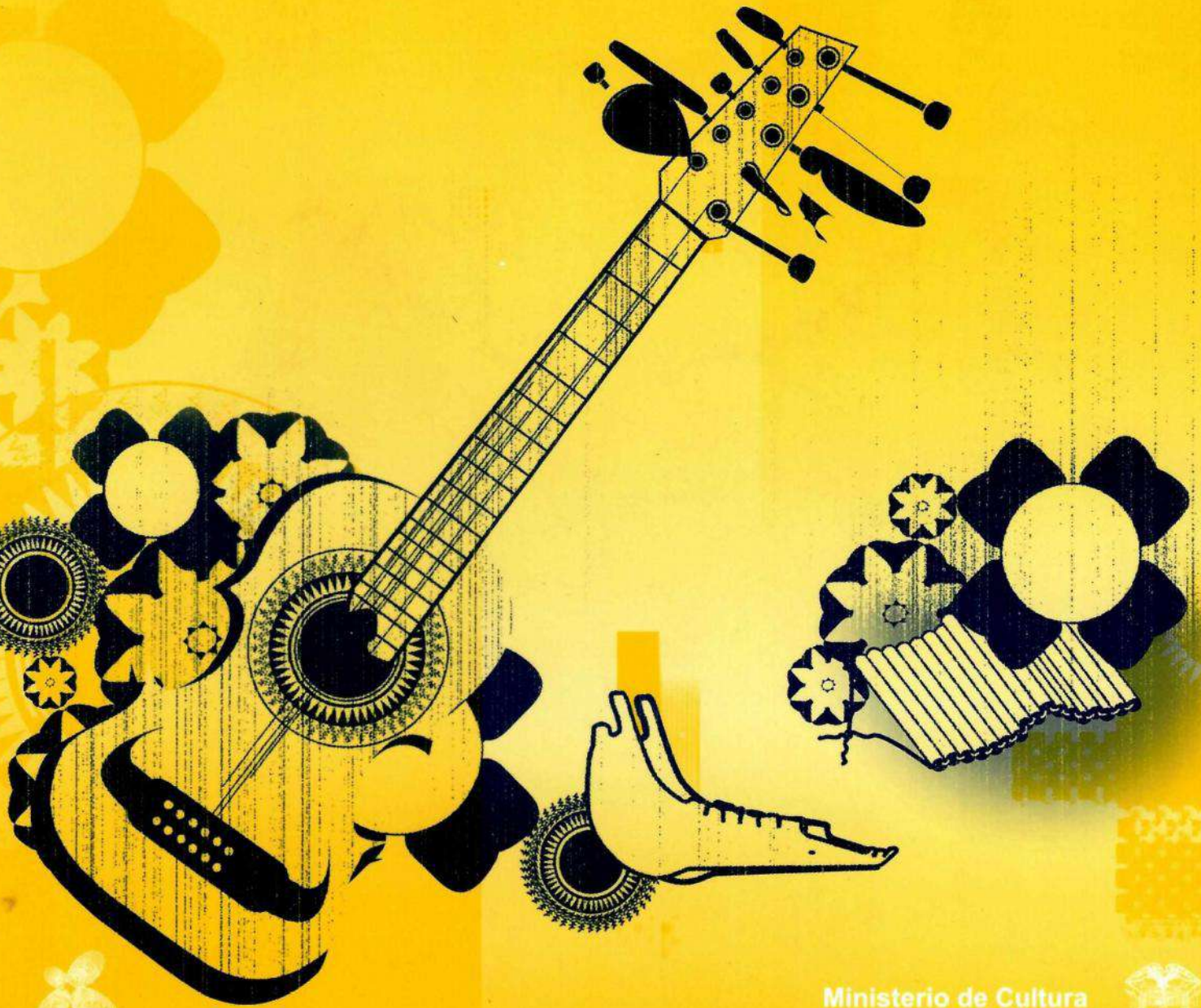


Músicas Andinas de Centro Oriente

Cartilla de iniciación musical



Músicas Andinas de Centro Oriente



Cartilla de iniciación musical

Efraín Franco Arbeláez
Néstor Lambuley Alférez
Jorge E. Sossa Santos



PLAN NACIONAL DE
MÚSICA
PARA LA CONVIVENCIA



Libertad y Orden

Ministerio de Cultura
República de Colombia



Libertad y Orden

Ministerio de Cultura
República de Colombia

Álvaro Uribe Vélez
Presidente de la República de Colombia

Paula Marcela Moreno Zapata
Ministra de Cultura

Martha Elena Bedoya Rendón
Viceministra de Cultura

Janeth Suárez Acero
Secretaria General

Clarisa Ruiz Correal
Directora de Artes

Alejandro Mantilla Pulido
Asesor de Música

Omar Eduardo Beltrán Ruiz
Coordinador de Formación PNMC

Efraín Franco Arbeláez, Néstor Lambuley Alférez y Jorge Sossa Santos
Autores

Asesoría General
Área de Música Ministerio de Cultura

Coordinación de edición
Fundación Nueva Cultura

Edición de partituras y gráficos musicales
William Durán Suárez

Producción sonora
Vórtice Producciones

Prensaje
CD Systems S.A.

Elaboración cartográfica
Pablo Marín Ramírez y Lucía Armenta Morales
Diseño portada

Daniel Camilo Sanabria Acero
Diagramación electrónica

Marlén Navarrete Garzón
Revisión de textos

Mayté Ropaín García
Producción gráfica

Opciones Gráficas Editores Ltda.

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

Plan Nacional de Música para la Convivencia

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

Primera edición, 2008

© 2008, Ministerio de Cultura

ISBN Obra completa 978-958-8250-15-3

ISBN Volumen Músicas Andinas de Centro Oriente 978-958-8250-41-0

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

Contenido

Presentación	4
La cartilla	5
1. Contexto	7
1.1. Espacios y regionalización dinámica	7
1.2. Formatos instrumentales del Eje Andino Centro Oriente	9
1.3. Las músicas del Eje Andino Centro Oriente	9
Glosario 1	15
2. Lúdica	16
2.1. La cotidianidad en la Escuela	16
2.2. El juego y lo creativo	17
Glosario 2	21
3. Nivel ritmo percusivo	22
3.1. Conceptualizaciones básicas	22
3.2. Las matrices rítmicas de los géneros del Eje Andino Centro Oriente	24
3.3. Los regímenes acentuales de las músicas del Eje Andino Centro Oriente	26
3.4. Parámetros de unidades métricas	27
3.5. Articulaciones para la ejecución instrumental	28
Glosario 3	31
4. Nivel ritmo armónico	32
4.1. Pautas gramaticales básicas	32
4.2. Rasgos armónicos básicos	37
4.3. Diapasones integrados	38
4.4. Algunas formas de ejecución en el tiple	39
4.5. Matrices de articulación: grafías de bases y variantes de acompañamiento para tiple y guitarra	41
Glosario 4	41
5. Componente pedagógico (algunas propuestas)	44
5.1. Formas de mediación e intervención pedagógica (una posibilidad)	44
5.2. Las músicas y los materiales pedagógicos	45
5.3. Los repertorios	47
Glosario 5	49
6. El repertorio del CD: pautas para su uso	50
Anexo: Instructivo y contenidos del CD	51

Presentación

El Gobierno Nacional, a través de los planes de desarrollo *Hacia un Estado Comunitario 2002 - 2006*, y *Estado Comunitario Desarrollo Para Todos 2007 - 2010*, ha priorizado la puesta en marcha del *Plan Nacional de*

Música para la Convivencia (PNMC), como alternativa para afianzar la democracia y para fortalecer las iniciativas de convivencia. De esta manera la música se convierte en política de estado continua y sostenida, en la medida que aporta equidad de oportunidades de práctica cualificada, formación y expresión musical en las diferentes regiones del país y los diversos grupos poblacionales, promueve la concertación entre las comunidades y los entes gubernamentales, y favorece el encuentro y la integración en torno a la música.

El PNMC se orienta a consolidar la formación y la práctica musical, y a ampliar las posibilidades de conocimiento y disfrute de la música para la población. Por esta razón, ha focalizado como objeto central la creación y fortalecimiento de Escuelas de Música de modalidad no formal en los municipios, en torno a los Conjuntos de Música Popular Tradicional y las prácticas de Bandas, Coros y Orquestas, para generar espacios de expresión, participación y convivencia. Estas escuelas deben articular los procesos existentes en los municipios de tipo urbano y rural, y brindar a las nuevas generaciones la posibilidad de tener un nivel básico de formación musical, como garantía y aporte a su derecho fundamental a la educación integral y a su libre desarrollo de la personalidad. En este sentido se propone para el cuatrienio 2007 - 2010, consolidar los procesos formativos en 560 Escuelas de Música Municipales, que den cumplimiento a los cuatro (4) factores de sostenibilidad definidos por el PNMC: Infraestructura, Institucionalización, Formación y Participación.

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

Particularmente en la práctica de Músicas Populares, se ha fomentado la gestión, la formación y la investigación desde once (11) ejes que permiten identificar las músicas de la tradición con relación a un territorio que prioritariamente las ha producido y en donde generan un fuerte arraigo social y un diálogo permanente y dinámico con expresiones culturales contemporáneas; así mismo, los ejes hacen referencia a los formatos instrumentales y los géneros más representativos.

- Eje de músicas isleñas: músicas de schotís, calypso, socca y otros.
- Eje de músicas Caribe Oriental: Música Vallenata - formatos de acordeón y guitarras con músicas de son, merengue, puya y paseo.
- Eje de músicas Caribe Occidental: Pitos y tambores - formatos de gaita, pito atravesao, tambora, baile cantao,

banda pelayera, y otros, con músicas de cumbia, bullerengue, porro, fandango y otros.

- Eje de músicas del Pacífico Norte: formato de chirimía, con músicas de porro chocono, abozos, alabaos y otras prácticas vocales.
- Eje de músicas del Pacífico Sur: formato de marimba con músicas de currulao, berejú, entre otros, y prácticas vocales.
- Eje de músicas andinas del Centro Oriente: formatos de torbellino, estudiantinas, tríos y 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, shotís, rumba y otros.
- Eje de músicas andinas del Centro Sur: formatos de 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, huayno 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 Amazonia: formatos diversos con músicas de frontera entre músicas de Colombia, Brasil y Perú; músicas híbridas entre fenómenos de colonización y expresiones sonoras indígenas.

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

Como estrategia del componente de formación del PNMC, el Ministerio de Cultura desarrolla un proyecto editorial fundamentado en la labor de investigación y creación musical y destinado a la elaboración de materiales pedagógicos y musicales que recojan diversas características culturales y formas de conocimiento y que den respuesta a las necesidades y niveles de desarrollo de los procesos formativos. Hacen parte de este proyecto editorial los siguientes títulos: *Músicas Llaneras*, *Pitos y Tambores* y *Música Andina Occidental: Entre pasillos y bambucos*.

Estas cartillas de Músicas Populares permiten materializar el diálogo entre los saberes tradicionales de estas prácticas y los saberes académicos, experiencia que constituye para el Ministerio de Cultura una notable oportunidad de ampliar el conocimiento sobre las prácticas culturales diversas del país y enriquecer el camino hacia la edición de materiales pedagógicos en este campo.

Como resultado de un proceso sistemático de investigación en el eje de músicas de centro oriente, presentamos esta nueva cartilla de iniciación musical ***Músicas Andinas de Centro Oriente: ¡Viva quien toca!*** en la perspectiva de dar continuidad al proyecto editorial y contribuir al fortalecimiento de los procesos formativos musicales en las Escuelas de Música.

La Cartilla

“—¡Viva quien toca!” es una expresión usual en las poblaciones del eje durante las fiestas tradicionales y encuentros sociales donde la música es un importante factor de cohesión. Esta manifestación de afecto que surge de la práctica colectiva anima al músico en su toque y reivindica su condición sociocultural como depositario y agente de la tradición musical. También es común escuchar expresiones como “—¡Viva quien baila,” “—¡Que viva quien canta!”

Así, la presente cartilla en sus propuestas pedagógicas y metodológicas tiene como base unas músicas vivas que son patrimonio y práctica de comunidades que encarnan el sentir de sus culturas regionales. Estas músicas están presentes a través del hacer cotidiano de músicos vivos, expresado con sus instrumentos musicales, vivencias, sueños, maneras de ser y hacer.

Desde esta perspectiva, la cartilla ha sido diseñada como una herramienta de apoyo para el músico docente de los municipios en el trabajo de formación musical de niños, niñas y jóvenes en las Escuelas de Música Popular Tradicional del *Eje de músicas andinas del centro oriente colombiano*. No se asume aquí la Escuela como un espacio formalizado de corte escolástico. Se reconoce que la práctica social de la música ha generado diferentes procesos y modelos formativos que construyen conocimiento, crean y expresan músicas particulares y se proyectan cultural y pedagógicamente de maneras disímiles. Así como encontramos una escuela en una Casa de la Cultura que cuenta con el apoyo de la institucionalidad municipal, podemos encontrar a un músico reconocido en su entorno local generando procesos formativos en su propia casa al invitar a niños y niñas a aprender, a la manera de la tradición oral, el toque del torbellino, por ejemplo.

Haciendo del *sonar* algo cotidiano y expresivo, se abordarán las músicas del eje centrando su atención de manera preferente en los niveles ritmo percusivo y ritmo armónico. Los niveles melódico e improvisatorio

y los instrumentos que desarrollan estos roles se tratarán como referentes y se desarrollarán en un material posterior. El documento de parámetros elaborado por los asesores del Ministerio de Cultura* estará en diálogo permanente con los postulados y procesos propuestos en *¡Viva quien toca!*

Las actividades y sugerencias pedagógicas propuestas tienen en la dimensión lúdica —expresada en el juego— una orientación hacia la formación musical básica a partir de la sensibilización y el conocimiento de los elementos, estructuras y comportamientos que caracterizan las músicas andinas del centro oriente colombiano y que, además, las relacionan y diferencian de las músicas de otras regiones colombianas. Se propone, entonces, una comprensión de los elementos del lenguaje musical a partir de los comportamientos regionales particulares de este eje.

La cartilla discurre por las músicas, referencia a intérpretes destacados, valora el legado aportado por agrupaciones representativas, muestra la fuerza expresiva de las prácticas de tradición oral y dialoga con manifestaciones de carácter urbano. Para ello mostrará, de una manera dinámica y en movimiento, la diversidad de formatos instrumentales presentes en la tradición musical del Eje como el grupo de torbellino, el grupo carranguero, agrupaciones de cuerda pulsada como el trío instrumental andino y la estudiantina. La base organológica de estas músicas es continuamente referenciada dada la amplia gama de sonoridades presentes en los diapasones de cuerda pulsada como el requinto andino, la bandola andina, la guitarra, el tiple y el cuatro, instrumentos afines agrupados en el concepto de diapasones integrados. Además, aparecerán referencias analíticas y sonoras al nivel ritmo percusivo desarrollado por instrumentos, de fricción, sacudimiento o entrechoque como la guacharaca o charrasca, las maracas, el chucho o alfandoque, las cucharas, la carraca, la esterilla, los quiribillos, la zambumbia y el guache, entre otros. El hecho de privilegiar estos formatos e instrumentos no excluye otras manifestaciones de práctica popular, que bien pueden ser abordados y trabajados en las escuelas. Es el caso del dueto tradicional y el grupo campesino que, si bien se enuncian, no son objeto de profundización en esta publicación.

* COLOMBIA. MINISTERIO DE CULTURA. PLAN NACIONAL DE MÚSICA PARA LA CONVIVENCIA. (septiembre 2003). *Escuelas de música tradicional*. [documento]. Bogotá : El Ministerio.

La cartilla también da una especial importancia a la concepción y a los referentes para el trabajo pedagógico, basándose en la gran variedad musical de la región, estructuras a partir de las cuales trabaja las rítmicas ternarias de pasillos, bambucos, torbellinos, merengues carrangueros, guabinas, merengues joropeados, joropos de montaña y estructuras binarias de rumba carranguera y danza, entre otros.

Es muy importante que el músico docente de los municipios tenga en cuenta que la cartilla es un material de apoyo básico para la acción pedagógica y que, aunque está concebido como un producto-proceso que intenta dar cuenta de la riqueza y diversidad musical de la región, no desconoce la existencia de otros géneros musicales denominados en el lenguaje popular "ritmos, aires o golpes" que pudieran ser incluidos discrecionalmente en sus programas de formación para complementar los aquí tratados, por la importancia local que éstos puedan tener. Cada músico docente puede, entonces, privilegiar aquellos géneros que conoce y practica, así como aquellos que los músicos mayores de su contexto local han cultivado y transmitido por generaciones. Se recomienda especialmente integrar aquellas manifestaciones que pueden estar en peligro de desaparecer de la práctica popular; es otro propósito al que invita esta cartilla. Pero, así mismo, es conveniente reconocer, para integrarlos críticamente a los procesos formativos, los aportes que desde las nuevas generaciones de músicos se vienen haciendo al desarrollo creativo de las músicas populares de base tradicional.

Contenido de la cartilla

Está conformada por un texto impreso y un disco compacto acompañante que denominaremos CD.

El texto impreso presenta seis unidades, así:

1. Contexto.
2. Lúdica.
3. Estructuras ritmo percusivas.
4. Estructuras ritmo armónicas.
5. Componente pedagógico.
6. El repertorio del CD: pautas para su uso.

Las unidades 2 a 5 están compuestas por un contenido conceptual sobre los temas presentados, de manera interrelacionada y articulada para el logro de un objetivo musical específico, acompañado de una sugerencia de actividades para el trabajo en aula, donde se hace especial énfasis en el aspecto vivencial de estos contenidos, en el análisis y en su racionalización a partir de la práctica sonora con los repertorios registrados en el CD. En algunos casos aparecen pautas de evaluación que permitirán apreciar la respuesta y asimilación de los estudiantes.

El CD sirve como material de consulta y estudio para los músicos docentes de los municipios. Los contenidos específicos y guías para su lectura y uso aparecen en las páginas finales de la cartilla. Las orientaciones de montaje y actividades pedagógicas en torno a estos materiales aparecen gradualmente en los contenidos.

1. Contexto

La clasificación de las músicas populares es compleja precisamente por su diversidad, variedad y riqueza de expresiones que están en continuo movimiento, intercambio y transformación. Tal complejidad está referida también al estado de la investigación musical en el país. Superando tendencias folclorológicas que intentaron definir de una manera cerrada y definitiva cierto tipo de manifestaciones musicales pretendidas como modelos únicos y generalizantes, el Ministerio de Cultura ha propuesto, para las músicas populares tradicionales, una aproximación taxonómica distribuida en once ejes regionales, buscando operativizar las actividades formativas del Programa Nacional de Músicas Populares del Plan Nacional de Música para la Convivencia. Es esta una división mucho más cercana a la realidad de las músicas y un referente provisional y abierto a posteriores ajustes en virtud de trabajos investigativos sobre cartografías musicales que el mismo Plan viene trabajando. Las clasificaciones y taxonomías, entonces, son apenas una herramienta para pensar la actividad de los músicos, sus prácticas, sus cambiantes maneras de sonar.

El investigador y músico Samuel Bedoya en su texto *Regiones, músicas y danzas campesinas: Propuestas para una investigación interregional integrada* (1987)¹ expone una división que incluye treinta y dos subregiones. Propone también, como producto de la actividad investigativa acerca de las músicas andino-llaneras, el concepto de *interfluencia musical*, concepto que va más allá de la simple influencia de unas músicas sobre otras. Interfluencia se asume, en la propuesta de Bedoya, como un proceso más o menos continuo que puede ocurrir en dos sentidos. No se trata entonces de “influencias”, donde un “receptor” es pasivamente

modificado por un “dador”; se trata, en cambio, de evidenciar la relación dinámica que existe entre estas músicas con profundos nexos de filiación y de intercambio. Esta mirada es un aporte para la investigación y estudio de las músicas tradicionales como fenómenos de múltiple estructuración en componentes históricos, geográficos, económicos, sociales, antropológicos y lingüísticos. Los avances en el desarrollo de cartografías regionales realizados en el marco de este programa se orientan en el mismo sentido.

1.1. Espacios y regionalización dinámica

◆ Espacios de circulación

Son espacios de circulación de las músicas: los encuentros de tradición familiar, las grabaciones independientes, los festivales y concursos y otros escenarios como fiestas patronales; bazares y reuniones colectivas de carácter social y comunitario.

Algunos de los concursos y festivales donde las músicas se visibilizan y circulan son: *Guane de Oro* en San Gil, *Guitarra de Plata Campesina* de Radio Furatena en Chiquinquirá, *Concurso Nacional de Tríos* en Pamplonita, *Concurso Nacional de Tiple Pedro Nel Martínez* en Charalá, *Festival Nacional de la Guabina* y el *Tiple* en Vélez, *Concurso de Música Popular* de la Emisora Reina de Colombia en Chiquinquirá, *Festival Nacional de Intérpretes de la Rumba Criolla* Emilio Sierra en Fusagasugá, *Boyacá le canta a Colombia por la Paz* en Sogamoso, *Festival Nacional de Música Carranguera* en Bogotá, *Concurso de Duetos* en Floridablanca, *Encuentro de Escuelas de Música Tradicional* en Labateca.

¹ En: *Músicas Regionales: dinámicas, prácticas y perspectivas*. Bogotá: Fundación Nueva Cultura, 2008.

Para ampliar la información de contexto y festivales se puede visitar el sitio *Cartografía de prácticas musicales en Colombia* en www.sinic.gov.co.

◆ Presencia de escuelas de música popular tradicional del eje músicas andinas de centro oriente. Municipios participantes

Dentro del componente de formación del Plan Nacional de Música para la Convivencia, el eje ha integrado municipios de los departamentos de Norte de Santander, Santander, Boyacá y Cundinamarca. Desde el inicio del proceso, en 2004, hasta la culminación del primer ciclo de formación en 2007, en lo referido a las músicas populares tradicionales, se han vinculado al proceso formativo los municipios que aparecen en la tabla 1-1 y en el mapa del gráfico 1-1.

Tabla 1-1. Municipios participantes en el ciclo de formación del eje músicas andinas de centro oriente colombiano, Plan Nacional de Música para la Convivencia (2004-2007).

Departamento	Municipios
NORTE DE SANTANDER	Bucarasica, Convención, El Carmen, Gramalote, Hacari, Herrán, La Esperanza, Labateca, Lourdes, Pamplona, Pamplonita, San Calixto, Sardinata, Tibú, Toledo, Villa del Rosario.
SANTANDER	Barbosa, Betulia, Carcasí, Charalá, Curití, Güepsa, La Belleza, Málaga, Molagavita, Puerto Parra, Sabana de Torres, Simacota, Socorro, Vélez.
CUNDINAMARCA	Anapoima, Bojacá, Cajicá, Cáqueza, Chía, Chocontá, Cogua, Funza, Fusagasugá, Guasca, Guatavita, Gutiérrez, Jerusalén, La Calera, Pulí, Quetame, Sibaté, Sopó, Susa, Tabio, Tenjo, Tocancipá, Viotá.
BOYACÁ	Betéitiva, Boavita, Chíquiza, La Uvita, Labranzagrande, Miraflores, Motavita, Paz de Río, Ramiriquí, Ráquira, San José de Pare, Sotaquirá, Susacón, Tipacoque, Toca, Turmequé, Tuta, Ventaquemada.
CAQUETÁ	Curillo.

Dos hechos se destacan en esta composición; de un lado la vinculación del departamento de Caquetá a través del Municipio de Curillo representando al Eje de músicas de la Amazonia. Del otro, la realización, durante tres años consecutivos, del *Encuentro de Escuelas de Música Tradicional*, realizado con el apoyo de la Alcaldía del municipio de Labateca, Norte de Santander y el acompañamiento de la Secretaría de Cultura de ese Departamento.

Gráfico 1-1. Distribución geográfica de las escuelas de los municipios participantes en el ciclo de formación del eje músicas andinas de centro oriente colombiano, Plan Nacional de Música para la Convivencia (2004-2007).



◆ Subregiones del eje andino centro oriente

Según el concepto de *regionalización dinámica* (Bedoya, 1987), la existencia de subregiones en el Eje no se agota en los límites de los departamentos que lo integran sino que debe contemplarse histórica y dinámicamente. Categorías como la subregión andino-llanera o situaciones como la fuerte presencia de músicas vallenatas en buen número de los municipios al norte del departamento de Norte de Santander o municipios ribereños del Magdalena cundinamarqués, que corresponden más a circuitos musicales del Llano del Tolima, son fenómenos que nos obligan a repensar las músicas como fenómenos que trascienden el carácter político-administrativo de los límites departamentales para establecer condiciones diversas de circulación y dispersión. La tabla 1-2 sintetiza las subregiones y núcleos urbanos de referencia propuestos por Bedoya.

Tabla 1-2. Subregiones del Eje músicas andinas de centro oriente colombiano según Bedoya (1987).

Subregión		Núcleos de referencia
1	Macizo de Santurbán	Pamplona
2	Catatumbo	Cúcuta
3	Montaña Santandereana	Vélez - Málaga
4	Fosos del Suárez y el Chicamocha	Vélez - Málaga. Pueblos al norte y noroeste
5	Altiplano Cundiboyacense	Tunja - Motavita - Ubaté - Gama
6	Piedemonte Oriental	Miraflores - Zetaquirá - San Luis de Gaceno - Sogamoso
7	Magdalena Medio	Guaduas - Puerto Salgar - Puerto Boyacá
8	Llano Interandino	Girardot

Es necesario señalar que las subregiones 7 y 8, con áreas significativas en los departamentos de Cundinamarca y Boyacá, comparten en sus músicas rasgos de parentesco con músicas tolimeses y antioqueñas, géneros que han sido o serán tratados en las cartillas de estos ejes puesto que en la presente se priorizan las músicas andinas.

Gráfico 1-2. Distribución geográfica de las subregiones del Eje músicas andinas de centro oriente colombiano, núcleos de referencia, corredores y municipios mencionados.



1.2. Formatos instrumentales del eje andino centro oriente

Son variados los tipos de agrupaciones a través de los cuales las músicas objeto de estudio muestran características específicas. Como puede apreciarse en la tabla 1-3, las diversas configuraciones instrumentales se agrupan en diferentes registros.

Unas son de claro carácter campesino mientras otras manifiestan sus rasgos urbanos. Esto se evidencia no solo en la descripción de los elementos que los conforman, sino, como se verá más adelante, en las prácticas, usos y desarrollos que cada uno de los instrumentos ha tenido individual o colectivamente considerados. Igualmente se observan los tipos de géneros usados por los diferentes formatos, sus desempeños musicales, las zonas de influencia, así como la diversidad de los contextos en donde se expresan. Interesa aquí señalar que lo importante no está en la descripción formal de unos géneros musicales sino en la validez histórico-cultural que tienen para la presente cartilla los músicos vivos, que en cada interpretación han tejido el sentido de unas músicas de hondo arraigo es sus culturas regionales. Sin duda, cuando nos referimos a la interpretación del tiple pasa por nuestra mente Pacho Benavides; el nombre de Jorge Ariza, entre otros, está ligado a la mención del torbellino; y el de Jorge Velosa a la carranga.

1.3. Las músicas del eje andino centro oriente

Las músicas que se mencionan a continuación son el objeto de estudio y trabajo de la presente cartilla y de los planes de formación de las Escuelas de Música Tradicional. Las músicas tradicionales son entendidas como productos sonoros pertenecientes a un gran campo de música popular, que contienen manifestaciones de contextos rurales y urbanos configurados en muy diversas formas, con modos de expresión que transitan entre lo tradicional y lo contemporáneo. Es necesario tener presente que estas músicas comparten los espacios de circulación y consumo con músicas de fuerte arraigo en zonas rurales, municipios y ciudades, como son las músicas vallenatas actuales y las músicas norteña y ranchera. Un fenómeno actual es la versatilidad de los grupos

Tabla 1-3. Formatos instrumentales del eje músicas andinas de centro oriente colombiano.

FORMATO	GÉNEROS	BASE RITMO-PERCUSIVA	BASE RITMO ARMÓNICA	DESEMPEÑO MELÓDICO	DESEMPEÑO VOCAL	DESEMPEÑO IMPROVISATORIO	ZONA DE INFLUENCIA SUBREGIÓN	MÚSICA -TEXTO	FORMAS DANZARIAS
DUETO VOCAL INSTRUMENTAL	Bambuco, pasillo, guabina, danza, vals (cantados)		Tiple y guitarra rítmica o marcante.	Bandola, guitarra, guitarra requinto o puntera, tiple, voces en dueto.	Voces en dueto		1, 2, 5 Centros urbanos.	Forma canción. Estrofas-Coro.	
TRÍO INSTRUMENTAL ANDINO	Bambuco, pasillo, guabina, torbellino, danza.		Tiple, guitarra.	Bandola		Líneas instrumentales escritas en partitura.	1, 2, 5 Centros urbanos.		*1
ESTUDIANTINA	Bambuco, pasillo, guabina, danza, torbellino. (Instrumentales)	Percusión menor: raspa, cucharas, chucho, esterilla (opcionales)	Tiple, guitarra, contrabajo.	Bandolas, tiples, guitarras (a una o dos partes).		Líneas instrumentales escritas en partitura	1, 2, 5. Centros urbanos.	Músicas instrumentales únicamente. Eventualmente se presenta la propuesta de cantante (s) o coro acompañados por este formato.	*1
GRUPO DE TORBELLINO	Torbellino instrumental, torbellino cantado, cantas de guabina.	Chucho o alfandoque, cucharas, carraca, quiribillos, zambumbia, guache, esterilla.	Antes Tiple en Bb, ahora en Bb o C.	Requinto y tiple. Antes en Bb. Ahora en Bb o C. Antiguamente capador, flauta de pico.	Voces en dueto	Requinto, tiple y eventualmente instrumentos de percusión.	3, 4, 5.	Coplas o <i>cantas</i> en torbellino cantado Coplas "a capella" en cantas de guabina. Coplas recitadas en los moños.	Formas coreográficas: La Manta, La Copa, Las Vueltas, El Tres, Los Moños, Mojigangas
GRUPO CARRANGUERO	Merengue, merengue joroado, rumba, torbellino. Especies de los anteriores.	Guacharaca.	Tiple en Bb, Guitarra en C.	Requinto en Bb. Riolina o dulzaina.	Voz solista, coro.	Eventualmente guacharaca, "bajeo" de la guitarra.	1, 3, 4, 5.	Formas octosilábicas, hexasilabas y endecasílabas.	Los géneros de este formato son danzados.
GRUPO CAMPESINO	Merengue campesino, merengue joroado, géneros vallenatos, rancheras.	Guacharaca.	Guitarra marcante	Guitarra requinto o puntera.	Voz solista, coro.	Guitarra requinto.	4, 5, 6.	Forma canción.	Algunos géneros danzados.

*1 Aunque el formato hablando estrictamente no acompaña o acompañaba la danza sí fue práctica común, aunque hoy, con pocas evidencias, la existencia de grupos instrumentales de pequeño formato que acompañaban el baile en las fiestas campesinas y en los pueblos. Dicho formato incluía normalmente bandola(s) o requinto, tiple(s), guitarra(s) y uno o varios instrumentos de pequeña percusión como raspa o chucho.

en la ejecución de varias de estas músicas para sobrevivir en los mercados locales. Es el caso de músicos del oriente boyacense que interpretan géneros llaneros, carrangueros, torbellineros, así como la denominada música norteña (de procedencia mexicana). Estas son dinámicas muy complejas que ameritan procesos de investigación y que, aunque no son objeto de esta cartilla, vale la pena referenciar y tener presentes.

◆ Las músicas de torbellino

Las músicas del Eje cultivadas por grupos humanos diversos corresponden también a distintas prácticas: rurales y urbanas. Las *músicas de torbellino*, cuyo núcleo de referencia principal es la Provincia de Vélez en la Subregión de la Montaña Santandereana —municipios de Vélez, Jesús María, Chipatá, Bolívar y Puente Nacional, entre otros— presentan también un amplio nivel de dispersión a lo largo y ancho del altiplano cundiboyacense; en Tunja (veredas de Sote y Panelas), en municipios como Motavita, en Boyacá; y los de

Ubaté, Gama, Fómeque, Soatama, Villapinzón y Tabio en Cundinamarca, entre otros, cada municipio con características estilísticas y estructurales propias.

El torbellino también presenta diferentes formas en cuanto a su estructura. Una forma instrumental, que ha sido la predominante en la escasa difusión comercial (ver corte 29 *Esto es torbellino*). Una estructuración poético-musical en los *moños*, al alternar segmentos musicales con coplas recitadas. Otra forma que alterna un segmento musical con canto *a capella* en la interpretación de *cantas de guabina* donde aparece en registros iniciales, preludios e interludios instrumentales. Finalmente, se presenta también como música que canta coplas sobre la base de torbellino con existencia de múltiples tonadas, recibiendo la denominación de torbellino cantado (ver corte 10 *La manta*).

El formato instrumental del género lo establecen el requinto andino —también conocido como tiple requinto—, con protagonismo melódico, y el tiple

acompañante, que también asume el rol melódico en los conjuntos que interpretan a dos tiples. La afinación tradicional por la construcción de los instrumentos es en Bb, concediéndole al tiple acompañante un registro rico en sonoridades graves que ha desaparecido en las prácticas urbanas por su construcción con un diapason más corto que permite su afinación en C y da como resultante una sonoridad arrequintada. Para complementar este tipo de conformación instrumental es determinante la presencia de diversos y variados instrumentos de percusión que se describen en la tabla 1-4. Los cortes 36 a 46 permiten apreciar la sonoridad correspondiente a cada instrumento así como la sonoridad resultante, donde se hacen evidentes el peso, la masa y las texturas generadas por la integración entre cuerdas y percusión.

Los instrumentos de percusión del eje en cuanto a la producción de sus sonoridades son de diferentes características. Son medios sonoros muy irregulares, incapaces de producir escalas tonales a la manera de los cordófonos del eje. Por contraste producen el llamado *ruido blanco*, por acción de la fricción, el entrechoque, o el sacudimiento. Esta mixtura y amalgama de sonoridades da una especial riqueza a las músicas de torbellino.

En clasificación basada en conceptos acústicos rigurosos, el investigador Samuel Bedoya² propone pensar los instrumentos de percusión, como los descritos, asumiéndolos como membranas, placas, láminas o varillas. Tomando como ejemplo el chucho o alfandoque, los mates o guaches y las maracas, que

Tabla 1-4. Descripción de instrumentos de percusión presentes en las músicas de torbellino.

INSTRUMENTO	COPLA	TIPO	ACCIÓN PREDOMINANTE	ARTICULACIÓN	SONORIDAD RESULTANTE	Corte CD
Guacharaca, charrasca, raspa	<i>Güiro, también guacharaca, charrasca dicen algunos, otros me hablan de la raspa, el principio es solo uno: con un palito o varilla me tienen que friccionar y a veces a la muñeca la ponemos a bailar.</i>	Idiófono	Fricción	Arriba-abajo	Del rozamiento del percutor de metal, hueso o madera sobre su superficie estriada.	15
Esterilla	<i>Y aquí llegó la esterilla a hacerles una visita; no necesita palito porque se rasca solita</i>	Idiófono	Fricción	Arriba-abajo	De la fricción entre dos segmentos de su propia superficie. En ocasiones se da entrechoque al golpear uno contra otro los dos segmentos de su cuerpo.	37
Cucharas	<i>Estas cucharas de palo no son solo pa' comer, al chocar una con otra música pueden hacer.</i>	Idiófono	Entrechoque	Abajo (muslo)-arriba (palma)	Al golpear las dos cucharas entre sí de manera alternativa sobre el muslo y sobre la palma de la mano de apoyo del ejecutante.	42
Quiribillos	<i>Atravesar las cañitas con cabuya es muy sencillo; júntelas y las sacude y ahí tiene los quiribillos.</i>	Idiófono	Entrechoque	Abajo-arriba; derecha-izquierda	Del entrechoque de las cañas derivado de movimientos alternativos de derecha e izquierda y con acento siempre hacia abajo.	
Chucho o alfandoque	<i>Cuando escuche este sonido no se me quede pensando... del chucho le estoy hablando, no se haga el desentendido.</i>	Idiófono	Sacudimiento* y choque.	Adelante-atrás; arriba-abajo	Del movimiento múltiple que ocasionan la fricción de las semillas sobre la superficie interior del instrumento, además del entrechoque de las mismas. A veces se obtiene varianza de timbre al golpear la parte exterior con la palma de una o las dos manos del ejecutante.	43
Guache o mates	<i>Las pepitas se sacuden entre pañuelo y totuma, para tocar un bambuco los guaches también se suman.</i>	Idiófono	Sacudimiento*	Adelante-atrás	Del movimiento múltiple que ocasionan que las semillas friccionen la superficie interior del instrumento o se entrechoquen. A veces, al golpear los mates entre sí, se da un efecto de entrechoque.	38
Carraca	<i>¡Qué burro tan parrandero el que nos dio esta carraca! Ni siquiera estando muerto deja de hacer alharaca.</i>	Idiófono	Fricción de percutor-choque de mano	Arriba-abajo; golpe lateral	Del rozamiento del percutor de madera (palo) sobre las muelas, seguido a partir de variadas rítmicas, de golpe lateral de la base de la mano sobre la superficie del instrumento.	36
Zambumbia	<i>Para tocar la zambumbia hay que mojarle los dedos; luego se frota el palito para que le vibre el cuero.</i>	Idiófono	Fricción	Afuera-adentro	Del rozamiento de los dedos sobre la vereda en movimiento afuera (hacia el exterior) o adentro (hacia el interior) del instrumento. Para lograr mayor rozamiento el ejecutante se humedece los dedos con agua o con saliva.	40
Pandereta	<i>De España también llegó y está muy aclimatada, tóquese ahí un torbellino para una pandereteada.</i>	Membranófono	Fricción y entrechoque doble	Arriba-adentro	Al producirse un sonido compuesto logrado por el rozamiento del dedo pulgar sobre la membrana, por el golpe de la base de la mano y por el entrechoque de las láminas o latones adosados en el aro que sirve de base a la membrana del instrumento.	39
Tambora	<i>Tambora o bombo me llaman y mis dos cueros retumban, y el sabroso paliteo saca a un muerto de su tumba.</i>	Membranófono	Choque de percutores	Izquierda-derecha; Agudo (palo)-grave (parche)	Al producirse mixtura tímbrica de dos planos obtenida por el choque alternativo o simultáneo del percutor sobre las superficies de madera y parche.	41
Chimborrio	<i>Soy el chimborrio, señores, y casi un desconocido, en Boyacá y en Colombia ya me daban por perdido.</i>	Membranófono	Choque de percutor	Agudo-grave; derecha o izquierda	Al producirse mixtura tímbrica de dos planos obtenida por el choque alternativo de la cabeza del percutor sobre el parche y el plano del percutor sobre el marco de madera de la membrana. Este instrumento se ejecuta con una mano mientras la otra lo sostiene.	

² BEDOYA, S. (1990) Módulos de capacitación para instrumentistas y directores de banda de vientos. Módulo 10 fundamentación instrumental. Sección 3.3 Percusiones. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura. Plan Nacional de Música. p. 29-38.

hacen presencia en el eje, plantea que se dan fenómenos acústicos de alta complejidad. Muestra cómo en las clasificaciones tradicionales son considerados como idiófonos de sacudimiento. Sin embargo, analizando detalladamente el proceso de producción de sus sonoridades, encuentra que en ellos se hacen presentes, de manera articulada, el sacudimiento, la fricción y el entrechoque. En este caso, la clasificación tradicional no tiene en cuenta la membrana que envuelve a los percutores (semillas o aditamentos) que chocan, friccionan y entrechocan sobre y contra ella. Bien vistos, estos instrumentos son, desde el punto acústico, membranas de muy baja elasticidad; y desde su morfología, son tubos de madera, de totumo, o recipientes envueltos con tela, cerrados sobre sí mismos con múltiples percutores a su interior.

Desde la aproximación de Bedoya, los instrumentos de percusión de carácter regional tradicional están ante la necesidad de una rigurosa sistematización y de la elaboración de estándares técnico expresivos de fabricación y de sus posibilidades de transformaciones tímbricas y del uso de materiales sustitutos para potenciar su construcción y uso. El Plan Nacional de Música para la Convivencia ha venido proponiendo investigaciones que exploren a fondo la dimensión acústica de tan variados y ricos instrumentos de percusión del eje.

Con todo, si bien consideramos el torbellino como un sistema musical que articula componentes musicales, literarios y danzarios, es conveniente tener en cuenta que en las diferentes subregiones éste se manifiesta con características propias. Mientras en la montaña santandereana, en particular la provincia de Vélez, es fuerte la relación del torbellino con el canto de la guabina, en otras regiones como en la provincia de García Rovira —municipios de San José de Miranda y Málaga— se ha manifestado con énfasis en el torbellino instrumental de base danzaria denominado el torbellino *arrancapajas*.

◆ La música carranguera

El desarrollo cultural y musical de la música llamada *de carranga* o *carranguera* —fenómeno de base

campesina que se hace visible en la década de los 80 a través del aporte de Jorge Velosa y los *Carrangueros de Ráquira*— tiene como importante antecedente al merengue andino³. Esta música se configuró como proceso a partir de las resonancias con el merengue vallenato de cuerdas difundido por las nacientes radios locales en el centro del país y gracias a las interfluencias generadas por el comercio y movilización a través del río Magdalena. Se destacan las versiones aún vigentes de intérpretes y creadores como Guillermo Buitrago y Julio Bovea.

La *música carranguera*, entonces, se ha expandido ampliamente durante los últimos veinticinco años con una intensa labor de grabación, radiodifusión y difusión en vivo por muchos municipios en festivales, ferias y fiestas patronales, que contribuyó a promover ampliamente la difusión del formato y los géneros practicados.

En cuanto a las zonas de interfluencia de la música carranguera, aproxima como áreas de arraigo:

- Departamento de Boyacá y Cundinamarca. Desde la provincia de Occidente, con su capital Chiquinquirá, presenta un corredor para estas y otras músicas: Chiquinquirá – Ubaté - Zipaquirá hacia el centro del país y Chiquinquirá - Puente Nacional - Provincia de Vélez hacia el Nor-Oriente.
- En Boyacá este fenómeno hace presencia también y en las provincias de Ricaurte y Centro.
- Por otra parte, es posible evidenciar en la Provincia Comunera —ubicada al sur de Santander— un arraigo importante de la carranga. Se presenta un caso especial por el desarrollo instrumental de alto nivel en el requinto que ha aportado la tradición de músicas de torbellino y que se ha transferido a la ejecución de estas músicas que, como se ha dicho, han logrado una mayor difusión que las expresiones de base campesina del torbellino. Los antiguos requintistas de torbellino ahora lo son también de carranga aportando un excelente nivel de ejecución en el rol melódico. El repertorio de Velosa con sus excelentes requintistas (Javier Moreno, Delio Torres y Jorge González) se ha convertido en paradigma de ejecución y estilo para los requintistas populares. La guitarra ha encontrado en el bordoneo de la

³ La manera como se afianzó este merengue andino y cómo operó su transformación hacia la música carranguera se detalla en la reseña contenida en el eje regional Músicas de Frontera en *Cartografía de prácticas musicales en Colombia* en www.sinic.gov.co.

música carranguera un rol significativo y de mayor exigencia técnico-expresiva, logrando construir una sonoridad inédita que identifica y caracteriza una manera de sonar propia.

- La música carranguera ha extendido paulatinamente su circulación a las provincias y subregiones andinas de los departamentos del Eje y, esto es muy importante, ha logrado presencia y arraigo en otros departamentos del país como Antioquia, Tolima y el Cauca.

Respecto a la morfología musical de los géneros que hacen parte del sistema de la música carranguera, podemos afirmar globalmente que se ejecuta el merengue en cualquiera de sus dos regímenes acentuales (tético y anacrúsico) y destacar la condición binaria de la rumba carranguera. Es pertinente anotar también que en el ámbito de la música carranguera se ha generado una nomenclatura espontánea de los ritmos cultivados, de acuerdo a la cercanía o influencia de otras músicas tradicionales, populares o comerciales. Así, se anexa al género otra palabra que contribuye, según los autores, a la definición más clara de él. Veamos algunos ejemplos: merengue carranguero (corte 25), merengue apasillado (corte 26), merengue arriao, merengue redovado, merengue cañanguero, merengue bambuquiao, merengue interiorano, merengue chiguano, merengue joropiado (corte 24), merengue orientano, merengue reinoso, merengue guasco, merengue fiestero, merengue sentimental, rumba carranguera (corte 22), rumba ligera, rumba pasiada, rumba guabiniada, rumba corrida, rumba amarrada (corte 28), rumba “aporriadito” (corte 27), rumba pregonada, rumba ronda, rumba jalada, rumba rap.

◆ Las músicas de cuerda pulsada (tríos y estudiantinas)

Las músicas de bandola, tiple y guitarra, ya sea en formatos de trío, conjuntos o estudiantinas de carácter instrumental, han mantenido una línea de cultivo de los repertorios tradicionales de autor de bambucos, pasillos, guabinas, vales y otros, predominando las prácticas literales de la apropiación y ejecución instrumental a través de la partitura y los procesos de montaje, de concepción del ensamble, de la presencia del rol del director, de las metodologías de los ensayos parciales y generales, de los desarrollos virtuosísticos

de carácter individual y colectivo, de la puesta en escena y de los discursos estéticos derivados de maneras de ver y asumir esta forma de hacer música. Es lo que Eliécer Arenas (2007) ha denominado *música artística de tradición popular andina*. Como características, en tanto agrupaciones musicales, tienen rasgos y sonoridades de estirpe claramente urbana. Estos rasgos se manifiestan en distintas subregiones del eje, en ciudades como Cúcuta, Pamplona, Bucaramanga, San Gil, Socorro, Duitama, Tunja y Bogotá, donde se mantiene viva y en evolución esta tradición.

En la emergencia y práctica de nuevos y variados repertorios que exploran otras estructuraciones melódicas, armónicas, tímbricas y rítmicas, es posible leer una línea de transformación a partir de este tipo de agrupaciones. Los roles tradicionales que se definían para la bandola como instrumento exclusivamente melódico, el tiple como instrumento de rasgueo en función únicamente de acompañamiento y la guitarra como instrumento de base armónica y ejecutor de los bajos (corte 35 *Flor de Romero*), progresivamente se van intercambiando y diversificando para dar lugar a otras propuestas de diferenciados roles instrumentales, sonoridades y texturas.

En centros urbanos como Bogotá, Tunja o Bucaramanga se gestaron múltiples agrupaciones de cuerda pulsada que adelantaron búsquedas estéticas contemporáneas basadas en el desarrollo técnico de los instrumentos. Es el caso destacado de los tríos *Morales Pino, Joyel, Pierrot, Instrumental Colombiano; Palos y Cuerdas* o de agrupaciones de mayor formato como las estudiantinas *Colombia, Bochica, Boyacá*; o también agrupaciones como *Cuatro Palos, Conjunto instrumental armónico, el cuarteto Ensamble, Ritornello y Nogal Orquesta de Cuerdas*, entre muchas otras. Esta corriente ha sido favorecida por la aparición y desarrollo cada vez mayor de un importante número de concursos y festivales, además de la inclusión en algunos centros académicos del estudio de estos instrumentos y músicas.

La estudiantina es un formato ya arraigado a lo largo de las diversas subregiones de la región andina colombiana. En su devenir histórico, la estudiantina ha tenido varios momentos: unos de auge y presencia, otros de cierto estancamiento. En la actualidad se dan

señales de revitalización a partir de las actividades formativas que, en vínculo con el PNMC, han adelantado las gobernaciones de los departamentos de Antioquia y Norte de Santander. Se destacan como eventos importantes *Antioquia vive la música* y el *Encuentro de Escuelas de Música Tradicional* del municipio de Labateca, eventos en los que se expresa de una manera viva el auge y proliferación de este formato a partir de agrupaciones integradas, muchas de ellas, por niños y jóvenes intérpretes estudiantes de las escuelas de música tradicional de muchos municipios tanto del eje andino Centro Oriente como del eje andino de Centro Occidente. También cabe valorar el *Encuentro de Estudiantinas* que se viene adelantando en el municipio de Tuluá en el departamento del Valle del Cauca.

Un formato *sui generis* que está presente y continúa evolucionando en la provincia comunera es el de trío de tiple melódico con plectro, tiple acompañante y guitarra. Complementariamente el trío de requinto, tiple y guitarra interpretando pasillos, torbellinos, bambucos, danzas y otros géneros andinos es también frecuente en distintas subregiones. Se destaca el virtuosismo interpretativo logrado por músicos como Gilberto Bedoya, Hermes Espitia y otros, a partir de la herencia legada por músicos reconocidos como Luis Lorenzo Peña y Jorge Ariza.

◆ Las músicas de interfluencia

Son músicas que se expresan de diversa manera, siempre aludiendo a la movilidad y a procesos de hibridación cultural de gran interés para la formación e investigación musical. Una de las manifestaciones de la interfluencia se evidencia en las llamadas músicas de piedemonte que son las músicas andino-llaneras cultivadas en poblaciones de Boyacá (Sogamoso, Garagoa, Somondoco, Miraflores, Zetaquirá, San Luis de Gaceno, Macanal) y Cundinamarca (Gama, Ubalá, Gachalá) donde se produce un efectivo sincretismo de las músicas dando como resultado géneros como el merengue joropeado o el joropo de montaña (ver cortes 23 *El Labrador*, 24 *Corazoncito Llanero*, 30 *Joropillo*). La presencia del requinto andino y el tiple como instrumentos melódicos en las músicas de joropo es otra evidencia de interfluencia entre las dos regiones. De alguna manera estas músicas son unas músicas de transición en las que se destaca como

fenómeno de expresión una diversidad propia de su carácter híbrido. Para el caso de las músicas del llano, los instrumentos de cuerda reconocidos como de identificación andina —el caso del tiple y el requinto— han recibido diferentes nombres tales como guitarra, bandolín o bandolón que, con diferentes tipos de afinación, han hecho parte de las agrupaciones musicales de base campesina, aunque en la actualidad con pocas evidencias y limitada difusión. A pesar de ello, se destacan músicos ejecutantes de estos instrumentos en cuyas interpretaciones se expresan rasgos transicionales entre lo andino y llanero. Tal es el caso de Dumar Aljure, Álvaro Salamanca, Pedro Flórez, y José Ricaurte Rodríguez “Chirivico”. Debe considerarse que, mientras en los rasgos andinos de interpretación prevalecen tipos de ataque a partir del plectro más asociado a las formas torbellineras del requinto, o pasilleras de la bandola andina, en lo llanero pesan más los rasgos de los tipos de ataque de la bandola llanera, instrumento que ha tenido una revitalización y presencia cultural de gran magnitud evidenciable en festivales como el de Maní, Casanare.

Estos fenómenos de transición musical se dan no solo entre regiones del país —para el caso Oriente de Cundinamarca en los municipios de Paratebueno y Medina con los llanos del Meta, Boyacá desde Miraflores al Llano y desde Norte de Santander hacia y desde el Táchira venezolano— sino también entre Colombia y Venezuela, cuando nos referimos a las filiaciones y afinidades entre las músicas andinas de los dos países con las respectivas músicas llaneras tanto del oriente colombiano como del oeste venezolano.

Como puede apreciarse en los gráficos a continuación, los pasillos ejecutados en requinto, tiple y guitarra de la vertiente Garagoa-Somondoco pierden la estructura



en los bajos de la guitarra y aparece nítidamente el rasgo



característico de las músicas llaneras.

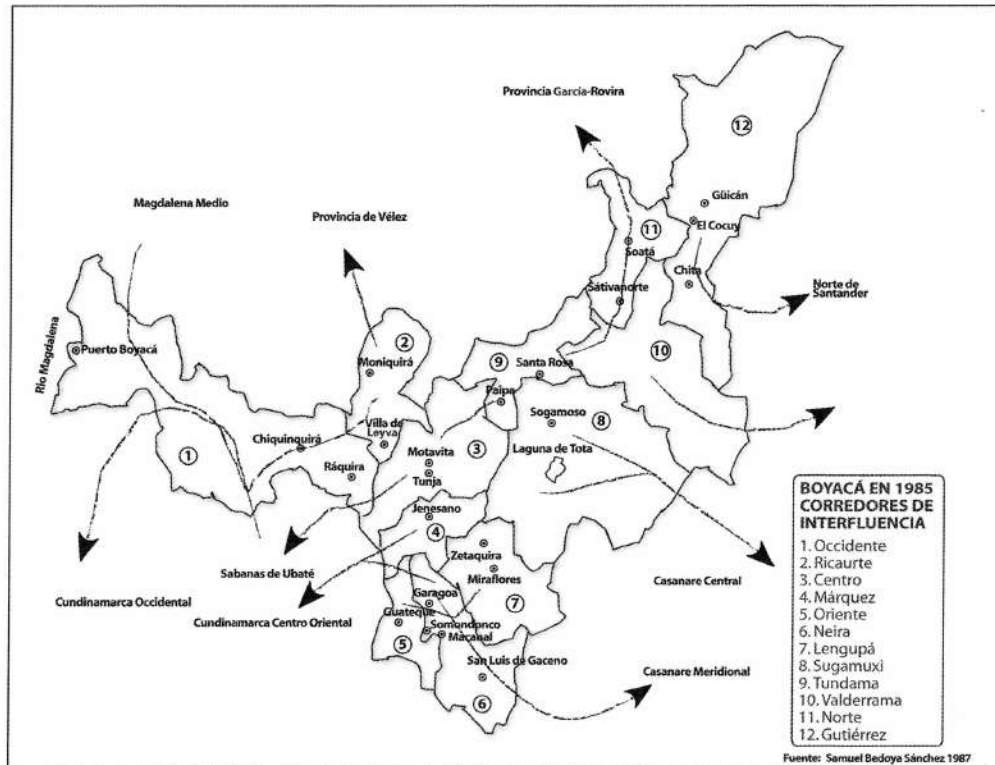
En el Eje Andino Centro Oriente se destacan, entonces, dos tipos de interfluencias. Por un lado, el de las músicas de transición o de piedemonte y por el otro,

el de la música carranguera con las músicas torbellineras. Bedoya, como podemos apreciar en la gráfica 1-3, estableció en el trabajo ya citado los que denominó corredores de interfluencia.

Por otra parte, las interfluencias se siguen manifestando hoy con expresiones sonoras

contemporáneas que también podrían llamarse *músicas artísticas de tradición popular llanera* a partir de los trabajos de grupos de jóvenes músicos colombianos como *Guafa Trío* y *Ensamble Sinsonte* que discurren entre los dos tipos de música, generando una suerte de transición contemporánea, esta de carácter binacional.

Gráfico 1-3. Boyacá en 1985. Corredores de interfluencia propuestos por Bedoya (1987).



Glosario 1

Canta. Denominación que asume la copla literaria al ser cantada. La copla es a lo literario lo que la canta es a lo musical. La canta, como la copla, es una cuarteta octosilaba que presenta diferentes tipos de rima, siendo la más común la asonante o consonante de los versos segundo y cuarto. Debe tenerse en cuenta que cuando la cuarteta es cantada y se convierte en canta, se hace con diferentes tonadas es decir, con diversas melodías, estribillos o reiteraciones de versos según el caso. Se sugiere consultar el texto SOSSA, Jorge. *La canta guabinera. El sentido musical de la copla popular*. En: *Músicas Regionales: dinámicas, prácticas y perspectivas*. Bogotá : Fundación Nueva Cultura, 2008.

Las cánticas que yo canto
ninguno me las enseña
porque yo me las invento
cuando estoy rajando leña.

Quen quiera saber mi nombre
yo soy Juan Pueblo sufrido,
pero cuando es pa' echar cantas
me llaman Juan Torbellino.

Ruido blanco. Estímulo acústico producido por instrumentos de percusión que producen ondas irregulares musicalmente aprovechables —a pesar de no ser tonal su resultante sonora—, de manera particular en las músicas populares como las trabajadas en esta cartilla.

2. Lúdica

2.1. La cotidianidad en la escuela

Las músicas tradicionales y populares son de tradición oral. Por este medio han generado un amplio y profundo campo de conocimiento y se han transmitido familiar y comunitariamente dando como resultado sistemas musicales estructurados. Se apropian y circulan en diferentes lugares del casco urbano o de las veredas de los municipios: en las casas de familia, en los corredores de las casas campesinas, en el campo, a la sombra de los árboles, en espacios comunitarios de fiesta y reunión. Son músicas colectivas que juegan un rol como cohesionadoras del tejido social.

Actividad pedagógica 2-1

Sonidos cotidianos

- ❖ Proponga a los estudiantes que registren en sus apuntes los sonidos que escuchan cotidianamente en un día normal: en su casa, temprano al levantarse (las voces del papá, la mamá, los hermanos, el sonido del radio, los sonidos de la cocina mientras se prepara el desayuno, los sonidos del baño). Luego los que van escuchando cuando salen a la calle rumbo al colegio (carros, buses, motos, pitos, personas, máquinas, pregones de vendedores, etc.); los sonidos que escuchan en su colegio (las voces de los profesores, de los compañeros, los sonidos del recreo, de la cafetería, etc.). Proponga a los estudiantes que dibujen los objetos, personas o animales que producen estos sonidos y que traten de reproducirlos con su voz o con su cuerpo, apuntando la onomatopeya o el movimiento corporal que más se les parezca.
- ❖ Proponga a cada estudiante que sin palabras y solo con sonidos de su voz cuente alguno de estos períodos del día. Después de que haya hecho su narración sonora escoja algunas de las onomatopeyas propuestas y juegue con todo el grupo a producirlas.
- ❖ Después de las narraciones presentadas y de la práctica colectiva con sonidos resultantes, haga un pequeño banco de sonidos provenientes de esta experiencia, organícelos en un montaje donde haya espacio para la improvisación y la propuesta por parte de los estudiantes.

Con el tiempo se han sumado a estos espacios otros que han venido a enriquecer los procesos de formación: las aulas de los colegios, las casas de la cultura, los teatros, auditorios, coliseos y conchas acústicas donde se realizan las presentaciones. Y el espacio particular, de cada uno; su habitación o la sala de su casa donde se practica individualmente o con los amigos y con el o los instrumentos de preferencia. También se suma en los últimos veinte años todo el desarrollo de la tecnología y los medios de comunicación: canales de videos musicales, discos compactos, memorias en los que es posible guardar y escuchar cientos de canciones, programas de música para escribir y hacer sonar la música. Todos estos son recursos apropiados para dinamizar y cualificar el aprendizaje.

El desarrollo y cualificación de la relación cuerpo-sonido-movimiento es fundamental en la formación musical. La lúdica es un componente definitivo de este proceso. La escuela de música popular y tradicional debe ser un espacio donde se juegue cotidianamente. Al jugar estamos contribuyendo a formar facultades y competencias cognitivas, motrices y sociales, fundamentales en el desarrollo musical y humano. Así que el juego debe ser un habitante permanente de la escuela; no es una primera etapa del aprendizaje, es una constante durante todo el proceso.

El músico docente es un agente fundamental para enriquecer la cotidianidad de la escuela con la práctica de juegos rítmicos, corporales y de movimiento que contribuirán a la formación rítmica, motriz y el canto, fundamentales en el desarrollo instrumental. Existen recopilaciones de juegos tradicionales del país que citamos en la bibliografía anexa. Además es importante crear juegos, materiales rítmicos, polirritmias y canciones adecuados al nivel de su grupo específico. O inventarlos en la práctica con los niños y jóvenes que siempre aportan creatividad, ideas y propuestas de texto, ritmo, melodía y movimiento corporal. En esta cartilla encontramos ejemplos de

cómo convertir estos repertorios de tradición oral en materiales musicales. En el disco compacto anexo hay un inventario de coplas, refranes, adivinanzas que nos pueden servir como materia prima para diseñar materiales propios. La creación de textos a partir del propio contexto es otra posibilidad.

Actividad pedagógica 2-2

Rítmicas y movimientos

- ❖ Comunique a los estudiantes el texto y rítmica del canon rítmico refrán *En boca de discreto* (corte 2). Desarrolle su propia ruta pedagógica o siguiendo el proceso de pautas de montaje de un material musical propuesto en el componente pedagógico (Unidad 5).
- ❖ Practique el texto del canon con dos entradas, luego el mismo texto con cuatro entradas.
- ❖ Practique la primera línea de acompañamiento corporal hasta que esté bien apropiada por todos los estudiantes y puedan ejecutarla de manera simultánea con el texto.
- ❖ Practique la segunda línea de acompañamiento por parejas igualmente hasta que sea bien apropiada.
- ❖ Practique primero el texto solo, luego con la línea 1 y luego con la línea 2. Efectúe varias veces esta secuencia.
- ❖ Practique varias veces la línea 3 solamente y proceda a aumentar la secuencia de las tres líneas trabajadas.

Sugerencias pedagógicas generales al músico docente:

- ❖ Desarrolle ahora el canon de texto y movimiento con dos entradas, luego con cuatro entradas.
- ❖ Tome otro refrán, copla o adivinanza de tradición oral o elaborada en el proceso formativo y elabore una propuesta rítmica y de movimiento para ser aplicada en su escuela.
- ❖ Desarrolle varios montajes rítmicos y corporales de este tipo en los compases que se necesiten de acuerdo a los géneros y piezas que esté trabajando o en el momento.
- ❖ Tenga siempre presente las características específicas de su grupo y adecue los materiales al proceso que se viene construyendo.
- ❖ Proponga rítmicas de textos y solicite a los estudiantes que, en parejas, inventen acompañamientos de movimiento.
- ❖ Socialice las propuestas y realice montajes con los trabajos más representativos acogidos por el grupo.
- ❖ Pida a los estudiantes que traigan escritas o aprendidas coplas, adivinanzas, refranes, retahílas que les enseñen sus papás, abuelos, familiares o allegados y escoja algunas para desarrollar juntos este trabajo de "inventar" rítmicas y movimientos.

La misma pauta para *Agua que no has de beber* (corte 3).

La práctica vocal popular y sus formas de apropiación y reproducción son un área fundamental de competencia de las escuelas. Además del juego, otro habitante permanente de la escuela es el canto. Debemos cantar y cantar y seguir cantando. Si el juego contribuye a la fundamentación de la motricidad y el ritmo, el canto contribuye a la formación del pensamiento musical, de la conciencia de entonación, de la respiración, la interpretación y otros componentes fundamentales del hacer musical. En esta cartilla, igualmente, se aportan algunas canciones que aportan a ese propósito. De manera adicional en la bibliografía se citan materiales donde podemos encontrar numerosas canciones para el trabajo con niños y jóvenes, además de todas las que podemos aprender de discos compactos y grabaciones. El músico docente debe estar enriqueciendo constantemente su acervo de canciones y temas instrumentales.

La propuesta metodológica de las Escuelas, tal como las concibe el Plan Nacional de Música para la Convivencia, da especial relieve al componente investigativo sobre cómo se han practicado las músicas objeto de estudio. De allí el criterio de sostener a lo largo del proceso formativo que las actividades tengan siempre presente el sentido práctico de las músicas del eje y la importancia de que los formatos que las caracterizan estén siempre sonando de manera integral.

La ruta de recorrido por los niveles ritmo percusivo, ritmo armónico, melódico e improvisatorio posibilita esta forma de apropiación y propende por la formación de un músico integral conocedor de un sistema musical, no la de un instrumentista aislado sin conciencia de su entorno sonoro y la estructuración del mismo. Por eso, aunque se implementen ensayos parciales, actividades de aula sobre componentes y niveles específicos, sesiones de estudio individual, se debe mantener la idea de fomentar la práctica colectiva. Que de manera lúdica se fortalezca el tocar todos juntos, como vemos que lo hace un grupo de torbellino o de música carranguera.

2.2. El juego y lo creativo

La actividad lúdica expresada a través del juego es indispensable en el trabajo musical no solo cuando

se aborda con los más pequeñitos sino, como lo sustentaremos a lo largo de la cartilla, cuando la formación musical se realiza con personas de todas las edades. Pensarlo así cumple la función de potenciar y re-crear las facultades y aptitudes psicomotrices, sociales y valorativas que se hacen necesarias para un proceso integral en la educación musical.

La lúdica debe trascender aproximaciones que se limitan al acercamiento de la canción de manera aislada y a juegos elementales de carácter simplemente recreativo, para darle paso a una concepción más amplia de la formación artística que llame al conocimiento y a la experimentación del material sonoro en todos sus componentes: sonido, timbres, alturas, duraciones, texturas, agógicas, densidades, masa, peso, entre otros.

Se trata de vincular la expresión musical a los procesos sensomotores, preconceptuales, intuitivos, cinestésicos, conceptuales, perceptivos y afectivos, que recorren las

diferentes etapas formativas en el transcurso de la apropiación de acciones y códigos del lenguaje sonoro. Todo esto abordando la dimensión lúdica desde códigos que nos permitirán apropiarnos un sinnúmero de elementos que la constituyen y que le dan el sentido que esta cartilla propone. Estos son: códigos de la acción colectiva, códigos de lo temporal y lo espacial y códigos de lo sonoro propiamente dicho.

◆ Códigos de la acción colectiva

Los valores se van expresando a través del reconocimiento del colectivo, en su engranaje con el trabajo en equipo y de su aporte individual, como por ejemplo, el color de su voz en función de timbres colectivos que fortalecen procesos de socialización. El sentido estético vinculado a ambientes ecológicos y a contextos culturales y regionales, va girando en torno a la noción de pertenencia y el goce de cuentos y leyendas hechas canción lo que provoca afectos, ternuras y apegos en la acción compartida.

Actividad pedagógica 2-3

Palabras y sonoridades

- ❖ Introduzca la práctica con la copla *Cucutilla* (corte 6). Es importante como siempre explicar el significado del texto. ¿Saben qué son Cúcuta, Cucutilla, Mutiscua y Silos?, ¿dónde están ubicados?, ¿qué es media silla, silla entera, arristranco, gurupera? ¿Quién sabe? Para que lo comente a los otros.
- ❖ Invite a los estudiantes a buscar en el mapa de Norte de Santander estos municipios. Haga un dibujo que una estos puntos. Fíjese que el dibujo resultante es parecido a una silla de montar a caballo.
- ❖ Practique con los estudiantes sobre base instrumental la línea 1 hasta que esté bien apropiada.
- ❖ Practique la línea 2, divida al grupo en dos subgrupos, alterne las dos líneas.
- ❖ Comunique la línea 3 y divida al grupo en tres subgrupos; alterne las tres líneas. Realice siempre las actividades sobre la base de percusión.
- ❖ Diga a los estudiantes que escojan la palabra que más les haya gustado por su sonoridad o significado.
- ❖ Propóngales que sobre la base rítmica y sobre los ritmos de la copla ya aprendida jueguen a improvisar rítmicamente con la palabra. Siga la pauta sugerida en el CD.
- ❖ Busque distintas sonoridades, prolongaciones, notas muy cortas; que jueguen con la agógica y la dinámica.

Sugerencias pedagógicas generales al músico docente:

- ❖ Después del período de improvisación y juego de palabras y ritmos que necesite el grupo, invite a que cada uno haga una pequeña muestra de sus hallazgos.
- ❖ Aplique esta propuesta con otros materiales.

◆ Códigos de lo temporal y lo espacial

La música es un arte que vibra en el tiempo y en el espacio, a su vez condiciones fundamentales de la dimensión lúdica. En las actividades pedagógicas que esta cartilla propone como principio del juego, se asume que las cosas están dispuestas y ordenadas para disponerlas y reordenarlas. El arriba, el abajo, el delante, el atrás, el antes, el después, lo simultáneo, lo sucesivo, la izquierda y la derecha, son planos que pueden expresarse a través del desplazamiento en el espacio con movimientos diversos (ondulado, pesado, elástico, quebrado), en la producción de sonidos con el cuerpo (tímbica corporal), en la apropiación de los instrumentos musicales (lo que supone abordar procesos complejos de motricidad fina). Todo, en su conjunto, va a propiciar el encuentro de una compleja y rica relación entre cuerpo, sonido y movimiento.

Actividad pedagógica 2-4

Montaje de polirritmia

Comunique a los estudiantes la polirritmia *Va el bambuco* (Corte 5) comenzando por la línea 1: Trabájela sobre una base ritmo percusiva, por ejemplo tambora, o ritmo armónica, por ejemplo tiple. Practique texto y ritmo hasta que esté bien apropiado por todos; luego la línea 2; después estas dos líneas superpuestas; luego la línea 3 sola y luego superpuestas las líneas 1, 2 y 3; finalmente la línea 4.

- ❖ Haga el mismo trabajo con las *onomatopeyas* teniendo en cuenta su relación con la rítmica del texto. Ejemplo: cotochicon-chi-cotochicon; tatachi-tatachi-tachi.
- ❖ Sume ahora el movimiento corporal. Rítmica de la ejecución instrumental que corresponde a cada instrumento.
- ❖ Practique en los instrumentos las rítmicas que se proponen para cada uno e intégrelas al montaje.
- ❖ Desarrolle una propuesta de montaje o siga la que está en el CD.

Actividad pedagógica 2-5

Montaje de polirritmia

Con las mismas pautas sugeridas para la actividad anterior desarrolle la actividad con la polirritmia *Con el tiple y la bandola* (Corte 1).

◆ Códigos de lo sonoro

Los elementos duracionales, dinámicos, agógicos, de fraseo, tímbricos, formales, están integrados a las prácticas de las polirritmias, de la canción con movimiento y a los juegos del lenguaje. Esto asumiendo que el juego, como experiencia humana, está implícito en todas las acciones realizadas en la Escuela. Así, los códigos abordados de una manera amplia y articulada nos muestran cómo en el hacer pedagógico musical la dimensión lúdica nos enfrenta ante el cambio, la ruptura, la alteración, la aceleración, la permutación, la discontinuidad, la dificultad, la exageración, el humor, el orden, el desorden, elementos todos que configuran el juego como un campo de construcción de mundos posibles. Solo en la medida en que el hombre juega puede crear y favorecer actitudes dinámicas y transformadoras.

Actividad pedagógica 2-6

Transformaciones del sonido

- ❖ Presente el texto del trabalenguas *El trovero* (corte 4).
- ❖ Cante con los estudiantes el trabalenguas varias veces y con diferentes intenciones de voz.
- ❖ Realice una ronda en la que se lleve el pulso al caminar y con las palmas el acento del compás a la vez que se va cantando.
- ❖ Cante el trabalenguas (canto real) y seguidamente hágalo con canto interior (apropiación de imágenes internas) para luego retomarlo, manteniendo el pulso inicial.
- ❖ Ejecute una percusión corporal tal como se indica en la partitura. Luego improvise utilizando timbres corporales, con movimientos y desplazamientos acordes a la intención rítmica presentada.
- ❖ Proponga juegos rítmicos con cambios de *dinámica en terraza* (pp, mp, mf, ff) por frases musicales.
- ❖ Cante el trabalenguas utilizando reguladores de crescendo y decrescendo con diferentes y variadas propuestas de dinámicas para cada vez que se ejecute. (Plan previo de cambios dinámicas).
- ❖ Sugiera actividades para que los estudiantes propongan otras disposiciones dinámicas. Tenga en cuenta que las dinámicas pueden ir cambiando en fraseos más cortos.
- ❖ Presente la articulación del texto en legato (frases continuas y alargadas), y luego en staccato (frases discontinuas y cortas).

El trovero

TEXTO: Luis Darío Bernal
JUEGO RÍTMICO: Néstor Lambuley

Voz

u na tro va tro va baun tro ve ro queín ten ta ba tro var en la tra cia tan ta tro vael tro

pulso pies

acento
palmas

tímbica
corporal

ve ro tro vó que su tri pael tro ve roes tro peó

Sugerencias pedagógicas generales al músico docente:

- ❖ Elabore un plan de articulaciones para cantar de diversas maneras el trabalenguas.
- ❖ Introduzca cambios de agógica mediante el contraste de movimientos: lento, moderato y allegro.
- ❖ Desarrolle cambios de timbre vocal (nasal, brillante, pastoso).
- ❖ Elabore un programa de dinámicas, articulaciones, timbres, junto con canto real e interior, para lograr una verdadera expresión musical con las posibles transformaciones del sonido.

En la ilustración sonora del corte 4 se presenta de la siguiente manera:

Hablado.

1ª vez: texto normal ritmizado.

2ª vez: articulación en legato y timbre brillante.

3ª vez: articulación en staccato y timbre nasal.

4ª vez: canto interior - canto real (piano) - canto interior - canto real (forte).

5ª vez: dinámicas en terraza: piano - forte - mezzo piano - mezzo forte.

6ª vez: dinámicas con reguladores: crescendo. disminuyendo y crescendo al final.

- ❖ Estimule y acompañe la elaboración de planes de transformaciones en los diferentes aspectos del sonido, y propicie ejercicios de improvisación con ellos.
- ❖ Transfiera el trabajo de transformaciones realizados con la voz, a los diversos instrumentos de percusión utilizado en el eje.

Las actividades propuestas nos muestran cómo se juega con movimientos, con sonidos, con onomatopeyas, con timbres, con palabras, a través de refranes, retahílas, trabalenguas, adivinanzas, coplas, canciones. Así entendido, el juego aportará elementos formativos cuando, avanzado el proceso, las varianzas de tempo, de texto y de sonido sean principios interpretativos de la ejecución instrumental y vocal.

Por ejemplo, al tomar la canción como recurso pedagógico para llevar el pulso, acento, articuladores con palmas, desplazamientos corporales, uso de onomatopeyas referidas a los instrumentos que hacen parte de la organología de las músicas del eje, se va posibilitando un acercamiento real a la práctica del músico y a las cualidades de la música viva. También la interpretación instrumental de instrumentos de

cuerda y percusión ponen en escena todos los valores y procesos planteados, ya sea a partir de formas literales (partitura) y formas orales de ejecución.

Por su parte, el sentido de la improvisación está totalmente vinculado a este proceso lúdico y de juego, en la medida en que potencia las capacidades intuitivas y racionales de permutar, reordenar, rediseñar y recombinar los diferentes niveles del sonido y en general del lenguaje sonoro.

Se propicia así una educación sonora más amplia y no solamente una educación referida a parámetros musicales sobredimensionados desde referentes técnicos. Con todo, en este enfoque, la dimensión *homo ludens* es de vital importancia para relacionar el sonido con las formas y las texturas de la cotidianidad, el sonido con la naturaleza y la voz, el sonido y el color, el sonido y el olor, y así mismo propiciar la creación de sonidos que impliquen la imaginación y la creación sonora.

Glosario 2

Dinámica en terraza. Cambios de intensidad realizados de manera súbita entre una frase musical y otra generando planos contrastantes entre ellas. Es decir el cambio dinámico no se presenta de manera progresiva como en el crescendo y el diminuendo.

Homo ludens. Denominación hecha por Huizinga, teórico del juego, con la cual expande la referencia ya acuñada a *homo sapiens* o al *homo faber*. Así, el hombre que piensa y el hombre que trabaja se enriquecen con una concepción amplia del hombre que juega, tal como se ha expuesto en la presente cartilla.

Onomatopeya. Fonemas de la lengua que articulan sonidos que imitan la sonoridad de los instrumentos. Además de un valioso recurso expresivo, las onomatopeyas ayudan como recursos nemotécnicos para el aprendizaje de ritmos y esquemas musicales. Ejemplos: *Chacutu chacutu; tacacutacun tacacutacun; tatachi tatachi*.



3. Nivel ritmo percusivo

3.1 Conceptualizaciones básicas

◆ Del ritmo y la expresión musical

El ritmo en su sentido más completo encierra todo el conjunto de lo que puede llamarse el aspecto temporal-duracional de la música, distinto al aspecto de alturas o de timbres. El ritmo se expresa en patrones, células, motivos, métricas y abarca los tiempos, los acentos, los compases y la agógica.

Cada música tiene su propio ritmo y su propia expresividad. Por lo tanto es indispensable entender el nivel ritmo percusivo como un elemento constitutivo de una expresión musical dada que tiene un significado particular y hace parte, a su vez, de la expresión cultural de una determinada región, en muchos casos compartida con contextos más amplios.

En el contexto particular y específico de los andes centro orientales colombianos, el ritmo de las músicas contiene la duración, la repetición y la simetría como elementos característicos. Esto significa que las músicas del torbellino, el pasillo, el bambuco, la rumba criolla o el merengue carranguero, por ejemplo, poseen patrones rítmicos que los reconocen como tales y son parte vital de su estructura musical. Desde el planteamiento metodológico de la presente cartilla, será conveniente establecer un diálogo permanente y constante entre las categorías de ritmo a nivel general y sus aplicaciones en las músicas a trabajar.

El énfasis de la presente unidad comprende aspectos que complementan y particularizan lo ya expuesto en las tres cartillas anteriores de la serie, según los enfoques y criterios de las músicas andinas de centro oriente.

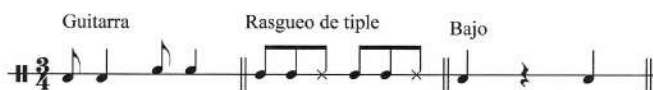
◆ Del pulso metronómico al pulso propio

El *pulso metronómico* es considerado como la sucesión de sonidos repetidos rítmica y simétricamente que

generan la percepción de intervalos periódicos, y funciona como elemento de referencia subyacente que permite comprender el pulso, el acento y el compás. Cuando éste se materializa en esquemas rítmicos y expresivos que caracterizan a una música particular, hablamos del *pulso propio*, pulso que hace evidente el carácter expresivo, el sentido y maneras de sonar de una música dada, y que se convierten en un soporte rítmico para todos los niveles de su estructura. Si el pulso metronómico evidencia la *dimensión analítica*, el pulso propio evidencia la *dimensión operativa* de las músicas.

El músico en ejercicio apropia el pulso propio de manera vivencial. Para las músicas llaneras el pulso propio del joropo está evidenciado a través de las maracas y el cuatro, así como para las músicas del litoral caribe éste se expresa en el tambor alegre y el llamador. A su vez, en las músicas del eje de centro oriente el pulso propio se evidencia en el tiple, de manera particular en el pasillo, torbellino, el bambuco, o en las músicas carrangueras.

Gráfico 3-1. Pulso propio.



Actividad pedagógica 3-1

Bases rítmicas

- ❖ Escuche bases de tiple y bajos de guitarra en pasillo (corte 32) y torbellino (cortes 33 y 46).

◆ El acento

Corresponde al acento acentuar o enfatizar un evento sonoro de manera explícita e intencionada. El acento, entonces, hace prominente un pulso dado y cumple, entre otras funciones, el papel de demarcador de la unidad de compás. En una música particular se dan

diferentes agrupamientos rítmicos donde el acento es definitivo en su expresión musical. Se presentan así: a) correspondencia de acentos; b) desplazamientos de acentos; c) también la periodicidad de acentos no pertenecientes a su métrica general, que están en la base del discurso rítmico; d) en las músicas del eje también se da el caso de la *hemíola* o acento cruzado, consistente en agrupar acentuaciones binarias (cada dos pulsos) en compases ternarios, dando como fraseo el destaque de tres acentos cada dos compases.

Gráfico 3-2. Ejemplos de hemíola.

A) Inicio del pasillo *Acuarela*. B) Fragmento del pasillo *Volverán*.



A su vez, los acentos pueden determinarse por varios factores:

- *acento dinámico*, que es producido por el énfasis en el volumen de un sonido y es el más habitual para medir pulsos y compases;
- *acento agógico*, que es producido por transformación en la duración de un sonido (síncopa, hemíolas); y
- *acento tónico*, que es producido por transformación de la altura en un punto de la cadena de notas de una frase.

El ejemplo anterior del pasillo *Acuarela* pone de presente que la acentuación de la hemíola está dada por un acento agógico de blancas. Y el acento tónico en el ejemplo de *Volverán* (corte 31) es muy claro al determinar la direccionalidad ascendente cada dos tiempos.

◆ El compás

Es una unidad rítmica que agrupa los tiempos en divisiones equidistantes. Si la acentuación es cada dos o cuatro pulsos se denominan compases de métrica BINARIA, como son los compases de 2/4, 4/4, 2/2. Entre las formas musicales andinas con este tipo de métrica están la rumba carranguera, la danza, la polka, el fox, el shiottis; y de otras regiones la cumbia, el porro y el son.

Cuando la acentuación se da cada tres pulsos se denomina compás de métrica TERNARIA, 3/4, 3/8. El torbellino, la guabina, el pasillo, el vals, el bambuco, el merengue carranguero son géneros de este eje musical que contienen esta clase de métrica.

Actividad pedagógica 3-2

Marcaciones

- ❖ Realice marcación de compases, pulso propio y base del bajo de los dos tipos de compás sobre los ejemplos de la rumba carranguera (cortes 11 y 16) de compás binario y los ejemplos de torbellino de compás ternario (corte 10).

◆ La agógica

Tal como se comentó anteriormente, la agógica se ubica en el campo de lo duracional. Incluye el aire o *tempo*, que es la velocidad a la cual la música es ejecutada —allegro, andante, largo—. También existen cambios de velocidad sutiles y progresivos que pueden llegar a acelerar o frenar el tempo; estas regulaciones de velocidad se hacen a través del *accelerando* y *ritardando*. La agógica, entonces, indica la ejecución rápida, moderada o lenta de una parte o toda una pieza, incluyendo calderón o fermata (prolongación expresiva de un sonido o frase musical), la ligadura de fraseo, el *stacatto* (notas destacadas), el *legato* (notas ligadas).

En las músicas populares urbanas y en las académicas, en donde la escritura es un recurso constante, se acostumbra a utilizar una convención ya estandarizada para sugerir la velocidad de ejecución de una pieza. En los compases de pulso metronómico negra (3/4, 4/4, 2/4) la unidad metronómica indica el número de pulsos de negra por minuto. Por ejemplo, para $\text{♩} = 60$, en un minuto se deben medir 60 pulsos. Si es un compás cuyo pulso metronómico es la blanca (2/2, 4/2) entonces la velocidad se referencia así: $\text{♩} = n$, donde n es el número de pulsos de blanca por minuto. Ejemplo: $\text{♩} = 80$, se miden 80 pulsos de blanca en un minuto.

Actividad pedagógica 3-3

Velocidades

- ❖ Sobre el pasillo *Volverán* (corte 31) ubique el contraste de agógicas lento, moderato y allegro en cada parte.

◆ La dinámica

Se expresa en las intensidades y se relaciona con las gradaciones de volumen. A nivel macro se da en gradaciones de contraste entre frases y secciones —*piano*, *mezzoforte*, *forte*— denominado también *dinámicas en terraza*. A nivel rítmico se manifiesta en variaciones de volumen graduales dentro de una misma frase por medio de los reguladores como el *crescendo* (crecimiento progresivo de la intensidad) o *diminuendo* (decrecimiento progresivo de la intensidad).

Actividad pedagógica 3-4

Intensidades

- ❖ Escuche el bambuco *Flor de Romero* (corte 34). Ubique compases donde se presentan estos cambios de dinámica.

◆ La síncopa

Es un elemento de suma importancia en las músicas del eje. Consiste en la eliminación de un acento fuerte o en la acentuación de un tiempo débil, así como también en la prolongación de un tiempo débil sobre uno fuerte. La síncopa más característica de las músicas andinas colombianas consiste en acentuar el tiempo débil y quitar el tiempo fuerte. Podemos hablar de *síncopa interna*, que es la que se produce al interior del compás; o de *síncopa externa*, que se manifiesta en el punto donde se cambia de un compás a otro.

Gráfico 3-3. Síncopa.
A) Síncopa interna. B) Síncopa externa



Actividad pedagógica 3-5

Síncopas

- ❖ Escuche la pieza *Esto es torbellino* (corte 29) y verifique en la partitura en los compases 39 a 42 para síncopa externa y los compases 107 a 115 para síncopa interna.

◆ La anacrusa

Nota o grupo de notas que inician una melodía y que preceden al tiempo fuerte o acentuado de un compás. En las músicas regionales de carácter tradicional este recurso es de vital importancia en la identificación de rasgos característicos.

Gráfico 3-4. Comienzo anacrúsico.



Actividad pedagógica 3-6

Anacrusas

- ❖ Escuche los comienzos del bambuco (corte 7) y además observe partitura.
- ❖ Escuche y ubique el comienzo de un merengue carranguero (corte 20).

3.2. Las matrices rítmicas de los géneros del eje andino centro oriente

◆ Matriz

El concepto de *matriz rítmica* está vinculado a un modelo “semilla” del cual se pueden generar y derivar otras estructuras. Estas matrices están presentes en los niveles tanto de acompañamientos percusivos como de cuerdas, y están implícitas en las melodías del requinto y la voz. La estructura rítmica se desdobra en varios niveles con relaciones de mucha similitud o de alta diferencia y contraste. Una matriz es, entonces, un programa que tiene previstas varias opciones comunes y/o contrastantes.

Gráfico 3-5. Variantes de una matriz rítmica.



Actividad pedagógica 3-7**Rítmica y figuras**

- ❖ Sobre base armónica de torbellino realice las pautas indicadas en el gráfico 3-6.

Las figuras descritas en el gráfico representan organizaciones rítmicas características del torbellino a partir de las unidades de tiempo, las unidades de compás y sus principios organizacionales de primera y segunda división sobre base de torbellino. Su apropiación creativa implica que los patrones rítmicos sean interiorizados a partir de la sonoridad de los instrumentos de percusión con la presencia de bases armónicas y melodías de corte sencillo.

Gráfico 3-6. Principios de organización rítmica sobre base de torbellino.

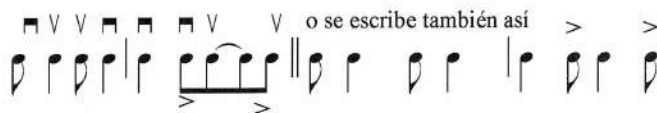
I	IV	V7	base armónica de torbellino
			acento / palmas
			pulso / caminar
			unidad de pulso / voz
			rítmica de primera división / muslos
			voz sobre acento de palmas y pulso de pies
			primera y segunda división / muslos con pulso en voz

◆ Estructura rítmica

Una matriz rítmica experimenta transformaciones a partir de las diferentes acentuaciones, síncopas, métricas, lo que le da riqueza y expresividad a la música. La serie de opciones y variantes que surgen de una matriz dan juego, movimiento y contraste a su expresión total, estructurando un género o sistema musical. Para el caso del pasillo y del torbellino, esta matriz rítmica está presente en varios niveles tímbricos, como puede observarse en el gráfico 3-7.

Gráfico 3.7. Rítmicas características del pasillo y del torbellino. A. Base rítmica de instrumentos de percusión. B. Evidencia de las rítmicas en el canto de torbellino (*La manta*).

o se escribe también así



EN ESTE RITMO DE "LA MANTA" LA MATRIZ EXPUESTA APARECE MUY EVIDENTE



Me pi den bai lar la man ta me pi den bai lar la man ta yo la man ta no la se

e yo la man ta no la se

Que la bai le mi com pa dre que la bai

le mi com pa dre que sa be pun tear el pie e que sa be pun tear el pie

En el ejemplo A, puede observarse en el primer compás una célula rítmica que hace parte de los sistemas de acompañamiento del tiple y la guitarra. Esta célula está muy presente en la base rítmica que ejecutan los instrumentos de percusión y es recurrente en la estructuración de melodías del requinto y la voz. En el segundo compás otra célula rítmica resalta el patrón acentual de tercera y sexta corcheas, característica muy evidente en el acompañamiento del tiple para estos géneros musicales. En el ejemplo B es evidente la aparición de las células rítmicas en el canto de torbellino.

Gráfico 3-8. Frase del torbellino *A Bolívar mi pueblo*, de Jorge Ariza.



Esta frase del torbellino *A Bolívar mi pueblo*, de Jorge Ariza, se convierte en un esquema rítmico bastante reincidente en la estructura de la pieza, y por lo tanto su incidencia en la unidad motívica es definitiva. El intérprete trabaja sobre las posibles varianzas que tiene la matriz de torbellino, que hacen parte de su repertorio rítmico.

Las matrices, por definición, son generadoras de diferentes células y esquemas rítmicos que dan la estructuración y el amarre rítmico a un fragmento o a una pieza musical. Este nivel de relaciones se va cambiando constantemente, adquiriendo una significación diferente. En algunos casos los niveles de repetición y semejanza ayudan a la estabilidad y uniformidad de ciertos fraseos. En otros casos, un alto

nivel de diferencia y contraste entre sus rítmicas produce conflicto y clímax.

Esta tensión entre lo uniforme y lo contrastante es la esencia del tejido rítmico de las músicas regionales de carácter tradicional. Las pequeñas unidades desplegadas constituyen grandes frases, que van conformando lo que se llamaría un repertorio de rítmicas pertinentes al sistema musical y que por lo tanto se mueven en un marco delimitado de opciones.

Cada esquema rítmico cumple funciones importantes. Algunos son más utilizados en los comienzos de las frases, bien por impulso inicial (síncopa), como también el contratiempo inicial de los pasillos y los comportamientos rítmicos de carácter anacrúsico propios del bambuco y de otros géneros, como algunos de los merengues carrangueros.

3.3 Los regímenes acentuales de las músicas del eje centro oriente

El régimen acentual corresponde a una dimensión macro del nivel rítmico, en la medida en que está describiendo los comportamientos acentuales más generales que soportan a toda la estructura musical de un género. En las músicas del eje centro oriente, como en muchas de las músicas regionales colombianas, se evidencian dos tipos de regímenes acentuales: tético y anacrúsico.

La acentuación que recae sobre la primera nota, afirmando el sentido de lo gravitacional, es el tiempo denominado *thesis*, caracterizando el régimen acentual tético. Por su parte, la acentuación en el contratiempo, tiempo denominado *arsis*, que contraría el sentido gravitacional, corresponde a los tiempos débiles de la unidad de tiempo y del compás, dando lugar al régimen acentual anacrúsico.

◆ Régimen acentual tético

En este régimen el peso del acento está en el primer tiempo (marcación del bajo) y la energía del impulso del acento está en la 3ª y 6ª corcheas (pulso básico del tiple o del cuatro según el caso). Presente en el torbellino y el pasillo, que se han relacionado con el sistema *corrido* de las músicas llaneras. El gráfico 3-9 presenta ejemplos de este régimen acentual.

Gráfico 3-9. Ejemplos de régimen acentual tético.

El gráfico muestra cinco staves musicales en 3/4 de compás. Los staves son: Melodía, Tiple, Guitarra, Bajo y Percusión. Cada staff muestra una línea rítmica con acentos (V) y marcas de x en los tiempos débiles.

Actividad pedagógica 3-8

Régimen acentual tético

- ❖ Verifique el régimen acentual en el corte 10, que contiene bases de torbellino, en el corte 8 que contiene bases de pasillo y en el corte 23 que contiene bases de merengue joropeado.

Actividad pedagógica 3-9

Rítmicas a dos planos

- ❖ Cante la rítmica de *El Labrador* (corte 23) y lleve la rítmica del bajo golpeando las palmas sobre los muslos.

◆ Régimen acentual anacrúsico

En este régimen la marcación del bajo se desplaza a segundos y terceros tiempos y su peso tímbrico está en la 1ª y 4ª corcheas (golpe base del tiple y cuatro). Como géneros representativos de este tipo de acentuación encontramos bambuco, merengue carranguero y los del sistema *por derecho* —o “atravesao”— de las músicas llaneras. El gráfico 3-10 presenta ejemplos de este régimen acentual.

Actividad pedagógica 3-10

Régimen acentual anacrúsico

- ❖ Verifique el régimen acentual en bases de bambuco (corte 14), rumba criolla (corte 17) y merengue carranguero (corte 20).

Gráfico 3-10. Ejemplos de régimen acentual anacrúsico.

Gráfico 3-10 muestra una partitura de cinco instrumentos: Melodía, Tiple, Guitarra, Bajo y Tambora, en compás de 6/8. Las notas están desplazadas al inicio del compás, marcadas con 'V'.

Actividad pedagógica 3-11*Rítmicas a dos planos*

- ❖ Cante la rítmica de *Nicolasa* (corte 17) y lleve la rítmica del bajo golpeando las palmas sobre los muslos.

3.4 Parámetros de unidades métricas

A modo de ordenamiento se pueden establecer los siguientes parámetros de unidades métricas en general: Unidades de compás, unidades de pulso metronómico, unidades de primera división y de segunda división. Los diferentes tipos de división del pulso corresponden también a diferentes tipos de músicas; ejemplo de ello es la poca presencia de la división ternaria del pulso de negra en músicas como el pasillo, torbellino y guabina canción. Por el contrario, es común para estos géneros la subdivisión binaria y régimen acentual tético. A su vez, la división ternaria del pulso de negra con puntillo en el bambuco es más común y está inscrita en el régimen acentual anacrúsico.

◆ **División binaria**

Cuando el pulso es divisible por dos eventos, estamos hablando de **DIVISIÓN BINARIA**, como puede apreciarse en el gráfico 3-11.

Gráfico 3-11. Ejemplos de división binaria.

Gráfico 3-11 muestra la división binaria del pulso en 2/4. Se muestran: Unidad de Compás (U.C.), Unidades de pulso (U.P.), Unidades de 1a. división (U. 1a D.) y Unidades de 2a división (U. 2a D.).

Actividad pedagógica 3-12*División binaria*

- ❖ Ver partituras de rumba carranguera (corte 11), torbellino (corte 47) y pasillo (corte 8).

◆ **División ternaria**

Cuando el pulso es divisible por tres eventos, se denomina **DIVISIÓN TERNARIA**, como puede apreciarse en el gráfico 3-12.

Gráfico 3-12. Ejemplos de división ternaria.

Gráfico 3-12 muestra la división ternaria del pulso en 3/4. Se muestran: Unidad de Compás (U.C.), Unidades de pulso (U.P.), Unidades de 1a. división (U. 1a D.) y Unidades de 2a división (U. 2a D.).

Actividad pedagógica 3-13*División ternaria*

- ❖ Ver partituras de bambuco (corte 5), merengue carranguero (corte 25) y polirritmias (corte 14) sobre estos géneros.

◆ **Patrones acentuales**

Otro elemento del ritmo muy importante son los denominados *patrones acentuales* que obedecen en primera instancia a los tipos de división del pulso en unidades rítmicas más pequeñas. Son reorganizaciones

y variaciones de los acentos en el pulso y se lograrían entender como pequeños diseños rítmicos que estructuran de una manera decisiva las variantes e improvisaciones melódicas de los géneros en la música popular.

Los comportamientos de las músicas andinas se expresan en tres tipos básicos de patrones acentuales: el primero dado por la división binaria de pulso de negra y su marcación en la base rítmica del bajo; el segundo dado por la división ternaria; y el tercero dado por los agrupamientos acentuales correspondientes a la hemiola⁴. Los tres tipos de patrones pueden presentarse dentro de los dos regímenes acentuales —tético o anacrúsico—. Se puede concluir que sobre la base de estos tres patrones acentuales está construida la inmensa mayoría de las músicas regionales del país.

Para tomar una expresión musical muy representativa del eje, es posible describir al torbellino como un género de régimen acentual tético, de métrica ternaria, con subdivisión binaria del pulso, y con elementos contrastantes. El instrumentista del requinto, por ejemplo, ejecuta esquemas rítmicos conocidos como *cuatrillos* sobre el pulso isométrico y uniforme de corchea expresado en la base armónica y rítmica del tiple. Este mismo hecho se manifiesta en la tensión entre el *rubateo* que realiza el cantor al superponerse al fondo de un ritmo estable y regular.

Es conveniente enfatizar que el nivel rítmico está implícito en las formas de canto y melodías de cuerdas de los diversos géneros del eje y no solamente refiere a lo percusivo. Lo rítmico, entonces, atraviesa desde los ritmos vitales del músico hasta los métricos y los microrritmos inherentes a cada instrumento y a cada instante en el transcurrir de la pieza. A cada tonada corresponde un melodrama particular con un 'ethos' y un movimiento propio de su intención.

3.5 Articulaciones para la ejecución instrumental

◆ Modos de articulación

Una matriz rítmica ha sido entendida como un espacio delimitado a partir del cual se generan relaciones de

duración (sonidos largos y cortos) y eventos rítmicos. Abordar el ritmo, entendido como relaciones de duraciones, supone también entender la manera como los sonidos serán producidos. Es lo que hemos llamado *modos de articulación*.

La espacialidad implica también *movimientos articulatorios*. Se identifica al tiempo fuerte con lo gravitacional hacia abajo y el arsis o contratiempo con el movimiento hacia arriba. (MD: Mano Derecha a tiempo, MI: Mano Izquierda a contratiempo o viceversa). De igual manera, identifica al tiempo fuerte tocar hacia afuera del cuerpo (movimiento al plano) y al tiempo débil tocar hacia el cuerpo (movimiento al eje) al realizar acciones o movimiento con los instrumentos de percusión.

Así como en el habla de una lengua se producen diferentes maneras de articular órganos del aparato fonatorio para producir sonidos (fonemas) y configurar palabras (morfemas), en la música es posible generar acciones sobre los instrumentos, es decir diferentes articulaciones para producir sonidos (sonemas). Entonces, un sonido o serie de sonidos debe tener en cuenta la articulación —bien sea por direccionalidad (arriba-abajo), (adelante-atrás), o por lateralidad (izquierda-derecha)— según el tipo de instrumento que se ejecute. Por ejemplo, en la guacharaca o charrasca el principio básico es el movimiento arriba-abajo; en el chucho este movimiento es, además de arriba-abajo, adelante-atrás; en la tambora el movimiento predominante es de alternancia de manos izquierda-derecha involucrando adicionalmente la relación entre planos tímbricos (grave en el parche – agudo en el paliteo).

◆ Convenciones para direccionalidad y lateralidad en la ejecución instrumental

El gráfico 3-13 propone las convenciones de direccionalidad en la escritura de algunos ejercicios de la presente cartilla. En lo que respecta a la graficación de instrumentos que manejan dos planos, el gráfico 3-14 expone un modelo de convención para las lateralidades (arriba de la línea sonidos agudos, debajo de la línea sonidos graves y sobre la línea la resultante de un ataque simultáneo grave-agudo) que puede, en un momento dado, cambiarse. En procesos

⁴ Para el sistema de las músicas llaneras estos patrones se denominan tamborio, partido y cruzado. Ver ROJAS HERNÁNDEZ, Carlos. Música llanera. Cartilla de iniciación musical. p. 15-16.

pedagógicos como los aquí señalados, valdrá la pena que los estudiantes lleguen a manejar las dos lateralidades con buenos niveles de competencia. Como se verá más adelante, la propuesta deriva de las lógicas que proponen las matrices de articulación.

Gráfico 3-13. Convenciones propuestas para lectura de direccionalidad.

- = Abajo
- ∨ = Arriba
- ↑ = Al frente
- ↓ = Atrás
- = Lateral derecha
- ← = Lateral izquierda
- I = Izquierda
- D = Derecha

Gráfico 3-14. Convenciones propuestas para lectura en dos planos (grave – agudo).

- = Izquierda
- = Derecha
- = Simultáneo

Los esquemas o células rítmicas que aparecen dentro del contexto armónico del torbellino tienen, en el gráfico 3-15 A, las indicaciones que desde el punto de vista de la direccionalidad indican abajo o afuera o mano derecha y arriba o adentro o mano izquierda. En el caso 3-15 B, los códigos para graficar instrumentos que manejan dos planos como la guitarra (acorde-bajo) y la tambora (paliteo-parche), indican que arriba de la línea se escriben los sonidos agudos, debajo de la línea los sonidos graves y sobre la línea la resultante de un ataque simultáneo grave-agudo. Para la tambora, según la lateralidad (mano izquierda-mano derecha) del ejecutante, se define la mano a la que corresponden los ataques agudos y a la que corresponden los ataques graves.

Gráfico 3-15. Movimientos articulatorios

A. Esquema con direccionalidades (abajo o afuera) - (arriba o adentro).

Gráfico 3-15 A shows six staves of musical notation. Each staff contains rhythmic patterns with various note values (quarter, eighth, sixteenth notes) and rests. Above the notes, there are directional markings: 'I' (Izquierda), 'V' (Arriba), 'IV' (Atrás), and 'V7' (Simultáneo). The notation is organized into measures separated by vertical dashed lines.

B. El mismo esquema en dos planos.

Gráfico 3-15 B shows the same six staves as in A, but the notes are placed on and below the staff lines to represent two planes of articulation. The rhythmic patterns and measures are identical to those in A, but the notation uses the vertical space of the staves to indicate different planes of sound.

Actividad pedagógica 3-14

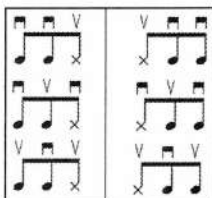
Articulaciones

- ❖ Trabaje los esquemas rítmicos del gráfico 3-15 con apoyo de pulso en palmas y tímbrica corporal (muslos, manos sobre el pecho, castaños con los dedos de las manos, entre otros) mientras la voz va cantando las rítmicas. También el trabajo de alternancias de manos sobre muslos va preparando las correspondencias entre los modos de articulación que se van implementando en los instrumentos.

◆ Unidades mínimas de significado y formas de articulación

Desde el punto de vista de la articulación las matrices rítmicas se organizan como *unidades mínimas de significado UMS* con sentido musical propio, lo que las hace reconocibles y permite comprender las posibilidades de su alto grado de varianza y derivación rítmica.

Gráfico 3-16. Unidades mínimas de significado.



El gráfico 3-17 muestra las unidades descritas organizadas, a su vez, desde el punto de vista de su articulación y de acuerdo al régimen acentual.

Gráfico 3-17. Formas de articulación.

Articulación \ Régimen	Tético		Anacrúsico	
	Simple		Compuesta	
Simple				
Compuesta				

Las tres corcheas así distribuidas aluden a la relación de articulaciones (arriba-abajo o izquierda derecha, bajo-acorde, agudo-grave) y no a la métrica propiamente dicha. Metodológicamente es útil ubicar las corcheas tanto del 3/4 como del 6/8 agrupadas de a tres, pues la imagen visual que proyectan facilita su comprensión cuando se trata de leer grafos de manera funcional para facilitar la apropiación operativa de esquemas rítmicos y/o armónicos a ser ejecutados en los diversos instrumentos. Nótese que lo que define su métrica y su respectivo régimen acentual es la ubicación del elemento expresivo que, por oposición, aporta el significado, es decir la relación de sonidos plenos con sonidos apagados.

La unidad mínima de significado es, para el régimen acentual tético:



dos golpes plenos por un apagado.

En el caso del régimen acentual anacrúsico la unidad mínima de significado es:



un golpe apagado por dos plenos.

La misma unidad mínima de significado UMS puede tener la misma articulación pero, en virtud de su régimen acentual, tener ubicado el elemento diferenciador (apagado) en diferente lugar.

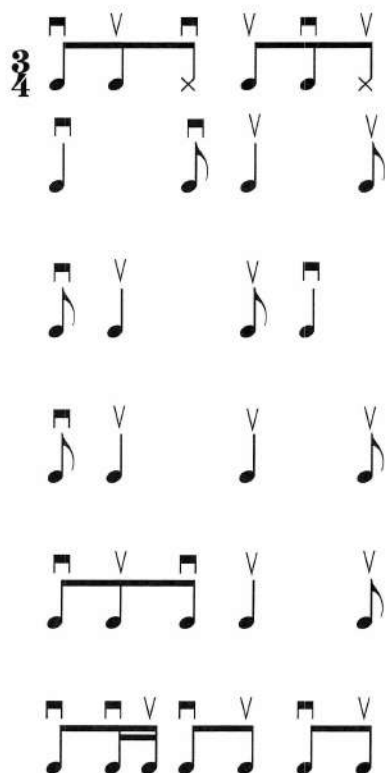
La articulación simple es denominada así en virtud a que con un solo tipo de relación (2 golpes plenos x 1 golpe apagado) de manera repetida se logra establecer la base rítmica o ritmo armónico de acompañamiento.

Gráfico 3-18. Articulación simple.



Por el contrario, la articulación compuesta requiere, por cada compás dos unidades mínimas de significado. Es decir se necesitan dos UMS por compás, cada unidad con una manera diferente de articular, mientras en la simple basta con una sola.

Gráfico 3-19. Articulación compuesta.



◆ Matrices de articulación

Un esquema rítmico dado requiere comprender las relaciones duracionales y —esto es fundamental— la forma como debe ejecutarse a partir de sus lógicas de articulación. Así entendidos, matrices y modos de articulación, nos permitirán abordar el tocar los instrumentos de percusión y de cuerdas no como la sumatoria de sonidos aislados o como células rítmicas dadas como fijas e inmutables, sino como enunciados rítmicos con significado y sentido musical, algo así como las oraciones de un enunciado lingüístico. Desde este concepto abordaremos el tocar y el leer esquemas rítmicos de los instrumentos de percusión y formas de acompañamiento de los cordófonos característicos de las músicas andinas colombianas.

Para la ejecución, tanto de instrumentos de cuerdas como de percusión muy propios del eje, será entonces útil relacionar los conceptos de matriz rítmica, régimen acentual y modo de articulación, como se aprecia en la tabla *Matrices de articulación para tiple y guitarra de géneros del Eje Músicas andinas de Centro Oriente*, al finalizar la unidad 4.

Glosario 3

Célula rítmica. Organización de eventos duracionales que constituyen un sentido rítmico autónomo y completo. Son al enunciado musical lo que las palabras al enunciado lingüístico.

Cuatrillo. Fenómeno de interpretación musical en el que el intérprete propone, sobre estructuras rítmicas ternarias de distribución simétrica, otras distribuciones de carácter asimétrica, que generan la sensación de liviandad, en tanto se superponen comportamientos rítmicos diferentes.

Modos de articulación. En música asumimos que al tocar un instrumento las articulaciones se definen o bien con las alternancias (derecha-izquierda) o bien con las direccionalidades (abajo-arriba, adentro-afuera). Utilizamos como códigos de representación de estas acciones los arcos del violín en la ejecución de las músicas académicas o, cuando se dé el caso, flechas cuando la direccionalidad tiene movimiento ascendente.

Rubateo. Expresión usada en las músicas populares para designar comportamientos rítmicos donde el ejecutante —cantante o instrumentista— juega con libertad prolongando o recortando los fraseos, sobre la base ritmo armónica del género dado, estableciendo una tensión expresiva que enriquece el significado estético de manifestaciones musicales en las que no se da el valor de la versión única. De alguna manera, cada intérprete conocedor de la norma social de sus músicas, realiza diferentes versiones de un mismo tema al proponer distintas formas de rubato a una misma pieza o sector musical.

4. Nivel ritmo armónico

4.1. Pautas gramaticales básicas

Para el desarrollo de esta unidad es conveniente conocer las nociones de acorde y su construcción; de los modos mayor y menor armónico; de las escalas mayor y menor armónica; del cifrado básico (mayor, menor y 7ª de dominante; sin agregaciones).

Se trabajarán conceptos que permitan ampliar y enriquecer el manejo de los diapasones encargados de los roles ritmo-armónicos: tiple y guitarra en las músicas del Eje. Por eso será importante apropiarse de la deducción de acordes agregados que luego pueden ser aplicados en sustituciones armónicas o rearmalizaciones, abriendo un gran horizonte de posibilidades que estimula el desarrollo auditivo y su aplicación al nivel ritmo armónico. El arreglo del pasillo *Volverán* es un buen ejemplo de rearmalización; podemos tocarlo con la armonía básica y luego estudiar la rearmalización grabada en el CD (corte 31) junto con la partitura (CD/PARTITURAS/SCORES).

Debido a las maneras de apropiación-reproducción centradas en la tradición oral, en las músicas populares tradicionales de base campesina del Eje Andino Centro Oriente no son usuales las rearmalizaciones o los acordes con agregaciones. Para algunas tendencias y valoraciones estéticas no habría necesidad de variar o enriquecer los acordes de tríada (tres sonidos) en los cuales se mueven buena parte de las músicas tradicionales, por lo que no sería necesaria la utilización de acordes agregados en un torbellino o en un merengue campesino, por ejemplo. Esta mirada considera que muchas piezas de estos repertorios suenan bien así, ya sea por la costumbre auditiva, por su estética o por su tradición.

Esto no se contrapone con búsquedas que han permitido desarrollos en el nivel ritmo-armónico, especialmente en las músicas de carácter urbano, donde predominan los tratamientos literales a partir de la partitura. Es paradigmático el caso del maestro

León Cardona, quien propuso desarrollos al nivel armónico y formal introduciendo a las músicas tradicionales —como ya había sucedido en otras músicas populares, particularmente en las músicas populares urbanas brasileras— acordes y armonías provenientes de los boleros, la bossa nova y el jazz que había practicado en los conjuntos que integraba y que tenían gran influencia de las músicas populares urbanas que se difundían en su época. Su propuesta produjo cambios sustanciales en la estructuración armónica de las obras y generó una corriente que ha repercutido favorablemente y ampliado el panorama para los públicos y músicos. En este desarrollo armónico también aportaron importantes músicos como Francisco Cristancho, Jorge Camargo, Luis Uribe Bueno, Efraín Orozco, Emilio Sierra, Carlos Vieco y, más recientemente, Fernando León, Gentil Montaña y Germán Darío Pérez, entre otros.

◆ Deducción auditiva de armonías populares

Un ejercicio fundamental en la práctica popular es la constante deducción de los acordes del nivel básico de armonización. Tocar “de oído” es la forma inicial y común de acercamiento a los instrumentos en las músicas del Eje. Podemos reivindicar e implementar este ejercicio en la práctica de nuestra escuela, pues aporta un nivel de desarrollo auditivo y armónico importante para la formación musical. Por esta ruta la lectura del cifrado no es solo una lectura mecánica de cuenta de compases y cambio de acordes sino una actividad auditiva consciente de reconocer, de acuerdo a los giros melódicos y la estructura melódico-armónica de la pieza, los acordes que la acompañan.

El cifrado es un código que permite generalizar la nominación de los acordes. Consiste en asignar las primeras siete letras del alfabeto a las siete notas de la escala. La convención es que la letra minúscula se refiere a un solo sonido o nota, la mayúscula se refiere a una tonalidad o acorde.

Tabla 4.1. Convenciones de notas y acordes.

	Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si
Nota	c	d	e	f	g	a	b
Tonalidad	C	D	E	F	G	A	B

Actividad pedagógica 4-1

Deduciendo, cantando y tocando

- ❖ Trabaje con los estudiantes el aprendizaje y apropiación del tema *La cuesca del armadillo* (corte 15).
- ❖ Proponga a los estudiantes deducir los acordes que acompañan el tema.
- ❖ acuerde la tonalidad D y los acordes que va a incluir el acompañamiento: D, G y A7. I, IV y V grados.
- ❖ Cante la canción marcando con un rasgueo descendente en los pulsos el acorde de tónica.
- ❖ Pida a los estudiantes que cuando sientan auditivamente que el acorde debe cambiar lo hagan. Si es necesario, deténgase cantando en la sílaba en que se produce el cambio. Ejemplo: **cuzca** (cambio a A7); **gusta** (cambio a D); **cuesca** (cambio a G).
- ❖ Practique los cambios de acordes deducidos para la estrofa hasta que estén seguros y apropiados y se establezca el reflejo de cambio de acorde por la sensación auditiva.
- ❖ Explique a los estudiantes que el cambio de acorde se produce en el acento, que para el caso de la rumba carranguera coincide con el tapado (ver bases de acompañamiento).
- ❖ Practique el cambio de acorde sobre el ritmo completo de rumba carranguera, así sucesivamente hasta completar la deducción de los acordes de estrofa, coro e interludio.
- ❖ A partir de la práctica deduzca que el acorde de dominante X7, V7, en general conduce a la tónica.
- ❖ Deduzca todos los cambios de acordes de la canción y practíquelos, asesorando que el cambio de acorde corresponda a la audición efectiva de la melodía.
- ❖ Desarrolle esta práctica con otras canciones y géneros que incluyan I, IV y V (ver cuadro de progresiones características).
- ❖ Cuando se haya apropiado con suficiencia el reconocimiento de conducción de estos grados, incluya otras piezas de mayor complejidad armónica que incluyan II y III grado.
- ❖ Con el tiempo se trata de desarrollar el mismo hábito que se da en la práctica tradicional: deducir auditivamente el acompañamiento y tocar de oído para que la lectura de cifrado tenga un sentido musical constante. En la práctica cotidiana de la Escuela es importante combinar constantemente las dos estrategias, tocar con cifrado y tocar de oído.

◆ Construcción de acordes

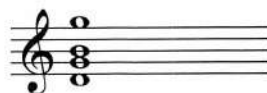
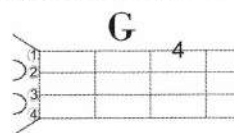
En los diapasones los acordes se construyen a partir de las cuerdas al aire y buscando en cada cuerda el sonido pisado más próximo o de cuerda al aire que sea la fundamental, tercera o quinta del acorde.

Ejemplo 1: sol mayor —G— en el tiple.

Sonidos: g —fundamental—, b —tercera— d —quinta—, como se aprecia en la tabla 4-2; el acorde en el gráfico 4-1 y el mapa de acorde resultante en el gráfico 4-2.

Tabla 4.2. Construcción de acordes para el ejemplo de *sol* mayor.

Cuerdas al aire	Cuerdas pisadas	Acorde: G
(4) 0 d		d
(3) 0 g		g
(2) 0 b		b
	(1) III g	g

Gráfico 4.1. Acorde resultante en el pentagrama para el ejemplo de *sol* mayor.Gráfico 4.2. Mapa de acorde resultante para el ejemplo de *sol* mayor en el tiple.

Ejemplo 2: la menor en la guitarra.

Sonidos: a —fundamental—, c —tercera—, e —quinta—, como se aprecia en la tabla 4-3; el acorde en el gráfico 4-3 y el mapa de acorde resultante en el gráfico 4-4.

Tabla 4.3. Construcción de acordes para el ejemplo de *la* menor.

Cuerdas al aire	Cuerdas pisadas	Acorde: Am
(1) 0 e		e
	(2) I c	c
	(3) II a	a
	(4) II e	e
(5) 0 a		a
(6) 0 e		e

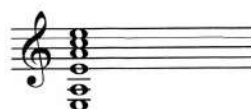
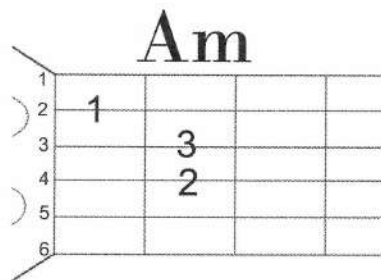
Gráfico 4.3. Acorde resultante en el pentagrama para el ejemplo de *la* menor.

Gráfico 4.4. Mapa de acorde resultante para el ejemplo de *la menor* en la guitarra.



Actividad pedagógica 4-2

Construyendo acordes

- ❖ Construya en el tiple el acorde de E. Notas: e, g#, b.
- ❖ Busque en la cuarta cuerda qué traste se debe pisar para obtener una de las notas del acorde.
- ❖ Ubique también notas del acorde en la tercera cuerda, luego en la segunda y después en la primera.
- ❖ Dibuje el mapa del acorde.
- ❖ Escriba el acorde en el pentagrama de acuerdo a la distribución que da en el instrumento.

Actividad pedagógica 4-3

Estructura armónica y melódica

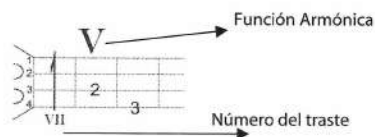
- ❖ Revise la estructura melódica de la guabina canción *Para bailar* (corte 12). Está construida sobre la escala de E y se mueve por grados conjuntos a excepción de unos pocos saltos. Esta canción es muy apropiada para el trabajo de esta escala.
- ❖ Revise la estructura armónica de la canción, los grados de E que incluye y la *progresión armónica*.
- ❖ Construya en el tiple los acordes que acompañan la canción: G#m7, F#m7, F#, A y B7.
- ❖ Compare los acordes contruidos con los anexos (CD/ANEXOS/ACÓRDICA).
- ❖ Efectúe el montaje integral de la canción.

Es conveniente que cuando los estudiantes hayan apropiado los conocimientos gramaticales suficientes, se mantenga constantemente el ejercicio de construir y buscar acordes en los diapasones. Mediante esta lógica los sumarios o diccionarios de acordes serán solo una referencia que no sustituye la capacidad de deducir su construcción en el caso de que tengan varias notas agregadas. Este ejercicio se convertirá en una disciplina muy útil al momento de armonizar, teniendo conciencia de la estructura del acorde en el diapason y por tanto la *disposición acórdica* ya sea en

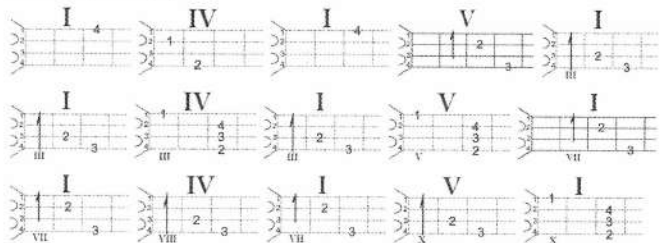
estado fundamental, en primera inversión o en segunda inversión. Se propone así una mediación más racional y deductiva, que es fundamental en la formación musical integral.

◆ MODELOS DE APLICACIÓN

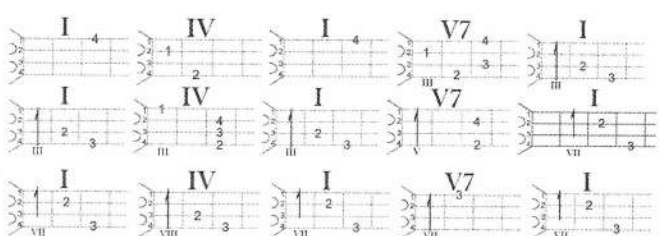
Como información de referencia se exponen en la sección CD/ANEXOS/ACÓRDICA una serie de acordes básicos y sus correspondientes acordes prototipo, de los cuales se puede derivar la construcción de muchos otros. El modelo utilizado parte del acorde de sol y sus acordes relacionados. La práctica y uso cotidiano de acordes básicos y prototípicos abre en nuestros repertorios grandes posibilidades de manejo de los diapasones y de exploración de sonoridades para estructurar los arreglos.



Modelo: G (Sol Mayor)



Modelo: G (Sol Mayor) con Prototipo de Dominante 7 (V7)



Actividad pedagógica 4-4

Descubriendo acordes prototipo

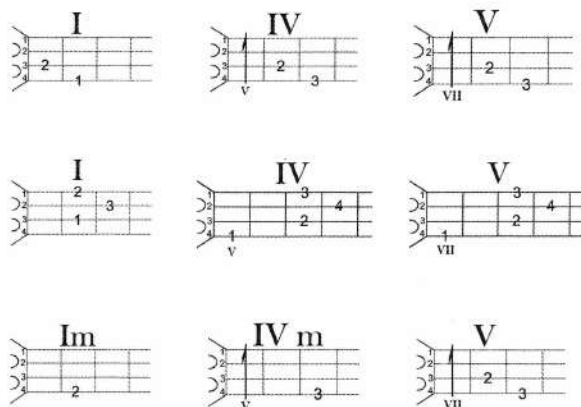
- ❖ Descubra con los estudiantes acordes prototipo para A en tres mapas distintos.
- ❖ Descubra prototipo para C y D utilizando el mismo mapa en distintas ubicaciones del diapason.
- ❖ Enlace acordes prototípicos en el sistema torbellino en C, D y A.
- ❖ Utilice distintas posiciones a lo largo del diapason.

Actividad pedagógica 4-5***Dibujando acordes prototipo***

- ❖ Ubique los sonidos de la tríada del acorde Am en el tema *Un bambuco* (corte 14).
- ❖ Construya con los estudiantes el acorde Am en el tiple.
- ❖ Desplace el acorde medio tono —un espacio—.
- ❖ ¿Cuál es el nombre del acorde resultante y de sus sonidos y su orden ascendente?
- ❖ Desplácelo otro espacio y haga el mismo ejercicio.
- ❖ Dibuje el acorde y escríbalo en el pentagrama.
- ❖ Cante el canon *Un bambuco* que utiliza los acordes Gm y Cm (ver prototipos).
- ❖ Transpórtelo con los dos mismos prototipos a Am-Dm y Fm-Bbm.

Actividad pedagógica 4-6***Progresiones***

- ❖ I. Cifre las siguientes progresiones de acuerdo a los prototipos (ver CD/ANEXOS/INFORMACIÓN ACÓRDICA).



- ❖ II. Con la información acórdica de prototipos desarrolle progresiones en diferentes posiciones.
- ❖ III. Realice la progresión: I7 – IV7 – V7 con las diferentes posiciones e inversiones vistas.
- ❖ IV. Desarrolle progresiones armónicas incluyendo acordes de V7 de esta manera:

I – I – V – V7 – I – I – IV – IV – I – V7 – I

Im – Im – V – V7 – Im – Im – IVm – IVm – Im – V7 – Im

Actividad pedagógica 4-7***Secuencia de acordes a partir de un mapa base***

- ❖ A partir de la disposición acórdica de los acordes prototipo en estado fundamental, primera inversión y segunda inversión (ver CD/ANEXOS/INFORMACIÓN ACÓRDICA), construya una secuencia con un mapa base ubicado en primera posición (dedo 1 en el traste I), luego en el II, luego en el III, etc. Ponga el nombre a cada acorde resultante.

◆ Grados de la tonalidad

La gran mayoría de piezas y repertorios de las músicas populares tradicionales del Eje Centro Oriente obedecen a la lógica de la tonalidad. Este es un conocimiento imprescindible para:

- Comprender la armonía o acompañamiento de nuestros repertorios;
- deducir los acordes de una canción o tema instrumental que estamos trabajando auditivamente a partir de una grabación;
- componer temas con esta lógica, si es de nuestro interés; o
- experimentar y aprender otras lógicas.

La tabla 4-4 permite apreciar la estructura de los grados del modo mayor.

Tabla 4.4. Estructura de los grados del modo mayor.

I	II m	III m	IV	V	VI m	VII ° (*)
Tónica	Supertónica	Mediante	Subdominante	Dominante	Superdominante	Sensible
D	Em	F#m	G	A	Bm	C#°
	B7	C#7	D7	E7	F#7	

Al ejecutar los acordes de la segunda fila en sucesión ascendente y descendente se escucha la escala de Re Mayor, apreciando la sonoridad armónica de la tonalidad. Los acordes de la cuarta fila son la dominante 7ª correspondiente a cada uno de los grados —dominantes secundarias— y también forman parte del inventario de acordes al estudiar los géneros del Eje.

La tabla 4-5 permite apreciar la estructura de los grados del modo menor.

Tabla 4.5. Estructura de los grados del modo menor.

Im	II °	III	IV m	V	VI	VII °
Tónica	Supertónica	Mediante	Subdominante	Dominante	Superdominante	Sensible
Bm	C#°	D Aug	Em	F#	G	A#°
		A7	B7	C#7	D7	

Actividad pedagógica 4-8**Grados de las tonalidades modos mayor y sus relativos menores**

- ❖ Construya a partir de los modelos de las tablas 4-4 y 4-5 los cuadros de grados de las tonalidades de: A y F#m, C y Am, E y C#m, F y Dm.

◆ Progresiones armónicas características

Es en este punto donde la relación ritmo-armonía es decisiva. En la práctica se configuran ritmos armónicos derivados de la proporción de funciones armónicas y cantidad de compases. A manera de ejemplo, se enumeran a continuación en la tabla 4-6 progresiones de algunos géneros del Eje presentes en temas del CD de la cartilla.

Tabla 4.6. Progresiones básicas usuales en el Eje Andino Centro Oriente.

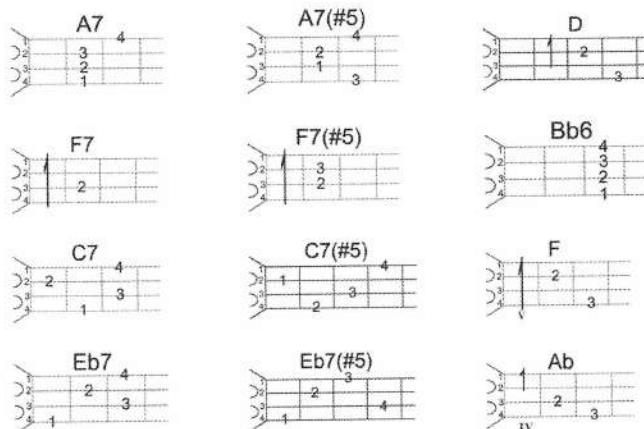
Modo	Funciones armónicas	Referencia en la cartilla
M/m	I - V7 G - D7	Ahí viene la carranga (Estrofa) Corte 19
M/m	I - IV - V7 D - G - A7	La manta (Corte 9)
M/m	I - I7 - IV - V7 D - D7 - G - A7	La cuesca del armadillo (Estrofa) (Corte 14)
M	I - II - I7 - IV - V7 G - Am - G7 - C - D7	Siativa (Corte 10)
M	I - I7 - IV - V7 - (V7 de II) - II G - G7 - C - D7 - E7 - Am	Volverán (Corte 27)
M	I - II - III - V7 - V7 de V7 - IV E - F#m - G#m - B7 - F# - A	Para bailar (Corte 11)

Estas progresiones pueden servir como guía para el ordenamiento de la comunicación de los acordes en los diapasones. Es conveniente iniciar con repertorios que incluyan I - V7 no sólo por razones de motricidad y familiarización con los mapas, sino también por la conciencia de la sonoridad de la tonalidad, la disposición de los acordes y la relación de la progresión con la línea melódica.

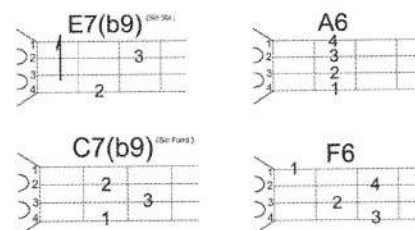
◆ Transformaciones acórdicas: pautas básicas

En las músicas artísticas de tradición popular andina y llanera son evidentes las ricas relaciones entre ritmo y armonía. Los comportamientos armónicos, entonces, especialmente en tratamientos de carácter urbano, presentan expansiones de alta complejidad. En el plano sincrónico, se dan transformaciones por incremento de la densidad (cuando se agregan varias

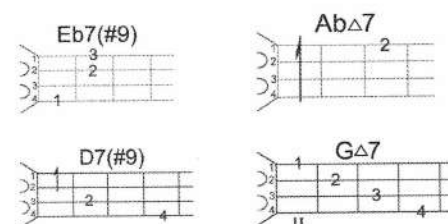
notas al acorde de triada). Este incremento puede tener sonidos propios de la escala o sonidos ajenos a ella, lo que constituye una transformación por alteración. En los siguientes ejemplos se muestran algunas de estas transformaciones:

V7 - V7(#5) - I

X7(b9) → X6
V7(b9) → I6



X7(#9) → XΔ7
V7(#9) → IΔ7

**Actividad pedagógica 4-9****Transformando progresiones**

- ❖ Tome las siguientes progresiones y realícelas en las tonalidades de D, Bb, F, Ab, A, G.
 I - IV6 - I - V7 - V7(#5) - I
 I6 - IV6 - I - V7 - V7(b9) - I6
 I - IV - I6 - V7 - V7(#9) - IΔ7

4.2. Rasgos armónicos básicos

◆ Del torbellino

En el torbellino la relación ritmo-armonía es sonotípica, es decir que mantiene una relación fija de dos primeros tiempos de tónica y tercer tiempo en subdominante para el primer compás, y la dominante abarca los tres tiempos del segundo compás. Es, así, una estructura cíclica a la manera de las músicas llaneras, con las que se evidencian filiaciones importantes.

Hay una relación estructural profunda entre dos sistemas musicales, el TORBELLINO y el JOROPO, en los que encontramos una estructura común que a manera de sustrato las hace cercanas. El régimen TÓNICA - SUBDOMINANTE -DOMINANTE, que en el Joropo (chipola) toma la forma:



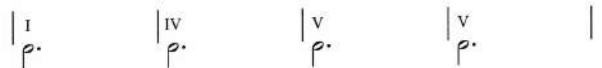
Y en el torbellino se distribuye así:



Como primer elemento contrastante, por su ubicación geográfica, encontramos el galerón mirandino (Venezuela) que se articula así:



Como segundo elemento contrastante, los corridos llaneros que se articulan así:



“Estamos pues, frente a un macrosistema rítmico-armónico de gran difusión transandina: GALERÓN, TORBELLINO y JOROPO, conforman un sistema unitario” (Bedoya 1987:12).

Está por investigarse y documentarse la relación con géneros cubanos como el punto cubano y la guajira, que también operan sobre el ciclo I - IV - V.

◆ De la música carranguera

En cuanto a los géneros del sistema de la música carranguera, podemos ejemplificar el merengue joropeado *El labrador* (corte 23), destacando sus rasgos armónicos.

Introducción

Estrofa

Coro

Vemos cómo la introducción inicia con una sonoridad no convencional de acordes Xm7 representativa de las búsquedas de los cultores de estos géneros. El resto del tema se mueve en los acordes usuales. Llamen la atención los

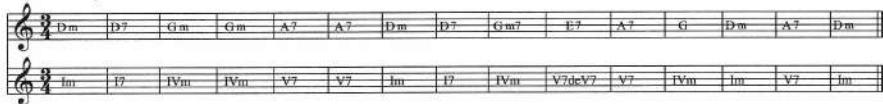
largos períodos de permanencia de cada grado en la estructura armónica. En la introducción hay períodos de cuatro compases para I y V7; en la estrofa se dan períodos de nueve compases que para nada riñen con la estructura melódica, el texto y el sabor de la canción. Parece una característica común de los merengues joropeados este largo reposo sobre cada grado. En los temas *Esteros del Camaguán* y *Buenos días campesino* podemos observar la misma conducta. Este comportamiento se puede constatar en la discografía anexa.

Extendiéndonos a otros géneros como el merengue carranguero y la rumba podemos hablar de períodos de cuatro compases para I y V7 como característica representativa, sin excluir períodos de menor duración —de dos compases por ejemplo—.

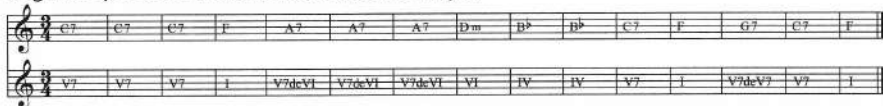
◆ De las músicas de cuerda pulsada

Tomamos como muestra el bambuco *Flor de Romero* —Corte 34—. Su estructura armónica es:

Primera parte A



Segunda parte B. Nueva Tónica. Relativo Mayor



Llamado. A7. V7 de nueva tónica



Tercera parte C



Este tipo de estructuración armónica es muy representativa de los bambucos instrumentales donde se presentan formas similares de actividad en distintos grados de la tonalidad. La modulación isotónica (a la tónica mayor de una tónica menor o viceversa) es también muy usual, así como el uso del segundo grado y las dominantes secundarias.

La mayoría de bambucos cantados tradicionales del Eje presentan una menor actividad armónica, trabajando con predominancia sobre los grados I-IV-V7.

4.3. Diapasones integrados

Las músicas del Eje Centro Oriente, así como las de otros ejes andinos de Colombia y de circuitos continentales, tienen su fundamentación ritmo armónica —y en gran porcentaje melódica— en los instrumentos de diapasón. Los diapasones integrados se asumen aquí como la agrupación de diversos instrumentos de cuerda que comparten elementos comunes en virtud de su morfología y modos de operación. Es una categoría que permite, además, referirse a substratos estructurales comunes y a estudios comparados de las músicas en virtud de las particularidades que se derivan de las acciones de la mano derecha al rasgearlos o de las formas distintas de atacar con el plectro según instrumento y tipo de música. La técnica de la mano izquierda de acordes y melodización es una técnica común a todos los diapasones, sujeta a las lógicas de afinación particulares. Por su parte, las técnicas de mano derecha: pulsación, plectro y rasgueo varían de uno a otro concediéndoles su identidad tímbrica.

Para una mayor comprensión de estas relaciones, se presenta en la tabla 4-7 la afinación de cuerdas al aire

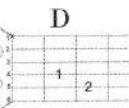
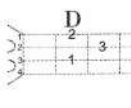
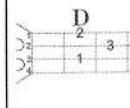
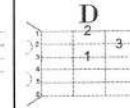
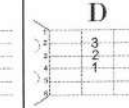
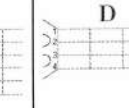
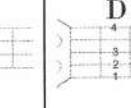
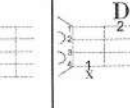
de los diapasones de mayor práctica en el eje y de otros de menor práctica pero también usual. Nótese que aunque la afinación de tiple y requinto andino es igual en sonidos, cambia al verla en el pentagrama por los órdenes octavados en el tiple frente a los órdenes uniformes de las requintillas en el requinto. Como ejemplo, en la misma tabla se muestran los mapas para el acorde D en los diferentes diapasones.

Hacen parte de los diapasones integrados instrumentos como el cavaquiño, el cuatro y el tiple puertorriqueño, las jaranas mexicanas, las mandolinas, las bandurrias españolas, el tres cubano (cuya afinación es igual a las tres cuerdas graves del tiple), entre los más destacados.

El cuatro es un diapasón importante en el Eje Centro Oriente. Se practica en músicas del piedemonte y también tiene presencia en regiones del departamento de Norte de Santander en límites con el Táchira venezolano. Los acordes del cuatro y el tiple son iguales en su mapa, pero cambian de nombre debido a la afinación.

El tiple requinto puede cumplir el rol melódico como diapasón en las músicas andino-llaneras. El joropo de montaña *Joropillo* —corte 30— ejemplifica este caso.

Tabla 4.7. Afinación de las cuerdas al aire de diapasones integrados destacados de varias subregiones de las músicas andinas y llaneras. Diferencias en los mapas para el acorde de D.

Diapasón	Bandola andina	Tiple	Requinto andino	Guitarra	Guitarra requinto	Cuatro	Charango	Bajo Eléctrico Contrabajo
(1)	g	e	e	e	a	b	g	g
(2)	d	b	b	b	e	f#	d	c
(3)	a	g	g	g	c	d	a	e
(4)	e	d	d	d	g	a	e	a
(5)	b			a	d			e
(6)	f#			e	a			
En pentagrama								
Mapa D								

Actividad pedagógica 4-10

Comparando acordes

- ❖ Construya con los estudiantes el acorde de Mi menor —Em— en el cuatro. Sonidos: e, g, b.
- ❖ Compare los mapas del acorde de Em en el tiple y en el cuatro.
- ❖ Toque con los dos instrumentos un tema sencillo que incluya tónica y dominante por Em, haciendo conciencia de la diferencia de los mapas.

4.4. Algunas formas de ejecución en el tiple

Se presentan a continuación algunas pautas básicas para la ejecución y lectura en el tiple, diapasón representativo entre los instrumentos de práctica popular en el Eje Músicas Andinas de Centro Oriente.

Se parte del golpe pleno en pasillo. Esta entrada contribuye a “formar” una adecuada posición de la mano para la obtención de una buena sonoridad. Se continúa con ejercicios sobre torbellino, que incluyen acompañamiento y realización de las líneas melódicas. Se sugieren, a continuación, pautas para el acompañamiento con apagados y aplatillados. Finalmente, se presentan ejercicios de cifrados para la lectura de acompañamiento y algunas guías para la deducción de armonías.

Las pautas señaladas pueden ser transferidas a los otros diapasones, guardando sus particularidades en cuanto a las formas de ataque y afinación.

Actividad pedagógica 4-11

Golpe pleno – tocando y escuchando

Acompañamiento de pasillo lento



- ❖ Practique el *golpe pleno* con cuerdas al aire buscando un buen balance, equilibrio y sonoridad.
- ❖ Supervise constantemente el manejo del peso y control de la mano así como el movimiento de la muñeca.
- ❖ Sea consciente de su propio sonido.
- ❖ Practique la autoescucha y la interescucha.
- ❖ Practique con todo el grupo este acompañamiento.
- ❖ Detenga con un gesto al grupo y deje sonando solo un tiple; escúchelo y pida a los demás estudiantes que lo escuchen. Comenten la sonoridad escuchada.
- ❖ Corrija las deficiencias. Repita el ejercicio.
- ❖ Continúe tocando, cambie el tempo a uno más lento; vuelva al tempo inicial, cambie a uno más rápido.

Es definitivo que este acompañamiento quede muy bien fundamentado e interiorizado, pues de allí derivarán otros más complejos.

Actividad pedagógica 4-12***Apropiar líneas melódicas***
primer nivel de formación

- ❖ Estudie con los estudiantes la línea melódica del torbellino *Rodamonte*—CD/PARTITURAS/PARTES—en requinto, bandola o tiple; o dos o los tres simultáneos. Sea estricto en la digitación.
- ❖ Estudie el bajo de la guitarra. Sea estricto en la digitación.
- ❖ Practique el acompañamiento de torbellino en G con articulación *especular*.



- ❖ Desarrolle el montaje completo: haga tocar el acompañamiento del tiple mientras el resto del grupo escucha; igualmente con requinto y guitarra.
- ❖ Haga tocar las líneas de tiple y guitarra para que los instrumentos melódicos reconozcan su acompañamiento. Oriente al grupo para que todos canten la melodía sobre esta base. Esta es una forma de comprobación de que los estudiantes han incorporado la melodía a su pensamiento musical y de que la música parte de su interior para exteriorizarse en los instrumentos.
- ❖ Implemente el montaje supervisado en tríos para constatar avances y resolver dificultades.
- ❖ Socialice el trabajo de tríos comentando en grupo logros y debilidades.
- ❖ Integre los tríos en el ensamble general.
- ❖ Deje como tarea el estudio individual y el montaje en tríos para la siguiente sesión.
- ❖ Haga revisión de la tarea dejada.

Actividad pedagógica 4-13***Acompañando en el tiple***
apagados y aplatillados

- ❖ Practique el pasillo lento con apagado ascendente y articulación simple. Con ello se busca incluir un solo apagado y pulirlo.



- ❖ Practique el acompañamiento de guabina canción con un apagado ascendente como en la articulación compuesta.

- ❖ Practique la forma de acompañamiento de guabina canción con apagado descendente en la segunda negra.



- ❖ Transforme progresivamente los apagados en aplatillados.
- ❖ Tenga en cuenta el desarrollo motor y técnico de los estudiantes para lograr, en la práctica cotidiana, diferenciar las dos sonoridades.

Desde el comienzo de la formación de los estudiantes incluya variantes, cortes, silencios, para generar el hábito de buscar un acompañamiento mucho más integral que sirva al trabajo colectivo de ensamble.

Actividad pedagógica 4-14***Cifrando y montando***

Requisito: proceso básico previo de formación en los instrumentos

- ❖ Toque la línea melódica del pasillo *Tiua* –CD/ PARTITURAS/PARTES- en la bandola y pida a los estudiantes deducir auditivamente la armonía básica. Aclare los grados y acordes en los cuales está: I - IV y V 7.
- ❖ Escriba en el tablero los acordes que van encontrando y el número de compases de cada acorde hasta completar el cifrado de la pieza.
- ❖ Entregue el cifrado y complete los acordes que propone el tema.
- ❖ Desarrolle el montaje completo. Estudie con los estudiantes las líneas de guitarra y segunda bandola.
- ❖ Implemente el montaje en cuartetos para constatar avances y resolver dificultades individuales.
- ❖ Realice socialización de los cuartetos comentando entre todos los logros y debilidades que se percibieron.

Este tema no es para un primer nivel. Usted como músico docente municipal conociendo los procesos de formación y avance de sus estudiantes decide el momento del montaje. La línea melódica puede interpretarse en bandola, requinto, tiple, guitarra, flauta u otro instrumento de viento, según sus recursos instrumentales.

4.5 Matrices de articulación. Grafías de bases y variantes de acompañamiento para tiple y guitarra

Más que un inventario de células rítmicas referidas a varios géneros del eje, la tabla 4-8 se propone mostrar maneras de graficar las matrices de articulación que evidencian el concepto de modos de articulación explicado en la unidad ritmo percusiva. Para la presente unidad, los conceptos y lógicas de articulación planteados para los instrumentos de percusión tienen aplicación directa a los ataques realizados con mano derecha en los diapasones integrados abordados en esta cartilla.

Como se observa, la tabla propone una manera funcional y operativa de graficar esquemas y formas

de acompañamiento. Se toma distancia de grafías más referidas a una dimensión analítica propia de códigos aproximados a la notación en el pentagrama. Para el caso de la guitarra —como lo fue para la tambora en lo rítmico— se utiliza la graficación en dos planos. Arriba de la línea los sonidos agudos, o sea los acordes, y debajo de la línea los sonidos graves, es decir, los bajos. Cuando se realicen ataques simultáneos de tipo plaqué se colocan sobre la línea. Esta manera de graficar evita que un desglose demasiado detallado genere confusiones en la lectura. La propuesta es funcional y se orienta a facilitar la ejecución de esquemas de acompañamiento, no solo en los cordófonos sino mostrando la relación con las formas de ataque y las articulaciones derivadas de los instrumentos de percusión. Por ejemplo, la mano derecha del cordofonista realiza articulaciones similares a las que ejecuta un ejecutante de la guacharaca.

Glosario 4

Acorde básico. Es el acorde proveniente de la afinación natural del instrumento y cuya digitación no implica que todas sus notas estén pisadas. El acorde básico alterna cuerdas pisadas y cuerdas al aire.

Acorde prototípico. Acorde digitado en cuerdas pisadas lo que permite el desplazamiento del mismo mapa por todo el diapason dando origen, de acuerdo a su localización, a otros acordes. Se permite con ello, como pauta de generalización, que a partir de un mismo mapa se obtengan diferentes acordes.

Articulación espejular. Tipo de articulación en “espejo” abajo-arriba-arriba-abajo, célula rítmica característica de régimen acentual tético y expresión sonora de las músicas de torbellino, pasillo, guabina y otros géneros del eje. La articulación espejular se ejecuta generalmente como golpe pleno.

Brisado. Es una forma tímbrica de ejecución para rasgueos ascendentes. Consiste en subir tocando las cuerdas con la piel de la segunda y tercera falange del índice o del medio o de los dos, produciendo una sonoridad brillante. Para lograr esta sonoridad es necesario mantener el pulgar separado del bloque de los demás dedos. No se puede producir una sonoridad equivalente para el descenso. En la segunda parte del pasillo “Volverán” —corte 27— se escucha claramente este efecto durante siete compases *Disposición acórdica.*

Se refiere al modo de organización de los sonidos de grave a agudo. Si la fundamental está en el bajo se habla de posición fundamental, si es la tercera la que está en el bajo de primera inversión y si es la quinta de segunda inversión.

Golpe pleno: acción resultante de atacar las cuerdas sin introducir efecto tímbrico alguno, es decir que la mano derecha cae plenamente sobre las cuerdas produciendo una sonoridad natural en el instrumento.

Plaqué. Forma de ataque realizada de manera simultánea integrando en un solo ataque el bajo y el acorde de la guitarra.

Progresión armónica. Sucesión de acordes concatenados con sentido y dirección y que, por su recurrencia, identifican las características formales de determinados géneros.

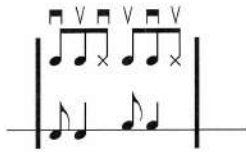
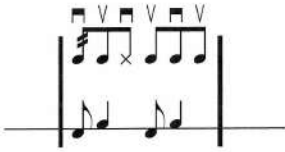
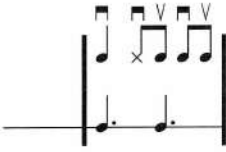
Rasgueo. Es otra forma usual de los tipos de ataque y formas de acompañamiento del tiple. Consiste en un movimiento que parte de tener la mano derecha situada encima del cuarto orden de cuerdas a partir de los dedos en plegados sobre la palma de la mano (posición natural). Luego, los dedos se van extendiendo uno a uno con un movimiento rápido que empieza con el meñique y termina por el índice, quedando la mano, al final del movimiento extendida y relajada. Ver cuadro de texturas donde se grafica este movimiento asimilado al trémolo.

Tapado. Efecto tímbrico de contraste expresivo realizado en el tiple generalmente combinado con ataques plenos. Consiste en tapar la resonancia de las cuerdas. Es fundamental en el rasgueo de rumba y merengue carrangueros, cuya tímbrica es necesaria para conferir la sonoridad que requiere este acompañamiento. También en el bambuco en una forma usual de acompañamiento cuando se silencia o tapa la primera corchea del compás. Escuchar la base ritmo-armónica de rumba carranguera. Corte 21.

Tabla 4.8. Matrices de articulación para tiple y guitarra de algunos géneros del Eje Músicas Andinas de Centro Oriente

métrica	régimen	género	instrumento			
				1	2	
TERNARIO	TÉTICO	pasillo	tiple			
			guitarra			
		torbellino	tiple			
			guitarra			
		guabina canción	tiple			
			guitarra			
		merengue joropeado	tiple			
			guitarra			
	ANACRÚSICO	bambuco	tiple			
			guitarra			
		merengue carranguero	tiple			
BINARIO		rumba criolla	tiple			
			guitarra			
		rumba carranguera	tiple			

matriz rítmica articuladora y algunas variantes

	3	4	5	6
				
	 variante 1 tiple	 variante 2 tiple		
				
	 variante 2 tiple	 variante 3 tiple	 variante 4 tiple	 variante 5 tiple
	 variante 2 guitarra	 variante 3 guitarra	 variante 4 guitarra	 variante 5 guitarra
	 variante 2 guitarra			

5. Componente pedagógico

(algunas propuestas)

5.1 Formas de mediación e intervención pedagógica (una posibilidad)

Para el estudio y apropiación de las músicas populares tradicionales es muy importante —y así se viene haciendo dentro de las actividades formativas del Plan Nacional de Música para la convivencia— propiciar la construcción de imágenes sonoras internas a partir de las leyes y principios constructivos particulares que, en virtud de la investigación y apropiación pedagógica de las músicas, es posible develar y hacer evidentes. Desde allí, como propuesta metodológica, se van generalizando y construyendo símbolos y códigos expresados en pregrafías, grafías, bien sean convencionales o bien diseñadas, a partir del conocimiento del cómo operan esas músicas. Esta interiorización de imágenes y apropiación práctica a través de relaciones analíticas y operativas se verifica de manera individual y colectiva. Así, se puede establecer que los diferentes niveles de estructuración de lo sonoro de las músicas se desdobl原因 en diversos espacios académicos. Se parte de la práctica viva de las músicas y no al revés.

Los elementos técnico-expresivos de las músicas del eje están presentes en los diferentes componentes y niveles de formación diseñados en el documento de parámetros de músicas tradicionales elaborado por asesores del Ministerio de Cultura y que son referente importante para las orientaciones que esta cartilla sugiere. El proceso parte de una escucha integral, que puede ser reproducida a través del canto, de una tímbrica corporal o de un instrumento, propiciando la práctica musical viva del estudiante. Todas las relaciones del sonido (alturas, duraciones, timbres, armonías) se van apropiando a través de la misma música. A modo de síntesis presentamos algunos procesos significativos para las actividades de mediación de los docentes en sus escuelas y que están sustentados a lo largo de la cartilla, aclarando, sí, que si bien están escritos en un orden determinado, varios de éstos se yuxtaponen, se superponen, pudiéndose asumir de manera aislada, simultánea o transversal.

Actividad pedagógica 5-1

Imágenes internas y tímbrica corporal

- ❖ Escuchar interiorizando imágenes sonoras de las músicas vivas (con preeminencia las del eje).
- ❖ Cantar canciones, cánones, polirritmias.
- ❖ Apropiar vocalmente onomatopeyas referidas a los timbres de los instrumentos.
- ❖ Tocar a través de percusiones corporales con movimientos en el espacio (cinestésica).
- ❖ Tocar instrumentos de cuerda y percusión: apropiando los modos de articulación: alternancia (izquierda-derecha), direccionalidad (arriba-abajo, afuera-adentro), y la exploración tímbrica (regiones del instrumento, formas y tipos de ataque).
- ❖ Mixturar tímbricas a partir de las percusiones, las cuerdas, las voces y los vientos.

Esta ruta es solamente una entre muchas posibles, no tiene que ser necesariamente secuencial. Los juegos de dinámicas, agógicas y tímbricas pueden implementarse en otros momentos y/o separados también. La interiorización y el fraseo también pueden estar en otros momentos del recorrido. Se trata, entonces, de consultar o diseñar diversas formas de mediación que enriquezcan y cualifiquen nuestros procesos y resultados.

Todo material musical por corto que sea —una adivinanza, un refrán, una copla, una canción corta (melódico o solamente rítmico)— amerita un proceso cuidadoso de mediación que permita que todo el grupo lo apropie con claridad y certeza. Muchas veces escuchamos al grupo completo cantar y pareciera que todos tuvieran apropiado el material; pero al hacer una constatación individual o en pequeños grupos nos damos cuenta de que no es así. Por tanto un material está aprendido e incorporado verdaderamente cuando todos y cada uno de los integrantes del grupo lo pueden interpretar con suficiencia y expresividad. Solo en ese momento se puede pensar en que éste será un material de presentación o concierto. Por eso proponemos este pequeño proceso de aprendizaje

que es aplicable a materiales rítmicos —no entonados— y canciones. El solo hecho de repetir una canción no garantiza su apropiación; tampoco el poner la tarea de que la aprendan en la casa; es un proceso que debe ser guiado y supervisado por el docente.

La pedagogía, así considerada, es una búsqueda constante de acuerdo a las condiciones de momento y circunstancia. Los procesos de mediación parten y se desarrollan a partir del material —valga decir las músicas— que va a ser comunicado y no a partir de normas rígidas, abstractas generales. Seguramente los docentes que estudian esta cartilla habrán experimentado múltiples y variadas formas de mediación en su práctica cotidiana, encontrando unas más eficientes que otras y habrán hecho conciencia de que las formas de intervención pedagógica —comúnmente llamadas metodología y la didáctica— son búsquedas cotidianas en el quehacer pedagógico.

5.2 Las músicas y los materiales pedagógicos

◆ Diseño de materiales pedagógicos

El diseño de material debe ser previsto para la apropiación de elementos constitutivos de unas músicas dadas que abarcan desde matrices rítmicas más generales de géneros, pasando por sus repertorios propios y, esto es muy importante, involucrando intervenciones creativas que aporten críticamente a su transformación y diseño de nuevas disposiciones. Entonces, se trabaja con módulos extractados directamente de las músicas, así como con ejercicios y piezas diseñadas a partir de sus estructuras básicas.

Consecuentemente con este planteamiento, la manera de asimilar el nivel ritmo percusivo y ritmo armónico en esta cartilla ha seguido una pauta de doble vía. O bien partiendo de pequeños módulos para el trabajo individual, o bien desarrollando prácticas de toques colectivos, que posteriormente confluyen en talleres donde los procesos y prácticas abordados se integran a partir de los diferentes componentes y niveles formativos.

Componentes: Técnico-instrumental, de fundamentación gramatical⁵, pedagógico, investigativo, de gestión, y sociocultural.

Niveles: Ritmo percusivo, ritmo armónico, melódico, improvisatorio y creativo.

◆ Preparación de materiales pedagógicos

Preparar una canción para enseñar a un grupo es igual que prepararla para interpretar en un concierto; finalmente es una puesta en escena. Si los estudiantes escuchan una canción bella, rítmica y expresivamente ejecutada, su deseo de apropiarla a través de la mediación de su profesor será mucho mayor que si escuchan una interpretación deficientemente realizada. Para aprenderla uno solo, asumiendo el rol de mediador del proceso pedagógico se recomienda:

- Escuche varias veces la canción sin cantar, comprendiendo y asimilando toda la información que contiene: melodía, texto, ritmo, armonía, expresión, fraseo para el manejo adecuado de la respiración.
- Aprenda frase por frase, deduzca la armonía antes de observarla en el cifrado;
- Combine esas dos entradas, las dos son útiles y necesarias.
- Transcriba la melodía para compararla con la partitura que viene en el CD de la cartilla. Existen diversos recursos para comprobar nuestro aprendizaje.
- Aprenda la línea melódica tal como se presenta, sin cambiar notas, cosa que a veces hacemos por descuido.
- Sea exigente, riguroso y autocrítico en este proceso.

La versión grabada en el CD puede servir como ayuda posterior al proceso de aprendizaje, mas no como un modelo fijo. Una referencia positiva para que otras voces aprendan es una voz natural que puede repetir una frase, enfatizar un ritmo o una línea melódica, detenerse en una nota, desacelerar una frase compleja para que sea captada mejor. Es claro que en la práctica cotidiana nos aprendemos las canciones oyéndolas en los discos o las emisoras, pero los resultados no siempre son los mejores. Además estamos hablando de un contexto pedagógico en el cual es necesaria una apropiación integral, eficiente y con un buen nivel de calidad.

⁵ Este componente fue denominado TEÓRICO MUSICAL en el documento de parámetros. Se ha considerado conveniente cambiar la denominación por la de *fundamentos gramaticales*, ya que la referencia a la teoría supone complejos procesos de razonamientos a partir de sistemas lógicos compuestos de observaciones, axiomas y postulados explicativos que se orientan al desarrollo de predicciones. Lo gramatical, por el contrario, se refiere a la descripción de los rasgos de leyes y principios constructivos de unas músicas dadas, como es el caso del componente referido.

◆ Apropiación de materiales pedagógicos

Tendemos a subvalorar el nivel musical de las canciones infantiles, pero en las músicas populares éstas pueden conllevar tanto nivel de complejidad musical como cualquier otro repertorio. Además, en las músicas tradicionales no existe una separación de repertorios “adultos” e infantiles; las danzas y canciones que se comparten son fundamentalmente comunitarias. Así que lo mejor es apropiarse las canciones y juegos varios días o semanas antes de comunicarlos en el proceso pedagógico. Después de aprendidos, practicarlos cotidianamente, volver a cantarlos con el disco compacto, cuando sea del caso, volver a revisar la partitura, practicar su acompañamiento y, si es posible, desarrollar rearmonizaciones del mismo. Dejar que la canción nueva se nos vuelva familiar y parte de nuestro bagaje cotidiano.

◆ Apropiación de elementos técnico-expresivos

Al abordar las percusiones y los diapasones integrados del eje, lo asumiremos en función del hacer musical vivo. Así, se ha establecido a lo largo de la cartilla una relación entre varios elementos del proceso formativo:

- Interiorización (a partir de la construcción de imágenes internas) en relación al cuerpo, brazo, antebrazo, mano, dedos y progresivamente, la ejecución de estos instrumentos.
- Coordinación-disociación a partir de lo que hemos llamado modos de articulación y la ejecución de movimientos articulatorios.

Actividad pedagógica 5-2

Tocando y explorando

- ❖ Implementar el trabajo rítmico propuesto en el gráfico 5-1 con las bases de los instrumentos, acompañados de melodía de requinto y base armónica del tiple.
- ❖ Explorar la transformación tímbrica de cada instrumento
- ❖ Practicar el manejo de dinámicas, agógicas, (tempos) fraseos, manejo de timbres, texturas y contrastes, articulaciones (legato, staccato).

◆ Niveles rítmicos simultáneos

Las polirritmias son herramientas muy productivas para la apropiación e integración del sistema rítmico de una forma musical determinada. En la práctica viva

de estas músicas este tipo de procedimientos son una opción rica en expresión y musicalidad. Así, la lectura de figuras, claves, alteraciones, se aborda con la dimensión musical que las justifica y explica.

En el *Score de percusión sobre rítmicas de torbellino* (CD/ PARTITURAS/SCORES) se presentan diversas líneas instrumentales que se sugiere sean apropiadas individualmente para luego ser abordadas de manera progresiva en parejas, en tríos y así sucesivamente hasta llegar a la ejecución de las seis líneas. Será necesario que el músico docente lo estudie previamente para tener claros los niveles de dificultad de cada línea, así como la estructuración formal de la pieza completa. Se aconseja trabajarlo por secciones, no necesariamente de una manera lineal.

Gráfico 5-1. Ritmos base para percusiones de torbellino.

El gráfico muestra ocho líneas de música para diferentes instrumentos de percusión. Cada línea comienza con una clave de 3/4. Los instrumentos y sus respectivos ritmos son:

- Chucho:** Ritmo basado en corcheas y corcheas con punto.
- Guacharaca:** Ritmo basado en corcheas y corcheas con punto.
- Carraca:** Ritmo basado en corcheas y corcheas con punto.
- Zambumbia:** Ritmo basado en corcheas y corcheas con punto.
- Esterilla:** Ritmo basado en corcheas y corcheas con punto.
- Cucharas:** Ritmo basado en corcheas y corcheas con punto.
- Quiribillos:** Ritmo basado en corcheas y corcheas con punto.
- Bombo:** Ritmo basado en corcheas y corcheas con punto.

◆ Apropiación de fundamentos básicos de la improvisación

Tal como se explicó en el capítulo Lúdica, a través del proceso de improvisación se busca generar una actitud que invite a la transformación y a la creación dentro de ciertas pautas que se originan en las propias músicas. O, también, a través de pautas diseñadas por el docente para el trabajo en el aula. La improvisación parte de ejercitar y jugar de manera aleatoria con un haz de posibilidades, de módulos rítmicos o melódicos propios del sistema musical, cuyo ordenamiento y forma de ejecución son libres y tienen como principio de acción la utilización de la imaginación y la inventiva.

Es el caso de las músicas de torbellino, en las que el ejecutante del requinto como instrumentista mayor, opera sobre una estructura armónica que, a manera de memoria, le sirve de base para discurrir melódicamente sobre frases musicales idiomáticas del sistema. Es decir, el músico improvisa a partir de la

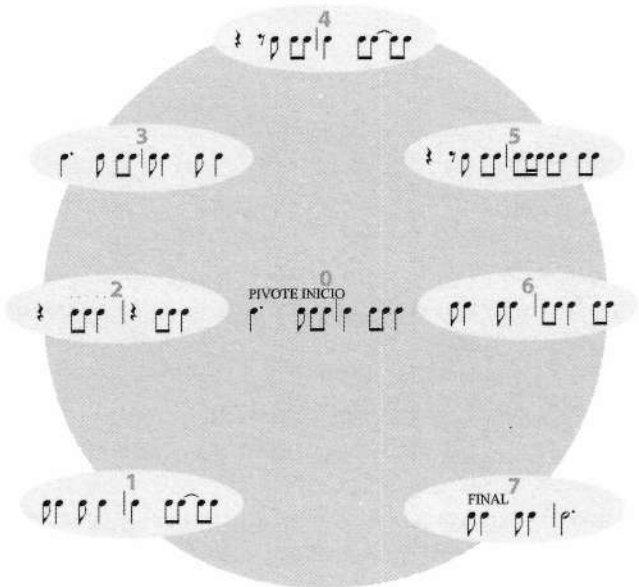
interiorización de imágenes melódicas, rítmicas y armónicas de las cuales es hablante. En el proceso formativo que la presente cartilla apoya pedagógicamente, se muestran referencias de los comportamientos de éste género y se aportan pautas para su comprensión y apropiación a un nivel básico.

Actividad pedagógica 5-3

Improvisando

- ❖ Tome como guía el gráfico 5-2 que contiene ocho módulos rítmicos de dos compases cada uno.
- ❖ Sobre la base armónica de torbellino, Inicie la actividad con el patrón rítmico 0 que obra como pivote y luego sugiera diferentes maneras de alternancia entre patrones que están numerados del 1 al 6 volviendo siempre al pivote y terminando en todos los casos con el patrón número 7 que está diseñado como cierre. La actividad puede desarrollarse de manera individual o bajo la mediación del músico docente.
- ❖ Utilice el siguiente ejemplo como referencia de inicio y guía para diseñar múltiples combinaciones:
0-4-0-1-0-6-0-3-7

Gráfico 5-2. Improvisando: módulos de torbellino.



5.3. Los repertorios

Respecto de la selección y ordenamiento de repertorios —canciones, cánones, coplas, juegos rítmicos, corporales, vocales, rimas, adivinanzas, retahílas— es importante mantener un criterio pedagógico constante para el buen desarrollo del proceso de formación. En cuanto a la estructuración melódica, es importante revisar que la melodía no rebase el rango de extensión que los estudiantes puedan cantar con suficiencia, determinando la tonalidad adecuada para que corresponda a su registro vocal. Será necesario en algunos casos transportar partituras o grabaciones para adaptarlas al grupo particular.

- La tonada de torbellino *La manta* —corte 10 en el CD— tiene un rango melódico de séptima, desde el *c#* hasta *b*; su estructuración melódica por grados conjuntos y la *nota quieta* de los primeros tres compases; su estructura rítmica también es sencilla. Al hacer el dueto de *voces por terceras* la extensión de la segunda voz va de *a* hasta *g*.
- El canon *Un bambuco* corte (14) en *Gm* tiene una extensión novena, de *bb* a *c*. La melodía está construida sobre arpeggios y al final una nota larga en la 5ª del acorde.

- En el pasillo-guabina *Pescadito de plata* (corte 8) en *C* la nota más grave es un *b* (segunda cuerda al aire de la guitarra) y la más aguda es el *c* ubicado en el octavo traste de la primera cuerda. Esta canción con este registro de novena puede ser enseñada a niños con un desarrollo vocal básico; además su estructuración rítmica es relativamente sencilla.

Mediante esta revisión podemos ordenar nuestros materiales para irlos enseñando gradualmente. A veces es de interés del músico docente comunicar canciones populares o tradicionales de su gusto (por ejemplo *Pueblito viejo*, *El regreso*, *La piragua* entre otras); es necesario entonces hacerles esta revisión para ubicar en qué momento es pertinente involucrarlas en los procesos formativos de cada grupo.

◆ Presentación del repertorio

El músico docente presenta la canción o juego completo al grupo; lo canta con mucha expresión, entusiasmo, afinación y rítmica excelentes. Para esto debe conocer y estudiar previa y concienzudamente el material sea este apropiado o diseñado. Ejemplo: *Bambuco en canon* (corte 7)

*Tibirita en una loma
Guateque en una planada
por falta de un helechito
no te truje una cuajada.*

*Cuando repican en Pacho
responden en Ubalá
Qué lindo que están bailando
las niñas en Bogotá.*

◆ Proceso

Comprensión. Es conveniente conversar acerca de las palabras presentes en las coplas proponiendo preguntas a los estudiantes: —¿saben qué es Tibirita?, —¿qué es una planada?, —¿por qué la copla dice “truje”? —¿por qué hace falta un helechito pa’ llevar una cuajada? Después de que el texto ha sido comprendido por todos podemos iniciar con el proceso. Esta comprensión es fundamental para la expresión en el canto. ¿Qué se está diciendo y cómo comunicarlo?

- **Primera frase.** Solicita la atención visual, auditiva, corporal, integral de todo el grupo para comunicarla. Repite la primera frase tres veces (cuatro o más si es necesario dependiendo de la complejidad) sin que nadie más la cante, a la cuarta vez la cantan todos, repitiéndola varias veces. Una frase musical lleva implícita mucha información: ritmo, melodía, texto, intención expresiva; de ahí la necesidad de una gran atención y un ambiente de mucha concentración para aprenderla. En el caso de que sea una canción es necesario mantener siempre la base armónica con el tiple o la guitarra para apoyar la entonación.

*Tibirita en una loma
Guateque en una planada*

- **Segunda frase.** Sin detenerse ni un segundo en explicaciones y sosteniendo el estado rítmico se continúa con la segunda frase igual que la primera y luego se cantan las dos frases (al recapitular, estamos usando la nemotecnia tradicional y efectiva para el aprendizaje de canciones o poesías).

*Por falta de un helechito
no te truje una cuajada*

- **Fraseo en dos grupos.** Sin detener el estado rítmico se divide al grupo en dos con un gesto. A señal van cantando una frase cada grupo y el otro escucha en

continuidad según lo solicite el músico docente. Este recurso permite un primer nivel de interiorización al escuchar sin cantar.

Grupo 1: *Tibirita en una loma
Guateque en una planada*
Grupo 2: *por falta de un helechito
no te truje una cuajada*

- **Tercera y cuarta frase.** Se introducen de la misma manera que las dos anteriores y recapitulando.

Fraseos

- En cuatro grupos.
- Individual en secuencia o al azar según el gesto del músico docente.

Interiorización

- Colectiva. Con todo el grupo; una frase o semifrase se canta mentalmente (imagen interna), en silencio; la otra en voz alta, tal como se realizó con el juego rítmico *El trovero*.

*Tibirita en una loma -----
Por falta de un helechito -----*

- En dos grupos.
- En cuatro grupos.
- Individual en secuencia o juego del amigo invisible e inaudible. Un niño canta y continúa un invisible con la siguiente frase; luego otro niño y así sucesivamente.
- Individual al azar, a señal del profesor. Le puede tocar a cualquiera en cualquier lugar del salón.
- Interiorización no simétrica, puede caer en cualquier tiempo o sílaba del texto (en el caso de este canon en bambuco es difícil por su compás. En el caso de materiales en compases binarios es posible practicarlo).

Los juegos

- **Juego de dinámicas.** Con el material ya aprendido y practicado durante la sesión se incorporan ahora matices dirigidos por el músico docente; los niños deben seguir su gesto e interpretar los matices que el dirija: *piano, forte, mezzoforte, pp, crescendo, decrescendo, súbito piano*. Se puede trabajar aleatoriamente para que los estudiantes vayan desarrollando el hábito de seguir y expresar los matices.
- **Juego de velocidades.** Al igual que la dinámica se puede trabajar con variaciones de tempo, lento, rápido, medio, lentísimo, rapidísimo, etc.

- **Juego de timbres.** Al estar pronunciando una rítmica podemos jugar a inventar timbres diversos que produzca la voz de cada uno: como un viejito, como un monstruo, muy agudo, muy grave, gritando, susurrando, como si fuera extranjero... y muchas otras posibilidades con las que podemos jugar.

El canon. Como la melodía y el texto ya están aprendidos podemos hacer el canon.

- Canon a dos partes. Hasta que esté afianzado.
- Canon de texto a cuatro partes.

El movimiento. Si el material integra movimiento (no es este el caso) simultáneo a la melodía o la rítmica, debemos organizar el proceso de comunicación de acuerdo al nivel de dificultad. Tendremos también varias opciones para jugar:

- Texto y movimiento simultáneos.
- Movimiento sin texto (pulso interior).
- Canon de texto y movimiento a dos partes.
- Canon de movimiento a dos partes.

La expresión. La práctica con la agógica (velocidades), la dinámica (volumen) y la tímbrica (característica del sonido) posibilita que desde el nivel inicial los niños vayan incorporando estos elementos fundamentales en el quehacer musical. El tocar con matices o efectuar cambios de tempo o timbres en la ejecución vocal o instrumental, no es solamente una exigencia de la partitura o del director; es fundamentalmente una forma expresiva de hacer la música de un intérprete sensible e integral que comprende que estos elementos son inherentes a la interpretación musical.

La duración de la actividad. Este proceso puede durar diez, quince o más minutos. Depende del entusiasmo de todos. Desarrollado juiciosamente y

enriquecido por otros recursos que aporten los estudiantes o el músico docente, garantiza una buena apropiación de las músicas trabajadas y organizadas en materiales musicales adecuados, por parte de todos los integrantes. El sostener el estado rítmico en continuidad —sin detenerse en explicaciones o correcciones— es fundamental para aprender progresivamente. Además, este es un principio que manejan las músicas tradicionales: se toca sin parar en las fiestas y en las reuniones; una pieza tras otra con continuidad y si uno quiere aprender debe permanecer allí atento a todo lo que suena y sucede.

Las dificultades. El proceso va de lo colectivo a lo individual pasando por la división en dos y cuatro grupos, lo cual le permite al músico docente detectar —y tener en cuenta para trabajar posteriormente— las dificultades de algunos estudiantes, sin detenerse en ellas. Si el material se selecciona adecuadamente de acuerdo con el nivel del grupo, no se deben presentar dificultades mayores en la apropiación. Incorporar el fraseo y la interiorización crea expectativas que son muy disfrutadas por los niños; también los errores sin parar producen risa y alegría en el grupo, haciendo el aprendizaje divertido. Esta es una de muchas alternativas de mediación. Existen otras rutas y procedimientos que deben ser estudiados, experimentados e implementados.

La racionalización de la práctica. Durante el proceso es vital explicar y racionalizar la práctica, lo que nos conduce a un desarrollo integral que conjuga práctica y teoría. Por eso se recomienda recordar permanentemente qué son los matices agógicos y dinámicos; qué nombres llevan, qué es un canon, qué una frase y todas las nociones que los estudiantes deben ir asimilando para cualificar su desempeño musical.

Glosario 5

Mediación. En las teorías pedagógicas contemporáneas se opta por términos como el de mediación o comunicación en reemplazo del término de *enseñanza* para dotar de un sentido más colectivo y compartido este proceso, tanto más cuando en el Plan Nacional de Música para la Convivencia se habla de diálogo de saberes.

Nota quieta. Cuando una nota se sostiene continuamente a lo largo de uno o varios compases en los que la armonía va variando progresivamente, como en *La manta*; la nota “a” de la melodía se sostiene a lo largo de tres compases.

Voces por tercetas. Se refiere al intervalo entre las dos voces. En algunas melodías se puede mantener integralmente este intervalo de acuerdo al contexto armónico, como en *La manta*. Corte 10 En otras es necesario hacer uso de otros intervalos como sextas o unísonos para que la segunda voz concuerde con el contexto armónico; por ejemplo, *Pescadito de plata*. Corte 8

6. El repertorio del CD: pautas para su uso

Como materiales de apoyo y referencia pedagógica, el CD se presenta en tres tipos de contenido: MÚSICA AUDIO – PARTITURAS – ANEXOS. Los contenidos de la cartilla se ven ampliados de manera considerable al contar con las partituras de piezas, los textos y líneas melódicas de las canciones con cifrado, en archivos en formato PDF, que pueden ser abiertos en su computador utilizando la aplicación *Acrobat Reader* (si usted no tiene este programa, puede descargarlo desde el mismo CD) para su lectura o impresión.

◆ Los anexos

Proporcionan información importante para el trabajo de acórdica básica, ejemplos de coplas y adivinanzas para a partir de allí iniciar actividades de inventario de las propias de la región o del municipio; se encuentran también los textos de los temas grabados. Por último, el músico docente cuenta con una información de referencias documentales en monografía, música impresa y publicaciones fonográficas que, sin duda, le permitirá contar con fuentes de información adicionales o complementarias de la serie de cartillas de músicas populares del Plan Nacional de Música para la Convivencia.

◆ Partituras

En general corresponden a la interpretación grabada y buscan además apoyar la cualificación de la apropiación de la notación musical. Encontrará también algunas partituras que no están grabadas y se proponen como trabajo de montaje a partir de la notación. Estas son: *Rodamonte* —torbellino de primer nivel—, *Tiua* —pasillo de primer nivel— y otra tonada de torbellino cantado con su interludio correspondiente.

◆ Material de audio

Contiene canciones y ejemplos sonoros que sirven de soporte para la programación de la sesión de clase, integrando las sugerencias de actividades propuestas u otras que el músico docente quiera experimentar.

La gran mayoría de las piezas han sido grabadas en versión “corta”; sin repeticiones. Para sus montajes, ya sea de clase o de concierto usted está en libertad de aumentar la duración de las piezas con las repeticiones que estime. Las frases de polirritmias y juegos rítmicos también pueden repetirse para mejor audición y comprensión de textos y rítmicas. El audio se encuentra distribuido de la siguiente manera:

- Los cortes 1 a 6 del CD están dedicados particularmente al contenido lúdico, con juegos rítmicos y polirritmias que buscan estimular la

socialización, el contacto corporal, el ritmo, el movimiento, la memoria y la creatividad de los estudiantes, como se aprecia en las actividades pedagógicas de la unidad 2 —Lúdica—. Son también una propuesta de cómo los repertorios de la tradición oral pueden convertirse en materiales pedagógicos y musicales a partir de la creatividad del músico docente.

- Los cortes 7 a 14 presentan ensambles vocales-instrumentales con una base de bandola, tiple y guitarra apropiados para la práctica vocal en la escuela.
- Los cortes 15 a 23 corresponden a los ejemplos sonoros de música carranguera; se presentan los temas completos y, a continuación de cada uno, un segmento de la base ritmo armónica y ritmo percusiva del género para que sean escuchadas y practicadas independientemente.
- Los cortes 24 a 28 ejemplifican en fragmentos las bases ritmo armónicas de otros géneros carrangueros.
- Los cortes 29 y 30 presentan dos temas completos muy representativos de géneros del eje.
- Los cortes 31 a 35 incluyen los ejemplos de trío andino con muestras de las correspondientes bases ritmo armónicas.
- Los cortes 36 a 46 presentan las bases ritmo percusivas del torbellino tradicional (grabación de campo en Vélez Santander) con cada instrumento, ejemplos instrumentales representativos de este formato.
- Los cortes 47 al 53 contiene ejercicios para el estudio y apropiación de secciones melódicas del torbellino.

Recomendaciones especiales:

- Se presentan tres pistas instrumentales completas: *Pescadito de plata*, *Para bailar* y *La cuesca del armadillo* para que las partes vocales puedan ser practicadas con los grupos de estudiantes.
- El torbellino *La manta* —corte 10— incluye dos coplas como ejemplo; el montaje puede ser extendido a un número indefinido de coplas con el esquema presentado de interludio entre una y otra.
- Los cánones *Bambuco en canon* —corte 7— y *Un bambuco* —corte 14— se presentan al unísono y luego el canon con cuatro entradas. Pueden trabajarse progresivamente antes de pasar a cuatro entradas, lo cual es más complejo.
- En la rumba carranguera *Siativa* —corte 11— la melodía puede ser interpretada en bandola, en la cual resulta fácil la ejecución ya que predominan las notas re y sol: segunda y primera al aire. También puede ser punteada en tiple o guitarra, en los que resulta más fácil la digitación que en el requinto. Este criterio de ejecutar la línea melódica en distintos diapasones de acuerdo a las condiciones reales del grupo es útil y necesario. También podemos invitar o integrar otros instrumentos como flauta y clarinete.
- *Imitación módulos de torbellino* —corte 47— como su nombre lo indica, deja el período de base ritmo armónica correspondiente al módulo presentado para que el instrumentista lo practique imitándolo.

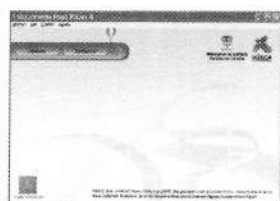
Anexo

Instructivo y contenidos CD

El CD opera en audio al escucharlo en un equipo lector adecuado y opera como multimedia al insertarlo en el computador.

Es indispensable que su computador cuente con una unidad de lectura de CD. Opera con plataforma PC Windows 95+

El Programa Macromedia Flash Player 8 abre la ventana. Los archivos de texto y partituras contenidos en el CD pueden ser leídos únicamente con el programa ACROBAT READER.



Como se aprecia en el gráfico, la pantalla de inicio permite acceder a cuatro diferentes opciones:

1. Instalar automáticamente el programa ACROBAT READER. Haga doble click sobre el icono ubicado en la esquina inferior izquierda de

la pantalla y se instalará automáticamente. Este programa permite abrir los archivos PDF de los anexos y partituras.



2. La opción ANEXOS despliega tres opciones: Acórdica, textos y referencias (bibliografía y discografía).

3. La opción PARTITURAS despliega tres opciones: Partituras guía, scores y partes.



La opción música, indicada con un ícono de corchea, despliega los temas musicales que pueden escucharse en fidelidad media al hacer click sobre cada uno de ellos. Para ser escuchados con alta fidelidad se requiere entrar desde la opción Mi PC, allí marcar el ícono disco con el click derecho y tomar la opción reproducir.



Producción y dirección musical: Efraín Franco, Néstor Lambuley.

Grabado en: Vórtice Producciones. Bogotá.

Ingeniero de grabación: Leonardo Alvarado.

Mezcla: Leonardo Alvarado, Efraín Franco, Néstor Lambuley.

Masterización: Leonardo Alvarado.

Estudiantes Escuela de Formación Musical Nueva Cultura

Dirección: Clara Calderón.

Voces: Sofía Libertad Sánchez, Violeta Price, Sara Serrano, Juanita Sossa,

Gabriela Sossa, Juan Mateo Barrera, José Miguel Prada.

Acompañamiento: Bandola: Néstor Lambuley. Tiple y guitarra: Efraín Franco.

Cortes 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 10, 12, 14, 15.

Grupo carranguero

Requinto: Juan Eulogio Mesa.

Tiple: Raúl Bernal.

Guitarra: Juan Miguel Sossa.

Guacharaca y voz: José de los Santos Chico.

Cortes 15, 17, 20, 22, 23, 24, 29. Fragmentos (citas) Cortes 24, 25, 26, 27 y 28. Cortes 48 a 53 requinto y tiple.

Juego rítmico

Estefanía Lambuley, María Elena Gaviria.

Corte 4.

Trío andino

Bandola: Jenny Alba.

Tiple: Efraín Franco.

Guitarra: Mario Riveros.

Cortes 31, 33, 34.

Grupo Noches de Torbellino de Vélez, Santander (Vereda El Amarillo)

Dirección: Rey Galeano.

Niños: Angie Cadena (chucho) / Angie Xiomara Aguilar (quiribillos) / Daniela Camacho (alfandoque) / Diego Galeano (tiple) / Duban Aguilar (guacharaca) / Juan David Ariza (carraca) / Laura Galeano (cucharas) / Laura Hernández (tambora) / Miguel Ángel Galeano (requinto) / Paola Camacho (esterillas).

Jóvenes y adultos: Eugenia Olarte (pandereta) / Iván Peña (guitarra) / Lorena Barbosa (zambumbia) / Manuel Galeano (carraca) / Marina Olarte (esterilla) / Martín Fontecha (requinto) / Nayarith León (esterilla) / Rey Galeano (tambora) / Roque Fontecha (tiple) / Rosa Rocha (chucho). Cortes 36 a 46.

Joropillo

Requinto: Gilberto Bedoya.

Cuatro, bajo y maracas: Juan Carlos Contreras.

Corte 30.

DETALLE DE LOS CORTES CD AUDIO

Nº	TÍTULO	TIEMPO	AUTOR	GÉNERO	DESCRIPCIÓN	PARTITURA			Texto
						SCORE	PARTES	GUÍA	
1	Con el tiple y la bandola.	0:55	Efraín Franco	Pasillo polirritmia	Completa	X			X
2	En boca de discreto	0:41	Efraín Franco / refrán tradicional	Refrán temario	Completa			X	X
3	Agua que no has de beber	1:01	Efraín Franco / refrán tradicional	Refrán temario	Completa	X			X
4	El trovero	1:04	Néstor Lambuley / Letra: Luis Darío Bernal	Juego rítmico	Completa			X*	X*
5	Va el bambuco	1:13	Efraín Franco	Bambuco polirritmia	Completa	X			X
6	Cucutilla	1:20	Efraín Franco / copla tradicional	Polirritmia temaria	Completa	X			X
7	Tibirita	2:05	Raúl Feo / coplas tradicionales	Bambuco canon	Completa			X	X
8	Pescadito de plata	1:15	Luis Lizcano	Pasillo – guabina canción	Completa			X	X
9	Pescadito de plata	1:11	Luis Lizcano	Pasillo – guabina canción	Instrumental completo				
10	La manta	1:13	Tradicional	Torbellino	Completa			X	X
11	Siativa	1:54	Efraín Franco	Rumba carranguera	Completa	X	X		
12	Para bailar	1:12	Efraín Franco / adivinanza tradicional	Guabina canción	Completa			X	X
13	Para bailar	1:13	Efraín Franco / adivinanza tradicional	Guabina canción	Instrumental completo				
14	Un bambuco	2:10	Efraín Franco	Bambuco canon	Completa			X	X
15	La cuesca del armadillo	3:37	Jorge Domínguez / Jorge Buitrago	Rumba carranguera	Completa			X	X
16	La cuesca del armadillo	3:29	Jorge Domínguez / Jorge Buitrago	Rumba carranguera	Instrumental completo				
17	Nicolasa	2:23	Emilio González	Rumba criolla	Completa				
18	Nicolasa	0:43	Emilio González	Rumba criolla	Base ritmo armónica sección				
19	Nicolasa	0:431	Emilio González	Rumba criolla	Base ritmo armónica fragmento				
20	Ahí viene la carranga	3:53	Luis Alberto Aljure	Merengue carranguero	Completa				X
21	Fragmento base	0:18	Tradicional	Rumba carranguera	Base ritmo-armónica				
22	Flores para María	2:35	Javier Moreno	Rumba carranguera	Completa				
23	El labrador	3:01	Eduardo Villarreal	Merengue Joropeado	Completa				X
24	Corazoncito llanero	0:34	Juan de Jesús Torres	Merengue joropeado	Base ritmo armónica fragmento				
25	El merengue cojo	0:29	Alvaro Suesca	Merengue carranguero	Base ritmo armónica fragmento				
26	El tinterillo	0:24	Jorge Velosa	Merengue apasillado	Base ritmo armónica fragmento				
27	La burra de Motato	0:29	Israel Mottato	Rumba "aporriado"	Base ritmo armónica fragmento				
28	Sin corazón	0:24	José A. Herrera	Rumba amarrada	Base ritmo armónica fragmento				
29	Esto es torbellino	2:58	Jorge Ariza	Torbellino	Completa			X	
30	Joropillo	2:46	Gilberto Bedoya	Joropo de montaña	Completa				
31	Volverán	2:05	Fulgencio García. Arreglo: Néstor Lambuley	Pasillo	Completa	X	X		
32	Volverán	0:14	Fulgencio García. Arreglo: Néstor Lambuley	Pasillo	Tiple-guitarra. Sección				
33	Torbellineando	1:53	Mario Riveros	Torbellino	Completa	X	X		
34	Flor de Romero	3:00	Álvaro Romero	Bambuco	Completa	X	X		
35	Flor de Romero	3:01	Álvaro Romero	Bambuco	Tiple-guitarra. Completa				
36	Base de torbellino carraca	0:20	Tradicional de Vélez	Torbellino	Fragmento percusivo				
37	Base de torbellino esterilla	0:12	Tradicional de Vélez	Torbellino	Fragmento percusivo				
38	Base de torbellino guache	0:17	Tradicional de Vélez	Torbellino	Fragmento percusivo				
39	Base de torbellino pandereta	0:19	Tradicional de Vélez	Torbellino	Fragmento percusivo				
40	Base de torbellino zambumbia	0:20	Tradicional de Vélez	Torbellino	Fragmento percusivo				
41	Base de torbellino tambora	0:19	Tradicional de Vélez	Torbellino	Fragmento percusivo				
42	Base de torbellino cucharas	0:10	Tradicional de Vélez	Torbellino	Fragmento percusivo				
43	Base de torbellino chucho	0:12	Tradicional de Vélez	Torbellino	Fragmento percusivo				
44	Base de torbellino 1 formato completo	0:54	Tradicional de Vélez	Torbellino	Fragmento				
45	Base de torbellino 2 formato completo	1:22	Tradicional de Vélez	Torbellino	Fragmento				
46	Base de torbellino tiple	0:21	Tradicional de Vélez	Torbellino	Fragmento armónico				
47	Imitación módulos de torbellino	1:35	Tradicional	Torbellino	Completo				
48	Cabezas de tema	0:32	Tradicional	Torbellino	Fragmento melódico				
49	Cabezas de tema	0:24	Tradicional	Torbellino	Fragmento melódico				
50	Intermedio	0:24	Tradicional	Torbellino	Fragmento melódico				
51	Intermedio	0:41	Tradicional	Torbellino	Fragmento melódico				
52	Final	0:16	Tradicional	Torbellino	Fragmento melódico				
53	Final	0:14	Tradicional	Torbellino	Fragmento melódico				

* en la cartilla texto, unidad 2, Lúdica.



Músicas Andinas de Centro Oriente

Cartilla de iniciación musical

La diversidad de manifestaciones musicales de Colombia es testimonio del largo proceso de mestizaje de sus gentes y de la rica variedad geográfica de sus regiones. En la memoria de cada ciudadano habitan músicas de muy distintos orígenes y caracteres, que conforman un patrimonio sonoro, evocado y recreado en forma permanente por la necesidad expresiva individual y por su capacidad de servir de símbolo colectivo. Esta diversidad musical requiere ser visibilizada, valorada y fomentada de manera que pueda mantener su capacidad de expresar e identificar a las generaciones del presente y del futuro.

EL PLAN NACIONAL DE MÚSICA PARA LA CONVIVENCIA

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

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

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

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



Ministerio de Cultura
República de Colombia

